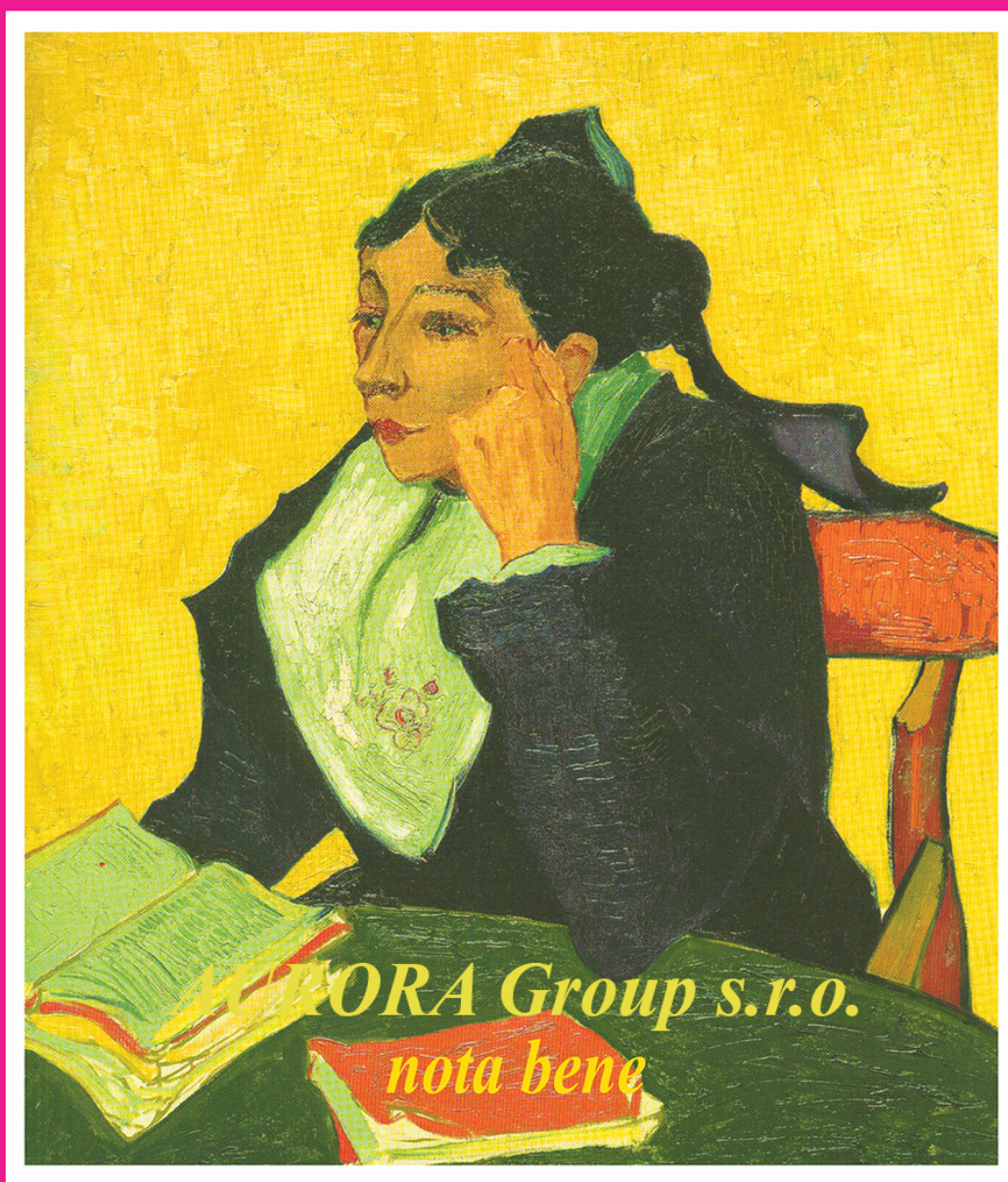


ISSN 2222-1956

# КУЛЬТУРА *и искусство*



[www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 05-01-2026

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](http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Publisher's imprint

Number of signed prints: 05-01-2026

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](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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Baksansky Oleg Evgenievich** - Doctor of Philosophy, Lebedev Physical Institute of the Russian Academy of Sciences, VNS, Professor, 107014, Russia, Moscow, 2 Sokolnicheskaya str., 1, sq. 28, [obucks@mail.ru](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

## Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикаторм 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](mailto: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**

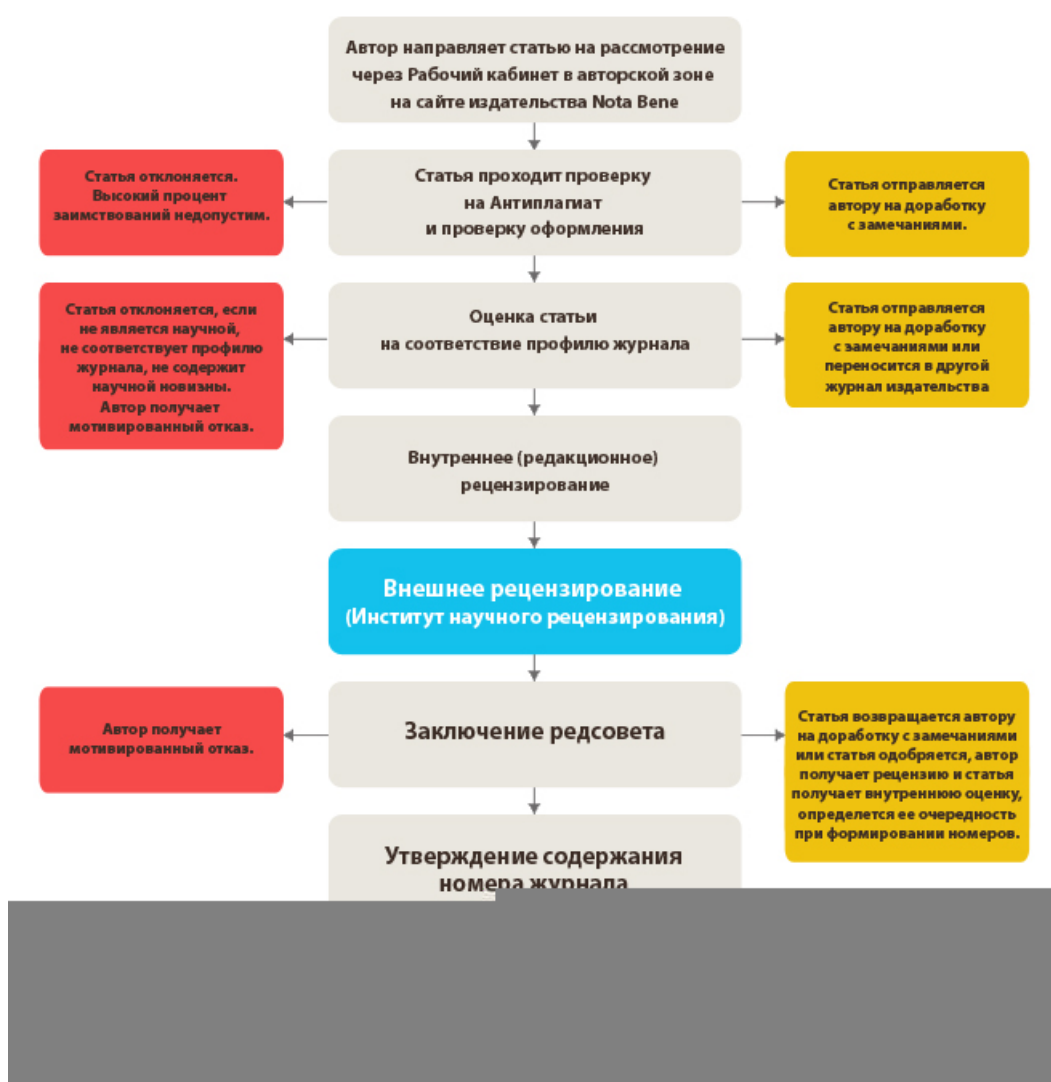
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Розин В.М. Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации	1
Ян Ч. Жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературе	12
Пэн Ч. «Турандот» на сцене китайской оперы: проблемы адаптации западного оперного канона	25
Анискин М.А. Опыт периодизации истории национальных кинематографий	38
Чжу Х., Федоровская Н.А. Проблема современных самоназваний художественных учреждений г. Харбина (КНР)	65
Чэнь Ш. Династические браки рюриковичей и особенности их влияния на европейскую культуру (IX-XVI вв.)	80
Куркова А.О. Ценностные основания типологий культурных индустрий: международный и российский опыт	91
Бурлов А.В. Методы вовлечения детей в творческие медиапрактики: культурологический анализ детского кино как инструмента социализации	100
Шипунов А.Н. Опыт коммеморации Гражданской войны в Александровском дворце-музее: к истории выставки «Оборона Красного Петрограда» (1939–1941)	108
Ян В. Образно-пластическая система скульптуры северной Вэй и её интерпретация в современной китайской скульптуре	118
Линь Ц. Исследование языка исторической живописи Юй Сяофу: новая парадигма реконструкции пространства-времени и визуального нарратива	130
Широковских М.С. Истоки ленинградского гобелена: к вопросу формирования региональной школы	146
Дун Х. Искусственный интеллект в проектировании коммуникаций художественной выставки: опыт Китая	161
Ракова О.А. Антиномическая составляющая художественного произведения. Ее роль в возникновении художественного образа. Творческий опыт А. М. Смирнова	172
Чжоу Ш. Методология культуры дизайна, основанная на конструктивизме Владимира Татлина	182
Филоненко Н.С., Третьякова М.С., Казакова Н.Ю. Японский дизайн как «монодзукури»: от Мингэй к MUJI	197
Павлова-Борисова Т.В. О многообразии творческой деятельности С.А. Зверева-Кыыл Уола: к 125-летию со дня рождения	211
Англоязычные метаданные	234

## Contents

Rozin V.M. Art: artistic reality, the role of signs, features of communication.	1
Yang C. The tragedy in ancient Greek and Chinese literature	12
Peng C. Turandot on the Chinese Opera Stage: The Challenges of Adapting the Western Opera Canon	25
Aniskin M.A. The experience of periodizing the history of national cinemas	38
Zhu H., Fedorovskaya N.A. The Problem of Modern Self-Designations of Art Institutions in Harbin (PRC)	65
Chen S. Dynastic Marriages of the Rurikids and Their Influence on European Culture (9th-16th Centuries)	80
Kurkova A. Value Foundations of Cultural Industry Typologies: International and Russian Practice	91
Burlov A.V. Methods of Engaging Children in Creative Media Practices: A Cultural Analysis of Children's Film as a Tool for Socialization	100
Shipunov A.N. The Experience of Commemorating of the Civil War in the Alexander Palace-Museum: On the History of the Exhibition "Defense of Red Petrograd" (1939–1941)	108
Yan V. The figurative-plastic system of sculpture of the Northern Wei and its interpretation in contemporary Chinese sculpture	118
LIN J. Yu Xiaofu's Historical Painting Language: A New Paradigm of Spatio-Temporal Reconstruction and Visual Narrative	130
Shirokovskikh M.S. The Origins of Leningrad Tapestry: To the Question of the Formation of a Regional School	146
Dun H. Artificial intelligence in the design of art exhibition communications: china's experience	161
Rakova O.A. The Antinomic Component of a Work of Art. Its Role in the Emergence of the Artistic Image. The Creative Experience of A. M. Smirnov	172
Zhou S. The methodology of design culture based on Vladimir Tatlin's constructivism	182
Filonenko N.S., Tretyakova M.S., Kazakova N.Y. Japanese design as "monozukuri": from Mingei to MUJI	197
Pavlova-Borisova T.V. On the Diversity of Creative Activity of S.A. Zverev-Kyyt Uola: On the 125th Anniversary of His Birth	211
Metadata in english	234

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.74664 EDN: GWHLHD URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=74664](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74664)

## Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки "Институт философии Российской академии наук"

109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310

✉ [rozinvm@gmail.com](mailto:rozinvm@gmail.com)



---

[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.74664

### EDN:

GWHLHD

### Дата направления статьи в редакцию:

01-06-2025

### Дата публикации:

20-11-2025

**Аннотация:** В статье ставится задача наметить целостную картину, позволяющую понять природу искусства и особенности художественной коммуникации при условии, что автор уже осуществил ряд исследований (реконструировал историю искусства, рассмотрел особенности произведений искусства, строение художественной реальности и коммуникации). Для лучшего понимания и опоры на факты привлекается материал двух кейсов: известной сказки К.И.Чуковского «Украденное солнце» и понимание аборигенами затмения, взятое из книги «Первобытная культура» Э.Тейлора. Предлагается авторское понимание сказки Чуковского: использование нарратива Тейлора в качестве схемы сюжета этой сказки, характеристика трех задач, которые в художественной форме решал Чуковский (написать интересную для детей историю, рассказать о спасении солнца показать, что в мире существуют два типа существ –

хорошие и плохие), изобретение схем, использование выразительных средств. Для теоретического осмысления сформулированных положений предлагается различение двух типов знаков (в рамках познания объектов и художественного воображения), а также понятие неутилитарной формы жизни, в контексте которой формировалось искусство. Опираясь на эти теоретические положения, характеризуются понятия художественной реальности и творчества, которые автор рассматривает как смысловой конфигуратор планов изучения искусства. В конце статьи отмечается, что хотя искусство прошло большой исторический путь, и сущность его менялась, вряд ли изменилась семиотическая основа искусства: возможность, опираясь на воображение, в период досуга с помощью знаков и схем порождать предметность (реальность), которая необходима и интересна человеку. Порождать, откликаясь на разные позиции в коммуникации, удовлетворяя их, начиная от самого художника (писателя, композитора), заканчивая зрителем, не исключая и различных посредников (знатоков искусства, позже философов и ученых). Поскольку предметность искусства прямо не связана с обычными объектами и событиями (только через память и воображение), она уже в античности начинает осознаваться как самостоятельная реальность.

**Ключевые слова:**

искусство, знаки, досуг, коммуникация, художественная реальность, воображение, познание, произведение, понимание, смысл

Автор уже провел ряд исследований, в которых рассматривались особенности художественных произведений и природа искусства. В самых первых были сформулированы проблемы, стоящие по поводу искусства, и намечена методология их решения. Генезис искусства и семиотический анализ художественных произведений – первые два больших исследования, в которых эта методология была реализована [\[8; 9\]](#) (сравни [\[19\]](#)). В последние годы были рассмотрены такие темы как особенности и строение художественной реальности и коммуникации, роль в искусстве схем и метафор, природа отдельных видов искусства (музыки, живописи, литературы, танца), некоторые особенности художественного творчества [\[10; 11; 12\]](#).

В данной работе мы ставим следующую задачу: наметить целостную картину, позволяющую понять природу искусства и особенности художественной коммуникации, имея в виду, что уже проведены ряд исследований (генезиса искусства, произведений искусства, сущности искусства, художественной реальности и художественной коммуникации). Предполагаю, что на их основе и ряда методологических положений может быть охарактеризовано целое искусства, схватывающее искусство и ее коммуникацию, как органическое социокультурное и личностное образование. Речь идет о не построении развернутой теории или учения, а о представлениях (по сути, методологических, навигационных, относящихся главным образом к семиотике, теории творчества и коммуникации, психологии), позволяющих задать целое, связав выделенные в уже проведенных исследованиях стороны, аспекты и характеристики искусства.

Чтобы реализовать заявленный подход и облегчить читателю понимание, буду опираться на анализ двух примеров – известной сказки К.И.Чуковского «Украденное солнце» и понимание аборигенами затмения, взятое из книги «Первобытная культура» классика



культурологии Э.Тейлора. В сказке рассказывается, как нехороший крокодил напал на солнце и проглотил его, а хороший медведь спас солнце.

... «Горе! Горе! Крокодил

Солнце в небе проглотил»

Наступила темнота.

Не ходи за ворота:

Кто на улицу попал –

Заблудился и пропал...

«Эй вы, звери, выходите,

Крокодила победите,

Чтобы жадный Крокодил

Солнце в небо воротил!»...

Тут зайчиха выходила

И Медведю говорила:

Ты не заяц, а Медведь.

«Стыдно старому реветь –

Ты поди-ка косолапый,

Крокодила исцарапай,

Разорви его на части

Вырви солнышко из пасти...

Не стерпел

Медведь,

Заревел

Медведь

И на злого врага

Налетел

Медведь...

Испугался Крокодил,

Завопил, заголосил,

А из пасти

Из зубастой

Солнце вывалилось,

В небо выкатилось!.. [\[18\]](#)

А вот что пишет Тейлор. «На языке тупи солнечное затмение выражается словами: "ягуар съел солнце". Полный смысл этой фразы до сих пор обнаруживается некоторыми племенами тем, что они стреляют горящими стрелами, чтобы отогнать свирепого зверя от его добычи. На северном материке некоторые дикари верили также в огромную пожирающую солнце собаку, а другие пускали стрелы в небо для защиты своих светил от воображаемых врагов, нападавших на них. Но рядом с этими преобладающими понятиями существуют еще и другие. Караибы, например, представляли себе затмившуюся луну голодной, больной или умирающей... Гуроны считали луну больной и совершали свое обычное шаривари со стрельбой и воем собак для ее исцеления» [\[15, с. 228\]](#)

#### Авторская реконструкция сказки

Нет сомнения, Чуковский читал культурологические исследования Тейлора (первое русское издание «Первобытной культуры» появилось уже в 1872 г., второе – в 1896–1897 гг.). Судя по тексту-нарративу Тейлора, Чуковский взял эту историю как схему сюжета своей сказки. Заменял ягуара и аборигенов на понятных детям крокодила и медведя. Добавил события и интригу, но опять же понятных детям, развивающих историю спасения солнца, делающих ее для детей интереснее.

Я поймал себя на том, что, сочиняя в 2008 году для своей супруги стихотворение на день ее рождения, поступил сходным образом. Построил сюжет на основе схемы, заимствованной из книги Эмануэля Сведенборга, утверждавшего, что благие люди после смерти становятся ангелами и поднимаются на небо; и добавил к этой истории пару своих фрагментов для интереса и убедительности (см. статью, опубликованную в журнале «Познание и переживание» [\[13\]](#)).

В сказке «Украденное солнце» Чуковский выразил, по меньшей мере, три своих устремления (экзистенции): придумал интересную для детей историю (путешествие, события), рассказал о спасении солнца (выставил идею спасения), наконец, показал, что в мире существуют два типа существ (зверей, людей) – хорошие и плохие. Как детский писатель он хотел поделиться с детьми этими идеями, знаниями и переживаниями (так сказать, заразить ими). Идею затмения и спасения солнца Чуковский взял от Тейлора (аборигенов), остальное придумал.

Указанные три устремления принадлежат Корнею Чуковскому, а не его читателям. Сочинив сказку, он реализовал прежде всего себя. Дети-читатели, с одной стороны, тоже проявляют себя, но иначе (не понимают, понимают, удивляются, переживают), с другой – знакомятся с новым миром, проживают его события, заражаются ими. Со временем некоторые читатели даже научаются использовать художественное произведение для реализации не только себя, но и создания мира, отличного от авторского.

Приступая к сочинению сказки, Чуковский построил соответствующие схемы (затмения, спасения солнца) и очень важную схему зверей, которые, подобно обычным людям, говорят, совершают разные поступки (плохие и хорошие). Почему это схемы? По определению вашего покорного слуги: схема – это семиотическое изобретение, позволяющее разрешить проблемы (в данном случае три устремления Чуковского), задающее новую реальность (крокодил проглотил солнце, звери ведут себя как люди, медведь заставил крокодила освободить солнце), изобретение, создающее условия для новых действий (дети оказались в интересном мире, события которого они переживают) [14, с. 21]. Для Чуковского – это схемы, для детей (и Чуковского в роли читателя) метафоры, т.е. знания, задающие новый класс «предметов» – «животных-людей». Эта «предметность» составляет для детей события художественной реальности сказки. Их свойства, с одной стороны, совпадают со свойствами обычных событий, знакомых детям (солнце, звери на картинах или в зоопарке, понятные разговоры), с другой – отличны от них, но тем интересней (где еще можно увидеть говорящих крокодила или зайца, проглоченное солнце, сражение медведя с крокодилом?).

Важно, что предметность художественной реальности организована в сказке не только по логике самой предметности, но и логике поэтики (искусства). Так метафоры и другие события сказки Чуковский подчинил ритму, метру, драматургии, образности, поддержанию одних форм организации текста другими (сравни [13]). Перечисленные выразительные средства, включающие схемы и метафоры, помогли задать реальность, воспринимаемую и детьми и взрослыми как настоящая жизнь, позволили про-жить и пере-жить ее события не менее реалистично, чем события обычной жизни (не в искусстве). [13]

Различение двух типов знаков (в искусстве и обычной жизни) и условий их существования

Если аборигены опирались на знания («здесь и сейчас») объективных, существующих вне людей событий (затмение солнца или луны, его завершение), то читатели сказки только на свое воображение, в котором конечно использовались и знания (из книг, зоопарка, рассказов взрослых). Но эти знания детей были получены раньше, к тому же в самых разных контекстах. Схема затмения, изобретенная аборигенами (проблемная ситуация – страх перед затмением; изобретенная схема – выражение «ягуар съел солнце»; новая реальность – ягуар съедающий солнце; новые действия – спасение солнца, стрельба, шаривари) подкрепляется «эмпирическими знаниями». Их можно изобразить следующим образом:  $Xv \rightarrow A$ , где  $X$  – реальное солнце,  $v$  – его восприятие в небе,  $A$  – знак (слова «солнце», «ягуар»).

Знания детей в сказке устроены иначе. На схеме это выглядит так:  $A\Psi \rightarrow P$ , где  $A$  – знак (слова «солнце», «крокодил» и т.д.),  $\Psi$  (пси) – порождение предмета  $P$  (солнца, крокодила и других существ, понимаемых метафорически). Эмпирические знания дети, конечно, тоже имеют, но – эти знания, во-первых, достаточно случайные (книжки, зоопарк, рассказы взрослых), во-вторых, их источник – воспоминания, т.е. они обусловлены не объективными событиями (восприятием «здесь и сейчас»), а сознанием ребенка.

Предложенное здесь различение двух типов знаков (фиксирующих объекты и задающих

предметы) представляется очень важным. Если для семиотического анализа практики и науки можно использовать первый тип знаков, то для искусства второй [\[2; 3; 5; 17\]](#). У этих типов знаков и разные социальные контексты

Спасение солнца коллективное практическое действие, переживание сказки чаще всего – индивидуальное. Искусство, как я показываю, формируется, когда складывается «неутилитарная область жизни» (первое ее определение «досуг», по Аристотелю), свободная от требований практической жизни и деятельности, высвобождающая возможность перехода ко второму типу знака и знаний в целях реализации желательных и привлекательных для индивида желаний (разрешения внешних и внутренних, проблем и вызовов). Поскольку здесь обратная детерминация (от знака к предмету), новые предметы рождаются посредством речи, означения, сочинения художественного произведения (вместе с ними). Этот момент был отмечен еще в философии средних веков, где понимание творения богом мира совпадало с пониманием художественного творчества. В частности, св. Августин, говоря о творении, подчеркивал роль в этом процессе речи и знаков [\[6, с. 27\]](#).

Сфера искусства (как форма социальной жизни) исторически специализируется на четырех функциях: 1) реализации неосуществленных или невозможных желаний индивидов, 2) создании художником условий для подобной реализации, 3) построении интересных жизненных миров, 4) особой (художественной) формы познания и рефлексии (в том числе и жизни в искусстве). Вот один пример подобной рефлексии. «Я была, – рассказывает Ольга Попова, педагог и организатор музыкального движения (одного из видов «свободного танца»), – ребенком страшной психической отзывчивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все годы эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне – поддержку? или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни... А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь в этой деятельности пережить... Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность – это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю... Это возможность жить. И возможность регулировать свои состояния» (цит. по [\[1, с. 227\]](#)).

Понятие художественной реальности и творчества как смысловой конфигурацией планов изучения искусства

Мои исследования показывают, что эти два понятия соединяют и связывают основные стороны и аспекты, выделяемые в ходе анализа искусства, то есть не самого искусства, а его исследования. Художественная реальность – это синтез смыслов в плане содержания сознания, художественное творчество – синтез смыслов в аспекте построения художественного произведения.

Художественная реальность. Вводя это понятие, я отталкивался от работ искусствоведов

прошлого столетия. «Писатель, – пишет, например, М. Поляков, – в конкретной социальной-литературной ситуации выполняет определенные общественные функции, переходя от социальной реальности к реальности художественной, формируя в системе (ансамбле) образов определенную концепцию ценностей, или, точнее, концепцию жизни» [7, с. 18]. Одновременно читатель, утверждает Ц. Тодоров, «отправляясь от литературного текста, производит определенную работу, в результате которой в его сознании выстраивается мир, населенный персонажами, подобными людям, с которыми мы сталкиваемся "в жизни"» [16, с. 63].

В художественном произведении искусство остановлено и дано нам семиотически. Чтобы его оживить, необходимо, сначала, опираясь на реконструкцию художественного произведения, воссоздать художественную реальность. Под последней я понимаю художественные события, созданные писателем (художником), проживаемые читателем, починающиеся определенной логике и условности. Например, как в данном случае (события – кража и освобождение солнца, перипетии после кражи, сражение медведя и крокодила и др.; условность и логика – сказка в стихах; предметность – животные-люди).

Пытаясь понять особенности художественной реальности, литературовед может поставить проблемы, решая которые воссоздает творчество писателя (чем много лет занимался К. Чуковский). «Я, – пишет он, – изучаю излюбленные приемы писателя, пристрастие его к тем или иным эпитетам, тропам, фигурам, ритмам, словам, и на основании этого чисто формального технического научного разбора делаю психологические выводы, воссоздаю духовную личность писателя (по сути, его творчество. – В.Р.)» (Из письма Горькому, 1920 г.). [4] Работа, частично совпадающая и с нашей задачей.

Сначала это действительно приемы писателей, разрешающих стоящие перед ними проблемы (например, как в данном случае). Но в дальнейшем они специально осознаются и обосновываются; в результате на основе художественных приемов создаются "выразительные средства" (тропы, метафоры, фигуры, ритм, слова, темы, драматургия и пр.), которые становятся достоянием всех писателей (художников, композиторов). Теперь, разрешая возникающие проблемы, писатели получают своеобразные подсказки в виде выразительных средств.

Творчество. Этот процесс обусловлен двумя основными факторами – реализацией личности художника (писателя) и влиянием художественной культуры. В свою очередь, реализация личности художника включает в себя, во-первых, осознание устремлений художника и их осуществление (в данном случае мы указали три устремления), во-вторых, отклик на другие позиции в художественной коммуникации (дети, родители, воспитатели, коллеги по литературе). Реконструкция сочинения «Украденное солнце» позволяет в художественной коммуникации развести два плана – «непосредственную коммуникацию» (Чуковский сочиняет сказку, дети ее читают, понимают или нет, переживают, как-то откликаются и реагируют) и «опосредованную («многослойную»)). В последней можно выделить три «посредника»:

- в профессиональном плане это культуролог, писатели и др. (Тейлор, Маяковский, Пастернак и др.).
- в рефлексивном: искусствоведы, философы искусства (например, А. Дзержинский, В. Дильтей).
- в методологическом (ваш покорный слуга, осмысляющий и исследующий сказку

Чуковского, предоставляющий по Бахтину голос своим «объектам», осуществляющий реконструкцию и пр.).

В каждом плане решаются свои задачи и свои схемы коммуникации [\[3; 5\]](#). В рамках непосредственной коммуникации нетрудно различить еще два типа: "одностороннюю коммуникацию", когда читатели (в данном случае дети и их родители) относительно адекватно понимают и расшифровывают замысел писателя, и "двухстороннюю"; в последнем случае читатели создают художественную реальность, отличную от авторской.

Художественная культура предлагает и частично навязывает художнику образцы творчества, выразительные средства, профессиональное осмысление и оценки. Эта культура складывается, с одной стороны, под влиянием художественной практики и жизни, с другой – благодаря усилиям (осмыслению, критике, исследованию) читателей, искусствоведов, философов.

Можно ли на основе знания указанных факторов детерминистически вывести сочинение Чуковским «Украденного солнца» и реакцию на нее читателей (детей и взрослых)? Кое-что понять можно, но вывести строго, конечно, нет. То есть можно, например, объяснить, почему Чуковский обратился к Тейлору и взял его нарратив как схему сюжета (вероятно, считал как и Тейлор, что первобытная культура – это детство человечества), почему переделал персонажи, заменив ягуара и аборигенов (вероятно, чтобы детям было понятно и интересно), почему сразу рассматривал изобретенные схемы как выразительные средства (поскольку был литературоведом). Понятно также, каким образом Чуковский усиливал свои построения, стремясь сделать их для детей убедительными, естественными и очевидными. Например, с помощью понятных детям чувственных образов:

А в Большой Реке

Крокодил

Лежит,

И в зубах его

Не огонь горит, –

Солнце красное,

Солнце краденое... [\[18\]](#)

Или, обосновывая одни темы другими (крокодил не только проглотил солнце, но и не хочет отдавать его, и насмехается над всеми, и грозит съесть луну):

Но бессовестный смеется

Так что дерево трясется:

«Если только захочу,

И луну я проглочу!»... [\[18\]](#)

Понятно, почему Чуковский как бы забегают вперед в развитии детей. Например, его крокодил законченный бесчувственный злодей, получающий удовольствие от страданий других. Вряд ли дети могли понять этот образ, так же как и деление всех зверей (людей) на хороших и плохих. Но позже по мере взросления, они это поймут и оценят, т.е. Чуковский готовил по Л.С. Выготскому «зону ближайшего развития».

Тем не менее, высказанные соображения только предположения, хотя, на мой взгляд, основательные; в целом рассчитать и спрогнозировать процесс творчества невозможно, здесь многое зависит от таланта, настроения, драйва, случая.

## Заключение

Прежде всего, нужно учесть, что искусство прошло большой исторический путь, и сущность его менялась, поэтому речь идет только о современном искусстве. Но вряд ли изменилась семиотическая основа искусства: возможность, опираясь на воображение, в период досуга с помощью знаков и схем порождать предметность (реальность), которая необходима и интересна человеку. Порождать, откликаясь на разные позиции в коммуникации, удовлетворяя их, начиная от самого художника (писателя, композитора), заканчивая зрителем, не исключая и различных посредников (знатоков искусства, позже философов и ученых). При этом, как мы старались показать в реконструкции, события художественной реальности в сказке "Краденое солнце" порождались с помощью семиотики, знаки в которой задавали предметность этой реальности без опоры на познание. Денотаты этих знаков приходили (извлекались) из памяти. В отличие от сказки нарратив затмения солнца аборигенов опирался на эмпирические знания (знаки, фиксирующие объекты природы). Анализ и других случаев художественного творчества подтверждает это положение: предметность искусства порождается воображением без опоры на познание реальных объектов, но с использованием ресурсов памяти.

Поскольку предметность искусства прямо не связана с обычными объектами и событиями (только через память и воображение), она уже в античности начинает осознаваться как самостоятельная реальность. Постепенно искусство в европейской культуре становится полноценной формой жизни. Ее предметность и события воспринимаются человеком не менее реалистично, чем события в трудовой, социальной и религиозной областях. Если первоначально художественное творчество и жизнь складывались опытным путем, то в дальнейшем они были опосредованы профессиональным и философским осознанием и изучением, в рамках которых создаются выразительные средства, а также другие необходимые знания и представления.

## Библиография

1. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. № 2. С. 206-244. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12161 EDN: VPMFCJ.
2. Богин Г.И. К онтологии понимания текста // Вопросы методологии. 1991. № 2. С. 33-46.



3. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация // Деконструкция и деконструкция. СПб., 1999. С. 127-145.
4. Ермошин Ф. Корней Чуковский как литературовед. К проблеме субъекта и объекта историко-литературного исследования. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/kornej-chukovskij-kak-literaturoved-k-probleme-subekta-i-obekta-istoriko-literaturnogo-issledovaniya> (дата обращения: дата обращения не указана).
5. Маниковская М.А. Коммуникативное пространство художественной культуры // Философия и общество. 2005. Вып. 1. С. 93-114. EDN: QDFBMR.
6. Неретина С.С. "Ни одно слово не лучше другого". Философия и литература. М.: Голос, 2020. 360 с.
7. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978. 448 с.
8. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. Изд. 7 исп. М.: Либроком, 2021. 304 с.
9. Розин В.М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М.: Голос, 2011. 397 с. EDN: PFDJPA.
10. Розин В.М. От анализа художественных произведений к уяснению сущности искусства. М.: Голос, 2022. 282 с.
11. Розин В.М. Гуманитарные и нарратологические исследования. Концепция нарратив-семиотики. М.: Голос, 2023. 348 с.
12. Розин В.М. Анализ художественных и философских произведений и затронутых в них проблем: Опыт гуманитарного исследования. М.: URSS, 2025. 320 с.
13. Розин В.М. Опыт анализа поэтического творчества, художественного мышления и переживания (концепты, схемы, метафоры) // Познание и переживание. 2022. Т. 3. № 4. С. 49-65. DOI: 10.51217/cogexp\_2022\_03\_04\_04 EDN: MCFNEC.
14. Розин В.М. Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании / В. М. Розин; Российская акад. наук, Ин-т философии. М.: URSS, 2011. 255 с.
15. Тейлор Э. Первобытная культура. М.: Соцэкгиз, 1939. 568 с.
16. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм "за" и "против". М.: Прогресс, 1975. 470 с.
17. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. 360 с.
18. Чуковский К. Краденое солнце // Литературный современник. 1933. № 12. С. 159-162.
19. Kozbelt A. The Aesthetic Legacy of Evolution: The History of the Arts as a Window Into Human Nature // Frontiers in Psychology. 2021. Vol. 12. Article 726277. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.726277.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

В рецензируемой статье «Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации» предметом исследования является искусство через призму художественной реальности, семиотики знаков (схемы, метафоры) и механизмы художественного общения. В данной работе автором ставится задача: наметить

целостную картину, позволяющую понять природу искусства и особенности художественной коммуникации. Акцент сделан на реконструкцию процесса создания и восприятия искусства на основе истории К. Чуковского "Украденное солнце".

В качестве метода исследования роли знаков (схем, метафор) в искусстве автор использует семиотический анализ, а для сопоставления мифа аборигенов о затмении и сказки Чуковского - сравнительный историко-культурологический метод. Автор также применяет реконструкцию творческого процесса на основе авторских интенций и культурного контекста. Однако стоит отметить, что методы явно не систематизированы, хотя их использование прослеживается в исследовании.

Тема статьи крайне актуальна в условиях растущего интереса к семиотике как инструменту анализа культурных феноменов. Автор поднимает важную для дискуссий о природе творчества проблему соотношения личного опыта художника и культурных заимствований.

Рецензируемая статья — значимый вклад в теорию искусства, поскольку предлагает оригинальную методологию изучения художественной коммуникации. В процессе работы автор проводит практическую реконструкцию создания сказки Чуковского на основе этнографических источников (Тейлор), что раскрывает механизм культурной трансляции. Научная новизна работы состоит в дальнейшем осмыслении единства «художественной реальности» — синтеза смыслов, порождённых знаками и переживаемых реципиентом, а также художественного творчества как синтеза смыслов в аспекте построения художественного произведения. Автор подчёркивает, что оба понятия объединяют и связывают главные стороны и аспекты, выделяемые в процессе анализа и изучения искусства (но не самого искусства). Но в то же время вывод, содержащийся в заключении данной статьи о том, что искусство обладает предметностью, непосредственно не связанной с обычными объектами и событиями, не достаточно обоснован проведённым исследованием.

Статья отличается логичностью изложения: от постановки задачи → кейс-анализ → теоретические обобщения → выводы. Работе в целом характеризуется научным стилем, но с элементами нарратива (пересказа личного опыта автора). Содержание работы достаточно глубокое, с привлечением междисциплинарных данных (философия, психология, культурология), а примеры в виде сказки и этнографического материала удачно иллюстрируют теорию.

Работа будет представлять интерес для специалистов гуманитарного профиля, интересующихся семиотическими механизмами искусства, коэволюцией текстов и творчества, ролью искусства в рефлексии личности.

Библиография работы включает 14 ссылок, однако половина из них — работы самого автора статьи. Список представлен в алфавитном порядке. Несмотря на недостаточную полемику с современными трендами, работа обладает высокой научной ценностью благодаря глубине анализа и междисциплинарному синтезу.

Таким образом, статья «Искусство: художественная реальность, роль знаков, особенности коммуникации» имеет научно-теоретическую значимость. Работа может быть опубликована.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Ян Ч. Жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературе // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77213 EDN: LURSVB URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77213](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77213)

## Жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературе

Ян Чэньбэй

кандидат культурологии

соискатель; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет  
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, линия Менделеевская, д. 5

✉ [st106502@student.spbu.ru](mailto:st106502@student.spbu.ru)



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77213

### EDN:

LURSVB

### Дата направления статьи в редакцию:

08-12-2025

### Дата публикации:

15-12-2025

**Аннотация:** В настоящей статье представлен сравнительный анализ древнегреческих и китайских трагедий, включающий исследование ключевых структурных элементов трагедийного жанра: формы трагедий, фигура главного героя, а также особенности трагических финалов в контексте обеих культурных традиций. Особое внимание уделено анализу сходств и различий в отношениях между человеком, божественными силами и судьбой, мотиваций трагических героев и вариаций представления трагических исходов. В результате исследования традиционных культур Древней Греции и Китая выявлены уникальные и общие черты трагедийного жанра. Также проведен анализ специфического феномена, представленного в форме различных финалов древнегреческих и китайских трагедий (двойной финал, т. е. трагический начало и комический финал), с целью изучения некоторых причин культурных различий между двумя цивилизациями. В настоящей статье используется сравнительный метод и культурологическое исследование, проанализировано древнегреческой и китайской

трагедии. Китайская трагедия предельно пессимистична, можно выделить несколько факторов, определивших данный акцент. Во-первых, пессимистическое сознание китайской трагедии связано с философским осмыслением циклической теории истории, которое основано на предопределении. Во-вторых, на пессимизм китайской трагедии значительно повлияла конфуцианская этическая система, сформировавшая мотив «искупительной жертвы». В отличие от духа индивидуального сопротивления, характерного западной трагедии, пессимизм китайской трагедии имеет отличительные черты коллективистской этики – искупление часто опирается на нравственность всего сообщества, нежели на индивидуальную волю. Для того чтобы исследовать причины, по которым китайская трагедия имеет сущность и характеристики трагедии, но в то же время обладает счастливым завершением, следует проанализировать понятия «счастье» и «горе» в китайской культуре. Счастье, с точки зрения традиционной китайской культуры, это прежде всего уверенность в небесном покровительстве и благодарность Небу; счастье – это также радость от совершения благого поступка во имя своего народа. Горе – это ощущение тягот собственной миссии, а также осознание конечности и переменчивости всех феноменов, связанных со смертной человеческой природой. Таким образом, это стало одним из главных факторов, обуславливающих различия в финале китайских трагедий и древнегреческих трагедий.

#### **Ключевые слова:**

Китайская трагедия, Древнегреческая трагедия, Сравнительный анализ, Формы трагедии, Судьба, Фигура героя трагедии, Финал трагедии, Феномен великого воссоединения, Китайская культура, Пессимизм и оптимизм

Основываясь на воздействии, оказываемом античными трагедиями на развитие жанра, в настоящее время подавляющее большинство китайских исследователей, например, Лян Цичао, Чэнь Дусю, Ли Дачжао и Лу Сюнь, называют трагедию именно *бэйцзюй* (кит. 悲剧) (в переводе – «печальная драма»). Понятие трагедии анализируется китайскими исследователями с акцентированием внимания на трёх, наиболее важных для неё особенностях: первая – наличие специфической для трагедии формы; вторая – наличие выбора, стоящего перед главным героем; третья – наличие трагической концовки.

Среди структурных особенностей трагедии, как жанра, можно выделить несколько особенно важных особенностей:

#### **1) Формы трагедии**

Трагедия рока, как универсальная форма развития древнего западного театра, связана с эпохой «детства человечества». Вера в судьбу и предопределение была одной из основополагающих черт, формирующих «картину мира» древнего человека. Вера в судьбу понималась абстрактно – как универсальный философский постулат, «из чего возникают все вещи, в то же самое они и разрешаются, согласно необходимости» [\[7, с. 301\]](#). Любой тип трагедии рока начинается именно с данной экзистенциально-психологической основы, а древнегреческая трагедия рока – наиболее характерный пример среди всех её вариаций.

Биографии трагического героя олицетворяют жизненный путь человечества, которое зависимо от природы настолько, что может быть уничтожено силами Вселенной. «Царь Эдип» Софокла – яркий пример трагедии рока. Главный герой живёт и действует не по

своей воле, а лишь в рамках вселенной, которая понимается как абсолютно рациональная и особым образом упорядоченная, при этом он переживает «абсолютное страдание» [2, с. 182] и проявляет «абсолютное послушание» [2, с. 182]. Силы Фатума, не подчиняющиеся воле человека, конструируют его бытие и заставляют его ощущать силу, определяющую судьбы и катастрофы. В трагедии рока космическое существо наделяется душой, а течение человеческой жизни космизируется и обожествляется, так что степень усилий героя резко контрастирует с конечным результатом. Попытки человека изменить свою судьбу превращаются в отчаянное восстание, обреченное на провал, так что смысл человеческого существования становится понятным только с точки зрения воли космической природы, в рамках которой он существует.

Трагическая судьба вдохновляет человечество на творчество и сопротивление. «Аристотель упоминает о двух вещах - *мысль* и *характер*, в качестве источника действия в трагедии, но он замечает также, что главное - это *цель*, и индивиды действуют не для того, чтобы представить некие характеры, но сами характеры вовлечены в трагедию ради действия. <...> Особенностью античной трагедии является то, что действие не вытекает исключительно из характера и не находит себе достаточного объяснения в субъективной рефлексии и решимости, но само обладает относительной примесью мучительных страстей» [2, с. 173]. Действия Эдипа - стимул заданной судьбы, которая доводит человеческие способности до предела и выражает трагический конфликт между неизбежной исторической необходимостью и практической невозможностью реализовать эти требования. «Причина этого, естественно, заложена в том, что античность не знала субъективности, отраженной в самой себе. Даже когда индивид двигался свободно, он все же оставался внутри субстанциальных категорий государства, семьи и рока. Эти субстанциальные категории и представляют собой элемент фатализма в греческой трагедии как ее особую черту. Потому гибель героя - это не только результат его собственных деяний, но также и страдание, тогда как в современной трагедии гибель героя, по существу, не страдание, но действие» [2, с. 174].

В китайских трагедиях также находит свое отражение тема трагической судьбы. Трагедия Цзяо Чжунцина (кит. 焦仲卿) и Лю Ланьчжи (кит. 刘兰芝), пары из длинной повествовательной поэмы «Павлин летит на юго-восток» (автор: Аноним) (кит. «孔雀东南飞» 无名氏), написанной во времена династии Восточная Хань (25-220), в первую очередь проистекает из подавления индивидуальной воли феодальной этикой. Мать Цзяо Чжунцина насильно разлучает пару из-за «быть непочтительным к родителям», что на самом деле является проявлением патриархального деспотизма и гендерного дисбаланса власти. Брат Лю Ланьчжи, придерживаясь утилитарного взгляда, согласно которому «удача и неудача подобны небу и земле», заставляет сестру выйти замуж повторно, обнажая затруднительное положение женщин, лишенных автономии в условиях патриархальной системы. Это трагедия достигает кульминации в двойном самоубийстве — событии, которое одновременно логически обосновано реальностью и пронизано романтическими идеалами конфуцианства: пара превращается в мандариновых уток, их крики эхом разносятся по горам, тем самым возводя их личную трагедию в ранг вечного символа свободной любви.

К аналогичным темам также относятся: «Влюблённые-бабочки» (кит. «梁祝»). Эта легенда зародилась в династии Восточная Цзинь (317-420). Самые ранние сохранившиеся письменные материалы в династии Тан (618-907) - «Шидао Чжи» (кит. 十道志), написанный Лян Цзайянем (кит. 梁载言) и «Сюань Ши Чжи» (кит. 宣室志), написанный Чжан Ду (кит. 张读). Концовка с «превращением в бабочку» впервые появилась в династии Южная Сун (1127-1279). История в основном рассказывает о трагической

истории любви Лян Шаньбо (кит. 梁山伯) и Чжу Интай (кит. 祝英台), отражая ограничения на образование женщин в условиях китайского феодального устройства (в истории Чжу Интай переодевается мужчиной, чтобы учиться), а также огромную разницу в социальном положении между Лян Шаньбо, родившимся в семье простолюдинов, и Чжу Интай, родившейся в знатной семье. Финал в «Влюблённые-бабочки», они превращаются в бабочек и улетают вместе, воплощает вечное стремление к истинной любви. Более того, в традиционной китайской культуре бабочки часто рассматриваются как воплощение души, а их плавный и изящный крылья метафорически символизируют духовную свободу, обретенную после освобождения от препятствий традиционной китайской феодальной этики и стремления к вечному союзу.

Кроме того, китайские трагедии, как правило, изображают этические поступки, совершаемые в условиях невзгод и страданий. Эти поступки чаще всего носят альтруистический характер, что позволяет рассматривать китайские трагедии как демонстрации героизма. Например, в пьесе династии Юань (1271-1368) под названием «Сирота из рода Чжао» (автор: Цзи Цзюньсян) (кит. «赵氏孤儿» 纪君祥) персонаж Чэн Ин (кит. 程婴) занимается воспитанием сироты Чжао до достижения им совершеннолетия. Он возвращает Чжао его первоначальный титул, оплачивает за проявленную доброту Чжао Шуо и за доверие, оказанное Гунсунь Уцзю (кит. 公孙杵臼), после чего принимает решение о самоубийстве. Этот поступок Чэн Ина отражает его самоотверженность, направленную на поддержание идеалов праведности.

## 2) Фигура главного героя трагедии

По словам Ницше, «Греческая трагедия в её древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и в течение довольно продолжительного времени единственный сценический герой был именно Дионис, <...>, до Еврипида, <...>, все знаменитые фигуры греческой сцены являются только масками этого первоначального героя - Диониса» [\[5, с. 104\]](#). Ницше делает акцент на том, что «наиболее страдальческий образ греческой сцены, злосчастный Эдип» [\[5, с. 97\]](#). «Царь Эдип» - трагическое произведение Софокла, основанное на древнегреческом мифе об Эдипе, который убивает своего отца и женится на матери. Трагедия «Царь Эдип» Софокла представляет собой художественное осмысление судеб афинских героев, воплощающих демократические идеалы. В этом произведении автор подвергает сомнению предопределенность судьбы и исследует концепцию индивидуального сопротивления ей. Данная тема особенно ярко проявляется в вопросе о том, кто убийца - центральном и напряженном элементе драматического повествования, который встречается на протяжении всей трагедии. Драматическое действие в произведении акцентирует внимание на конфликтах между отцом и сыном, испытаниях и злключениях судьбы, на вопросах ответственности и этических дилеммах. Эти аспекты находят свое воплощение в характеристиках персонажей, включая Эдипа и его дочь Антигону.

Антигона - дитя incestуальной связи: её отцом был Эдип, а матерью Иокаста, мать Эдипа. Обстоятельства рождения братьев и сестёр Антигоны трактуются мифом как «грех». Антигона проявляет неповиновение в отношении указа Креонта, который запретил похороны Полиника. Несмотря на запрет, она осуществляет погребение брата. В результате Антигона оказывается в плену и, в конечном итоге, кончает жизнь самоубийством. Конфликт в трагедии «Антигона» разворачивается преимущественно в плоскости гендерного противостояния. С точки зрения Креонта, действия двух братьев Антигоны подрывают воинскую честь и нарушают городские законы, что требует соответствующего наказания. Но для Антигоны семья важнее, чем закон. В дополнение к

основному конфликту, Антигона сталкивается с внутренней дилеммой, касающейся её идентичности как дочери Эдипа, то есть дилеммой, стоит ли ей жить - ведь лишь продолжая существовать в этом мире она связана с именем своего отца. Кьеркегор писал, что «это же- состязание, в котором стоит принять участие, - более ужасающая борьба, чем борьба на жизнь и смерть, так как нам не страшно смерти» [\[3, с. 17-28\]](#). Антигона осознавала, что лишь смерть способна избавить её от бремени эмоциональных переживаний и моральной ответственности, в результате чего предпочла покончить собой.

Древнегреческая трагедия делает акцент главным образом на болезненности процесса умирания, тогда как персонажи китайской трагедии зачастую испытывают боль от жизни, то есть иногда они даже рады умереть, но не способны. Как писал Бодрийяр, «Восстановить в жизни смерть - такова основополагающая операция символического [\[1, с. 240\]](#) <...> Мы умираем не потому, что умирать необходимо, а потому, что однажды, не так уж давно, приучили себя к этой мысли» [\[1, с. 260\]](#). Подобно титану Прометею, который был прикован Зевсом к скале Кавказского хребта, где орёл ежедневно терзал его печень, герой И, он же - Стрелок И, также умирал долго и болезненно. В китайской мифологии И был лишён своих божественных прав и низвергнут на землю, где был предан возлюбленной, подвергся пыткам и умер мучительной смертью. Сходство, которые можно выявить у этих двух трагических фигур (Прометей и Стрелок И), связано не только с их героической и бунтарской природой, но также и со страданием, предназначенным им, а также с неугасимой волей к жизни.

Ницше, обращаясь к вопросу трагедии раскрывает свои мысли о воле к жизни и сущности искусства, анализируя более глубокую динамику, которая заставляла греческую культуру развиваться. Ницше рассматривает сущность воли с точки зрения особого вида искусства - трагедии. С одной стороны, Дионис, как главный герой трагедии, проходит через страдания как процесс индивидуализации, который завершается его расчленением: в процессе его «масками» становятся другие герои, такие как Эдип и Прометей, а его личность как образ, так же как и принцип индивидуализации, разрушается и перестаёт существовать перед лицом страданий. С другой стороны, зритель, сопереживающий страданиям главного героя трагедии, тоже испытывает боль и негодование. В конце концов зритель чувствует, как на место страданий приходит вечная жизненная сила, и потому понимает, что первобытная радость и первобытная боль существуют в тандеме. Таким образом, трагедия приносит зрителю утешение, помогая примириться с несовершенством мира.

По мнению Ницше, «Мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии ныне читается как Заргей; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисийское *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник» [\[5, с. 105\]](#), «а искусство - как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства» [\[5, с. 106\]](#).

### **3) Финал трагедии**

По мнению Аристотеля, тон трагедии должен быть серьезен на протяжении всего произведения - от экспозиции до финала. Впрочем, в трагедии возможен и так называемый «двойной финал». Двойной финал представляет собой развязку, в которой положительные персонажи получают заслуженное вознаграждение, а отрицательные -



справедливое наказание. В произведении Гомера «Одиссея» главный герой Одиссей, в конечном итоге воссоединяется с семьёй, тогда как служанка Меланфо и предатель-раб Меланфий, перешедшие на сторону женихов Пенелопы, подвергаются наказанию. Здесь можно вспомнить слова Ницше: «Если вообще сообразно счастливому природному состоянию - покинуть жизнь без мучительной агонии и оставляя по себе прекрасное потомство, то конец всех этих старейших родов искусства являет нам такое счастливое природное состояние: они тихо погружались в небытие, и перед их гаснущими очами уже стояли прекрасные молодые отпрыски и в смелом движении бодро и нетерпеливо поднимая головы» [\[5, с. 108-109\]](#). Следовательно, «под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова празднует примирения со своим блудным сыном - человеком. <...> Превратите ликующую песню "К Радости" Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть "миллионы, трепеща склоняющиеся во прахе", то вы можете подойти к Дионису. <...> Теперь при благой вести о гармонии миров каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своими ближними, но и единым с ними, словно разорвано покрывало Майи и только ключья его еще развеваются перед таинственным Первоединым» [\[5, с. 52-53\]](#).

В концовке китайских трагедий же традиционно звучит «нищеванская страсть». В китайской драматургии нет такого понятия как двойной финал, но есть счастливый конец, который встречается в большинстве традиционных китайских трагедий, — он обозначается термином «великое воссоединение» (кит. 大团圆) с явно прослеживаемой семантикой обретения целостности. В традиционных китайских трагедиях мы видим персонажей, воплощающих дух неповиновения судьбе, и эта борьба характеризуется сильным элементом пассивности. Это отражено в произведениях Гуань Ханьцина (кит. 关汉卿, 1234-1300), известного драматурга династии Юань (1271-1368). Например, в трагедии династии Юань «Обиде Доу Э» (автор: Гуань Ханьцин) (кит. «窦娥冤») Доу Э сталкивается с несправедливостью своей судьбы. В семнадцать лет её муж умирает от болезни, оставляя её вдовой, но жизненные муки не прекращаются, она смело развивает в себе душевную стойкость, чтобы справляться с трудностями. Аналогично, в пьесе династии Юань «Сне Сишу» (автор: Гуань Ханьцин) (кит. «西蜀梦») Гуань Юй и Чжан Фэй яростно борются с несправедливостью; также в пьесе династии Юань «Дяо Фэн Юэ» (автор: Гуань Ханьцин) (кит. «调风月») Яньянь, не желая быть брошенной, отчаянно борется за свои права. Несмотря на кажущуюся оптимистичность финала, в этих трагедиях сохраняются мотивы жертвы и разрушения, что подчеркивает трагичность судеб героев.

В начале XX века китайские литературоведы Фэн Шулуань (кит. 冯叔鸾, 1883-?) и Оуян Юцянь (кит. 欧阳予倩, 1889-1962) выразили критику в отношении традиционных представлений о трагедии, которые допускали наличие счастливого конца. Фэн Шулуань при анализе трагедии и комедии упоминал, что различие между трагедией и комедией заключается в результатах действий, а не в том, как эти действия реализуются. Если результатом является счастье и благополучие - это комедия, если же смерть - трагедия. Этот критерий упоминается в статье «Различие между комедией и трагедией» из «Разговоров о драматургии со Взывающей к радуге» Фэн, для которого важен лишь финал - счастливый или удовлетворительный, несчастный или печальный. Но он же и отмечает, что по этому критерию большинство китайских произведений не могут быть названы трагедиями. Оуян Юцянь также отвергал идею того, что «трагедия может иметь счастливый финал, считая, что истинной трагедии необходимо иметь печальное разрешение» [\[10, с. 45-46\]](#). Он отмечает, что «окончание трагедии, конечно, не может

быть счастливым <...> Конец трагедии всегда невероятно печальный, в то время как конец комедии всегда счастливый. Например, даже если добрый человек переживает много бед, его конец должен быть успешным...» [\[6\]](#).

Феномен «великого воссоединения» в китайской трагедии находит широкое распространение не только в современном китайском театральном искусстве, но и в классической китайской литературе, что вызывает дискуссии среди многих китайских исследователей. Цай Юаньпэй (кит. 蔡元培, 1868-1940, министр просвещения Китайской Республики) считал, что «великое воссоединение» - это проявление китайской идеи «стремления к полноте и совершенству во всем», но этот феномен отражает «недостаток рефлексии» [\[12\]](#). Лу Сюнь (кит. 鲁迅, 1881-1936), основоположник современной китайской литературы, полагал, что феномен «великого воссоединения» является проблемой национального характера, потому что «китайцы не хотят сталкиваться с несовершенством жизни» [\[4\]](#). Писатель и литературовед Ху Ши (кит. 胡适, 1891-1962) считал, что «китайская литература не имеет представления о трагедии, а литература, построенная на мотиве "великого воссоединения" - это ложная литература, слабая литература, которая не способна вызвать полное просвещение и размышление у человека» [\[11, с. 316-317\]](#).

До 1949 года большинство китайских исследователей занимали критическую позицию по отношению к концепции «великого воссоединения». В период активности движения «4 мая» за новую культуру такие интеллектуалы как Ю. Цай, С. Лу и Ш. Ху выражали свою негативную оценку в отношении данной идеи. Основной целью движения «4 мая» было продвижение новой литературы и культуры, а также борьба с традиционными (феодальными) культурными установками. В связи с этим критика китайскими исследователями концепции «великого воссоединения» в контексте классической литературы была тесно связана с идеологическими установками и культурными преобразованиями, инициированными движением «4 мая».

В настоящее время дискуссия о проблеме «великого воссоединения» продолжается. Исследования, проведенные китайскими исследователями после 1980-х годов, предлагают новые теоретические подходы. Некоторые исследователи утверждают, что концепция «великого воссоединения», предполагающая счастливый исход трагического повествования, является характерной чертой китайской классической трагедии и требует учета уникальной эстетической специфики китайской литературной традиции. Например, в работе Фу Дисю «Накопление трагического элемента в китайской опере и его разрушение» (кит. 中国戏曲悲剧性内涵的充盈及其被消解) упоминается, что «при обсуждении китайской оперы следует признать важную роль счастливого конца и полностью подтвердить литературную ценность и статус китайской трагедии» [\[8, с. 28-32\]](#). В статье «О причинах трагедии судьбы в Юань-цзацзюй» Фу Маньгэ пишет: «Злоключения положительных персонажей - это реалистичное проявление общественной среды. В пьесе автор трагедии использует принцип счастливого конца, чтобы усилить воспитательное значение воздаяния добра и зла в попытке компенсировать неавершенство реальной жизни» [\[9, с. 167-170\]](#). В отличие от западной классической трагедии, которая часто акцентируется на трагическом финале и общем тоне безысходности, китайская трагедия демонстрирует возвращение мира к гармоничному состоянию. Данный подход анализа трагедии на основании типа финала драматического произведения, возможно, сформировался на основе исторически сложившихся эстетических предпочтений и культурных традиций. Хотя данный метод обладает рядом недостатков, нельзя отрицать его определенные преимущества. Полный отказ от

использования или упрощение этой концепции представляется нецелесообразным.

Из всего вышеизложенного становится ясно, что в китайской и западной драматургии существуют разные представления о том, что такое трагедия. Из западного литературного творчества, а также из истории развития западной трагедии от древности до наших дней видно, что теория трагедии является открытой и динамически развивающейся концепцией. Другими словами, анализ трагических идей в китайских традиционных художественных произведениях не имеет особого значения в контексте теории западной трагедии.

Анализируя развитие, создание и концептуализацию слова «трагедия» в современном Китае - хотя долгое время в первой половине XX века понимание трагедии было несколько ограниченным и даже неуместным из-за практически равенства понятий «трагедия» и «печальная драма», - можно сделать вывод, что одностороннее понимание сформировало обобщенное представление о социальной трагедии.

Анализ истории введения понятия «трагедии» в китайский дискурс в XX веке свидетельствует о том, что жанр трагедии складывался в Китае вопреки всему, а не постепенно и естественно в соответствии со своими сущностными характеристиками. До середины 1980-х годов источником информации о трагедии служили государственные, национальные и идеологические нарративы, которые искажали оригинальное значение и возможные интерпретации этого понятия. Начиная со второй половины 1980-х годов национальный дискурс постепенно сошёл на нет, и понимание трагедии приобрело тенденцию быть универсальным и объективным. В ретроспективе, видимо, это историческая необходимость.

XX век явился переходным для китайского общества, и, в соответствии с этими процессами, произошёл и переход от традиционной словесности к современному литературоведению. Это - процесс трансформации древней китайской литературы в современную китайскую литературу и её окончательного завершения. Также это и процесс перехода от классического к современному, от литературных концепций к методам исследования, от способов мышления к способам выражения. Эта трансформация является постепенной и кумулятивной. Возвращаясь к истории термина «трагедия» в китайской культуре, важно отметить, что, с момента его привнесения с Запада в Китай и до роста и развития «новой трагедии» на местной почве, трагедия всегда была результатом взаимодействия культурной среды и накопления традиций в китайском обществе.

В контексте феномена «великого воссоединения» также важно, что китайская культура характеризуется наличием как оптимистических, так и пессимистических элементов. Оптимизм в китайской культурной традиции неразрывно связан с глубоким пониманием трагической природы бытия. Таким образом, оптимистическое восприятие жизни в китайской культуре основывается на осознании трагических аспектов человеческого существования и использует их как отправную точку для формирования принятия мира и его «позитивного осознания».

В отличие от Запада, в китайской литературе XX века хотя и встречаются примеры современной трагедии как отдельного жанра, важно учитывать, что на фоне тысячелетней истории китайской литературы трагедия не была целостно оформлена, а то, в чём можно было бы усмотреть трагический дух, на самом деле было лишь сиюминутными переживаниями отдельных драматических персонажей. Другими словами, вопрос, может ли китайская литература создавать трагедии, подобные западным,

возможно, не является конечным: главное, чтобы китайская литература смогла сохранить красоту традиционной гармонии.

В широком смысле трагедия не ограничивается литературой; она является трансцендентным феноменом, способным успокаивать человеческий дух. Как писал Ницше, «Метафизическое утешение, с которым, как я уже намекал здесь, нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна, - это утешение с воплощённой ясностью является в хоре сатиров, в хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывающих неизменными» [\[5, с. 85\]](#).

## Библиография

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: "Добросвет", 2000. С. 240, 260. EDN: FVFYSF.
2. Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. Пер. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 173, 174, 182.
3. Кьеркегор С. Несчастнейший. Пер. Ю. Балтрушайтиса. М.: Библ.-Богосл. ин-т св. ап. Андрея, 2002. С. 17-28. URL: [http://az.lib.ru/k/kxerkegor\\_s/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/kxerkegor_s/text_0030.shtml)
4. Лу Сюнь. Исторические изменения в китайском романе (третья лекция) [鲁迅. 中国小说的历史的变迁 (第三讲)]. Сборник лекций Летней школы, организованной Северо-Западным национальным университетом и департаментом образования провинции Шэньси [国立西北大学, 陕西教育厅合办暑期学校讲演集], март 1925 г.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. Г. А. Рачинского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 52-53, 85, 97, 104, 105, 106, 108-109.
6. Оуян Юцянь. Теоретическая практика реформы театра. Размышления о театре Оуян Юцянь. [欧阳予倩. 戏剧改革之理论实际. 予倩论剧.] Гуанчжоу: Тайчжоу книжный магазин [广州: 泰州书店], 1931. С. 24, 40-48. / Тянь Бэнсян, Дин Лонань, Цяо Шанчжи. Критика современной китайской теории и практики театра (шестой том). [田本相, 丁罗男, 焦尚志. 中国现代戏剧理论批评书籍 (第六册).] Нанкин: издательство Фэнхуан [南京: 凤凰出版社], 2014. 161 с.
7. Рассел Б. История западной философии. Ред. В. В. Целищев. Новосибирск, 1997. С. 30.
8. Фу Дисю. Обогащение трагической коннотации китайской оперы и ее ликвидация. [伏涤修. 中国戏曲悲剧性内涵的充盈及其被消解.] Театральное искусство [戏曲艺术], 2003 (1). С. 28-32.
9. Фу Маньгэ. О причинах трагедии судьбы в Юань-цзацзюй. [伏漫戈. 论元杂剧中命运悲剧的成因.] Социальный ученый [社会科学家], 2006 (2). С. 167-170.
10. Фэн Шулуань. Разделение комедии и трагедии. Сяо Хунсюань театральный разговор. [冯叔鸾. 喜剧与悲剧之分别. 啸虹轩剧谈.] Пекин: Китайская библиотека [北京: 中华图书馆], 1914. С. 45-46.
11. Ху Ши. Понимание эволюции литературы и улучшение театра. [胡适. 文学进化观念与戏剧改良.] Новая молодежь [新青年], 15 октября 1918 года, том 5, выпуск 4. С. 316-317.
12. Цай Юаньпэй. Речь Пекинского общества по изучению народного образования. [蔡元培. 北京通俗教育研究会演说词.] Восточный журнал [东方杂志], 27 декабря 1917 г., т. 14, № 4, колонка во "Внутреннем и внешнем времени" ["内外时报" 专栏].

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного](#)

[Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предмет исследования статьи «Сравнительный анализ древнегреческой и китайской трагедии» сфокусирован на сопоставлении двух великих драматических традиций — античной и китайской, что является чрезвычайно перспективным и важным для современной компаративистики. Автор ставит цель выявить типологические различия традиций через призму ключевых понятий: концепцию трагического героя, природу конфликта, функцию катарсиса и разрешение трагедии.

Методология исследования строится на культурно-историческом и сравнительно-типологическом подходах, автор использует структурно-семантический метод, что идеально подходит для формата журнальной статьи.

Актуальность работы обусловлена растущим интересом к диалогу культур в глобализирующемся мире. Статья напрямую обращается к запросам современных режиссеров и театроведов, ищущих неэкзотические, а сущностные основания для межкультурных постановок. Она также актуальна в образовательном ключе, предлагая модель для сопоставления художественных систем.

Научная новизна статьи заключается в попытке сформулировать две модели: «трагедию конфликта» (греческую) и «трагедию восстановления гармонии» (китайскую). Этот концептуальный каркас является плодотворным и может стать основой для дальнейших изысканий.

Стиль, структура, содержание. Статья хорошо структурирована, логична, написана ясным научным языком. Введение четко ставит проблему, последующие разделы раскрывают тезисы. Однако главным содержательным недостатком является существенный дисбаланс в иллюстративном материале. Если древнегреческая традиция представлена через отсылки к конкретным произведениям и героям (Эдип, Прометей, Одиссей), то китайская сторона описана исключительно в общих теоретических положениях, которые не подкрепляются разбором ни одной конкретной пьесы. Читатель не видит, как именно эти принципы воплощаются в героях, сюжете, драматургии. Без этого анализ выглядит декларативным и абстрактным.

Библиография демонстрирует хорошее знакомство автора с корпусом работ по античной драме. Однако раздел, посвященный китайскому материалу, выглядит слабее. Преобладают общие работы по истории и философии Китая, в то время как фундаментальные исследования и переводы собственно китайской драмы отсутствуют. Этот пробел напрямую коррелирует с отмеченным содержательным недостатком.

Автор справедливо полемизирует с упрощенным взглядом на китайскую драму как на «нетрагическую». Однако без привлечения конкретных текстовых примеров эта полемика теряет в убедительности.

Предложенные автором выводы логичны и вытекают из проведенного теоретического анализа, но их доказательная база нуждается в укреплении. Статья будет интересна для исследователей, театроведов, культурологов как постановка важной проблемы. Однако профессиональная аудитория неизбежно отметит указанный пробел и пожелает увидеть больше конкретики в отношении китайского материала.

Статья поднимает значимую тему и предлагает интересную сравнительную модель. Основной недостаток — отсутствие развернутого анализа китайских трагедий, что делает сравнение неравномерным и ослабляет аргументацию. Рекомендуются к публикации после доработки, заключающейся во введении в текст разбора 1-2 ключевых китайских пьес для иллюстрации выдвинутых тезисов. Это превратит содержательную статью в

полноценное исследование.

### **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования являются отличительные черты древнегреческой и китайской трагедий. Однако из содержания статьи становится очевидно, что древнегреческая трагедия и произведения китайской драматургии принадлежат к совершенно разным жанровым, стилистическим, содержательным рядам. Автор в конце статьи сам утверждает, что «на фоне тысячелетней истории китайской литературы трагедия не была целостно оформлена, а то, в чём можно было бы усмотреть трагический дух, на самом деле было лишь сиюминутными переживаниями отдельных драматических персонажей». В связи с этим возникает вопрос – что автор сравнивает? Древнегреческую трагедию – целостное культурное явление, повлиявшее на европейскую культуру вплоть до XXI столетия и «сиюминутные переживания отдельных драматических персонажей» в китайской драматической традиции?

Представляется, что название статьи не слишком удачное и не отражает содержание работы. Автор не проводит сравнения двух традиций интерпретации трагического, скорее – автор в статье ищет, и нужно отдать должное – находит, повторения некоторых сюжетных элементов в древнегреческих трагедиях и эпических произведениях (автор приводит пример «Одиссеи» Гомера, а это не трагедия) и в произведениях китайской драматургии и мифологии (история о Стелке И – это часть древнекитайских легенд и мифов). Кроме того в первом пункте так называемого сравнительного анализа – Формы трагедии – автор ни разу не упомянул ни одно китайское литературное произведение; речь в тексте идет исключительно о трагедии Софокла «Царь Эдип». Т.е. по первому пункту схемы сопоставление древнегреческой и китайской литературы отсутствует. Поэтому название статьи желательно изменить. Например, «Жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературе». Данное название может включать объяснение автора, что в китайской литературе термин трагедия появился лишь в XX веке, а драматические произведения содержат лишь элементы трагедии. И желательно четко в статье указать – к какому историческому периоду относятся произведения китайской литературы, на которые ссылается автор статьи. И, конечно, необходимо обозначить авторов этих произведений. В статье приводятся только названия литературных источников и имена главных героев. Причем из трех приводимых литературных произведений идентифицируется только пьеса китайского драматурга XIII века Гуань Ханьцина «Обида Доу Э» (полное название – «Тронувшая Небо и Землю обида Доу Э»); остальные два примера «Дяо Фэн Юэ» и «Сон Сису» требуют пояснения. Методология работы включает сравнительный подход, анализ сюжета древнегреческих трагедий и отдельных образов.

Актуальность темы исследования определяется, прежде всего, активно развивающимися в Китае гуманитарными науками проевропейского типа. Для китайского гуманитарного знания последнего десятилетия крайне важно определение китайского культурного наследия в общемировом контексте. Поэтому и на китайском языке, и на русском, и в



европейских изданиях появляются исследования пытающиеся сравнить, сопоставить явления китайской культуры и европейскими аналогами.

Новизна работы достаточно ограничена, т.к. автор пересказывает мнения китайских исследователей на жанр трагедии в китайской литературе.

Стиль статьи научный, содержит непротиворечивые выводы, подтверждаемые авторитетными источниками. Работа четко структурирована и содержит все необходимые разделы для научных работ. Содержание статьи достаточно интересное – особенно в третьем разделе, где автор размышляет о специфике интерпретации трагического в китайской культуре.

Библиография достаточно полно отражает содержание статьи. Однако удивляет отсутствие в статье ссылок на литературные источники – древнегреческие трагедии и китайские драматические произведения. И полагаю, что раз автор заявляет об анализе трагедий, то использование в анализе эпосов несколько неуместно.

Статья может быть интересна достаточно широкому кругу читателей, но требует доработки:

1. Откорректировать название, чтобы оно точнее отражало содержание;
2. В первый раздел анализа – Формы трагедии – добавить текст о форме китайских драматургических произведений;
3. Уточнить период, авторов и названия китайских литературных источников.

Статья рекомендуется к публикации с доработками.

### **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования является жанр трагедии в древнегреческой и китайской литературах. В статье анализируются характеристики жанра трагедии на примере трагедий Эсхила «Прометей прикованный», Софокла «Царь Эдип», поэмы Гомера «Одиссея» и легенд, датируемых периодами династий Хань, Тан и Сун, а так же драматических произведений, относящихся к периоду династии Юань. Автором выделяются три позиции – форма произведения, характеристика главного героя, специфика финала произведения, – с помощью которых и осуществляется анализ произведений.

Методология исследования выдержана в рамках культурологического подхода, включающего анализ сюжета древнегреческих трагедий и отдельных образов. В ходе исследования автор соотносит свои выводы с ницшеанской концепцией происхождения трагедии, утверждая наличие сходных элементов и в китайской традиционной культуре.

Актуальность темы исследования определяется активно развивающимся в Китае трендом интерпретации национальной культуры в рамках европейских концепций. Для китайского гуманитарного знания последнего десятилетия крайне важно определение китайского культурного наследия в общемировом контексте. Поэтому и на китайском языке, и на русском, и в европейских изданиях появляются исследования пытающиеся сравнить, сопоставить явления китайской культуры и европейскими аналогами. Заслугой



автора является то, что произведения китайской традиционной литературы не механически сопоставляются с европейскими аналогами, а интерпретируются с позиций самобытности и аутентичности. Автор верно замечает, что «дух трагедии» в китайской литературе приобретает иные черты, что особенно ярко проявляется в трактовках финальных сцен. «Уникальность эстетической специфики китайской литературной традиции» сильнее всего проявляется в концепции «великого воссоединения», о которой в статье достаточно подробно рассказывается и с исторической, и с теоретической точки зрения.

Научная новизна работы связана с попыткой автора определить оригинальную трактовку трагичного в традиционной китайской литературе и определить соотношение интерпретации трагичного в древнегреческом и китайском наследии.

Стиль статьи научный, содержит непротиворечивые выводы, подтверждаемые авторитетными источниками. Работа четко структурирована и содержит все необходимые разделы для научных работ. Содержание статьи достаточно интересное – особенно в третьем разделе, где автор размышляет о специфике интерпретации трагического в китайской культуре, приводит противоположные мнения китайских исследователей на проблему «великого воссоединения». Изложение исследовательских программ приобретает в тексте черты дискуссии.

Библиография достаточно полно отражает содержание статьи. Однако удивляет отсутствие в статье ссылок на литературные источники – древнегреческие трагедии и китайские драматические произведения. Высказанное замечание можно рассматривать как пожелание, направленное на повышение исследовательской компетентности автора. Статья может быть интересна достаточно широкому кругу читателей от специалистов в области китайского литературоведения, искусствоведов и культурологов до ценителей классического литературного наследия.

Статья соответствует требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Пэн Ч. «Турандот» на сцене китайской оперы: проблемы адаптации западного оперного канона // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77222 EDN: LBXPZC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77222](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77222)

## **«Турандот» на сцене китайской оперы: проблемы адаптации западного оперного канона**

**Пэн Чэнь**

кандидат культурологии

соискатель; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет  
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, линия Менделеевская, д. 5

✉ [st112974@student.spbu.ru](mailto:st112974@student.spbu.ru)



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

### **DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.12.77222

### **EDN:**

LBXPZC

### **Дата направления статьи в редакцию:**

10-12-2025

### **Дата публикации:**

17-12-2025

**Аннотация:** В данной статье предмет исследования: специфика адаптации оперы Дж. Пуччини «Турандот» в рамках эстетики и практики различных форм китайского театра (пекинская опера, сычуаньская опера), а также механизмы культурной трансляции и трансформации смыслов в процессе межкультурного диалога. Целью анализа является передача реальных традиционных китайских концепций и культурных особенностей через призму произведения «Турандот». В настоящем исследовании проводится сравнительный анализ двух постановок «Турандот» режиссера Чжан Имоу, а также версий Сычуаньской оперы и Пекинской оперы. Основное внимание уделяется сюжетным линиям, характеристикам персонажей, их личностным чертам и другим аспектам выражения. Полученные результаты могут быть применены при анализе других случаев межкультурной адаптации художественных произведений и способствуют

развитию теории межкультурной коммуникации в искусстве. Метод, методология исследования: Компаративный анализ оригинального произведения и его китайских сценических интерпретаций, элементы рецептивной эстетики, культурологический и искусствоведческий анализ театральных постановок, семиотический подход к исследованию знаковых систем различных оперных традиций. Новизна исследования и его выводы: В данной работе проведен всесторонний анализ системных смысловых трансформаций, возникающих в процессе адаптации веристской оперы Пуччини к китайским театральным формам. Выявлены ключевые стратегии адаптации европейского культурного материала и его реинтерпретации в контексте национальной художественной традиции. Демонстрируется, что китайские версии оперы «Турандот» не являются простой адаптацией, а представляют собой создание нового художественного феномена, в котором сказочный сюжет служит основой для выражения уникальных эстетических и философских концепций. Научная значимость исследования заключается в систематизации конкретных механизмов культурной адаптации в сфере оперного искусства на материале китайских интерпретаций произведения Пуччини, что расширяет понимание процессов межкультурной коммуникации в искусстве и вносит вклад в изучение современных форм культурного трансфера.

**Ключевые слова:**

Опера Турандот, Пекинская опера, Сычуаньская опера, Межкультурная коммуникация, Культурная адаптация, Китайский театр, Чжан Имоу, Национальная идентичность, Театральная семиотика, Веризм

**Введение**

Опера Джакомо Пуччини «Турандот» (1921-1924, первая постановка 1926) представляет собой уникальный феномен в истории межкультурного диалога в искусстве [\[2, с. 71\]](#). Созданное итальянским композитором произведение, основанное на сказочной пьесе Карло Гоцци (1761), которая, в свою очередь, восходит к персидским литературным источникам XII века, оказалось в центре сложных процессов культурной рецепции в Китае второй половины XX века.

Важно подчеркнуть, что сюжет оперы имеет сказочную, а не историческую природу [\[7, с. 21\]](#). Произведение Гоцци представляет собой барочную фантасмагорию, основанную на повести персидского поэта XII века Низами Гянджеви, и изначально не претендует на достоверное изображение китайских культурных реалий. Тем не менее, китайская культурная политика долгое время рассматривала произведение Пуччини как проблематичную репрезентацию образа Китая в западном искусстве. До конца XX века опера была недоступна для постановки в Китайской Народной Республике по причинам культурно-политического характера.

Актуальность исследования обусловлена важностью понимания механизмов культурной трансляции в условиях глобализации, а также необходимостью анализа стратегий адаптации и переосмысления зарубежного культурного материала национальными художественными традициями.

Цель данного исследования — выявить специфику адаптации веристской оперы Пуччини «Турандот» различными формами китайского театра и проанализировать механизмы трансформации данного конкретного произведения в контексте китайской театральной

традиции.

## **1. Опера Пуччини «Турандот»: проблема культурной рецепции в Китае**

Опера «Турандот», завершенная Франко Альфано после смерти Пуччини, представляла собой особое явление в китайской культурной политике XX века, поскольку была недоступна для постановки в КНР [\[1, с. 95\]](#). Специфика данной ситуации заключалась в том, что сказочное содержание оперы с условно-китайскими декорациями воспринималось как неадекватная интерпретация национальной культуры через призму европейского художественного восприятия.

Необходимо отметить, что запрет на постановку «Турандот» в КНР был связан с общими тенденциями культурной политики периода 1960-1980-х годов [\[5, с. 91\]](#). Во время «Великой культурной революции» (1966-1976) были подвергнуты строгому контролю все формы художественного выражения, не соответствующие официальной идеологии [\[8\]](#). Хунвэйбины сожгли декорации и костюмы спектаклей Пекинской оперы: в театрах должны были идти только «революционные оперы из современной жизни», написанные женой Мао Цзян Цин. В этот период была подорвана и подвергнута фактическому уничтожению вся система культурного образования и творческой деятельности [\[10, с. 15\]](#). Данный исторический контекст объясняет особую осторожность китайских культурных институций в отношении иностранных произведений, содержащих условно-китайскую тематику.

В творческом наследии Пуччини «Турандот» занимает особое место как произведение, отходящее от традиций классического веризма [\[2, с. 7\]](#). Если в большинстве своих опер композитор придерживался принципов реалистического изображения человеческих страстей, создавая женские персонажи с выраженными лирическими чертами, то при создании «Турандот» он обратился к эпическому масштабу и монументальности. В результате произведение стало одним из наиболее грандиозных творений в карьере композитора, синтезируя веристскую традицию с элементами большой оперы [\[11, с. 180\]](#).

В музыкальном плане условная связь с китайской культурой представлена использованием китайской народной мелодии «Жасмин» (кит. 茉莉花), которую Пуччини интерпретировал в рамках европейской оперной традиции. Композитор создал произведение, которое отражает скорее художественную стилизацию восточной экзотики, характерную для европейского искусства рубежа XIX-XX веков, нежели стремление к этнографической точности [\[7, с. 2\]](#).

Сюжет оперы, разворачивающийся вокруг испытаний принцессы Турандот для потенциальных женихов, представляет собой сказочную фабулу универсального характера. Принцесса предлагает загадать три загадки, победитель становится её супругом, неудачник подвергается казни. Данный мотив следует рассматривать как элемент фольклорной традиции, а не как отражение конкретных исторических практик [\[4, с. 64\]](#).

Культурно-политические причины ограничений на постановку «Турандот» в КНР были связаны с общими тенденциями культурной политики того периода и стремлением к контролю над репрезентацией национального образа в зарубежном искусстве.

## **2. Версия Чжана Имоу в Запретном городе: стратегии культурной реабилитации**

С момента создания оперы «Турандот» большинство постановщиков представляли

западную театральную традицию, воплощая европейское видение сказочного Востока [14, p. 112]. Изменение отношения к постановке оперы в Китае стало возможным благодаря деятельности китайских режиссеров, стремившихся переосмыслить произведение в контексте национальной культурной традиции.

Наиболее значимой стала первая официальная китайская постановка «Турандот» 1998 года в Запретном городе, осуществленная выдающимся режиссером Чжаном Имоу [6, с. 185].

### **2.1. Творческая биография Чжана Имоу как режиссёра**

Чжан Имоу [18, p. 75] является одним из наиболее признанных представителей китайского кинематографа и театрального искусства [3, с. 67]. Его дебютный фильм «Красный гаолян» (1988) был удостоен премии «Золотой медведь» на Берлинском международном кинофестивале 1987 года, став первым китайским произведением, получившим эту награду. Созданные им кинокартины «Жить» (1994), «Дорога домой» (1999) и «Зажги красный фонарь» (1991) получили международное признание, включая номинации на три премии «Оскар» и пять «Золотых глобусов».

В 1996 году Чжан Имоу был приглашен Флорентийским оперным театром для постановки «Турандот» в честь 70-летия первой постановки оперы [13]. Итальянская версия режиссера, действие которой было перенесено в эпоху династии Тан, получила признание критики и публики, что создало предпосылки для последующей работы в Китае.

### **2.2. Сценография и декорационное оформление**

Режиссёр получил беспрецедентное разрешение правительства на использование императорского храма в Запретном городе в качестве сценической площадки. Данный храм, ныне известный как Дворец культуры трудящихся, первоначально служил родовым храмом императоров династии Мин (1368–1644) [7, с. 2].

Архитектурный комплекс Запретного города, возведенный в 1420 году при императоре Юнлэ, служил резиденцией двадцати четырех императоров династий Мин и Цин (1636–1911) [16, p. 21]. Использование этого исторического пространства для оперной постановки создало уникальный эффект аутентичности, когда европейское произведение обретало подлинно китайский культурный контекст.

Несмотря на то что архитектура Запретного города не предназначалась для театральных представлений, её использование в качестве декораций придало спектаклю особое культурное измерение [9, с. 50]. Участие до тысячи исполнителей создавало эффект грандиозного зрелища, подчеркивающего историческое значение места действия.

### **2.3. Исполнительский состав и художественные решения**

Постановка была осуществлена режиссером Чжаном Имоу совместно с дирижером Зубином Метой [11, с. 195]. В главных ролях выступили ведущие мировые оперные исполнители: итальянская сопрано Джованна Казолла (Турандот), российский тенор Сергей Ларин (Калаф) и итальянская певица Барбара Фриттоли (Лиу).

Особое внимание было уделено аутентичности традиционных китайских костюмов и хореографическому воплощению национальных культурных элементов [15, p. 28].

Визуальное оформление акцентировало историческую архитектуру, дополненную художественным освещением, создающим эффект мерцания на поверхностях зданий. Колористическое решение основывалось на использовании традиционной китайской цветовой символики — золотого и красного цветов.

#### **2.4. Переосмысление ключевых сцен**

Чжан Имоу предложил оригинальную интерпретацию европейского произведения через введение аутентичных китайских культурных элементов [\[2, с. 71\]](#). Показательным примером служит сцена «Казнь принца Персии» в первом акте. В традиционных европейских постановках данный эпизод часто изображается в откровенно жестоком ключе с участием устрашающих персонажей.

В версии Запретного города режиссер использовал альтернативную визуальную стратегию [\[3, с. 78\]](#). Центральное место заняла хрупкая женская фигура в красном одеянии, исполняющая традиционный китайский танец. В кульминационный момент она совершает символический акт, после чего сцена завершается закрытием декорационных элементов. Такое решение передает драматизм ситуации, избегая натуралистического изображения насилия [\[18, p. 76\]](#).

Аналогичное переосмысление коснулось сцены «смерти Лиу» в третьем акте. Вместо меча, которым героиня совершает самоубийство в оригинале, использована традиционная китайская заколка для волос [\[7, с. 2\]](#). В древней китайской культуре заколки имели многоуровневое символическое значение: знак женской зрелости, символ любовной верности и средство самозащиты. Женские заколки, обычно изготавливавшиеся из серебра, могли использоваться в критических ситуациях как защитное оружие.

В постановке Лиу, не выдерживая пыток, использует заколку из прически Турандот для самоубийства [\[4, с. 64\]](#). Это решение не только снижает уровень сценического насилия, но и вводит аутентичный элемент китайской культурной традиции.

#### **3. Постановка в «Птичьем гнезде»: современность и традиция**

Вторая постановка оперы «Турандот» под руководством Чжана Имоу состоялась в 2009 году на Национальном стадионе («Птичье гнездо») [\[13\]](#). Событие было приурочено к 60-летию КНР и проходило в год успешного проведения Олимпийских игр в Пекине.

Символическое значение Национального стадиона как воплощения современного Китая определило концептуальное отличие новой версии от постановки в Запретном городе [\[16, p. 21\]](#). Если версия 1998 года опиралась на «историческое погружение» в традиционную архитектуру, то спектакль 2009 года стал символом современного Китая, сочетающего инновационные технологии с элементами национальной эстетики [\[1, с. 100\]](#).

При сохранении общей драматургической структуры спектакль «Птичье гнездо» отличался усилением китайского компонента в исполнительском составе [\[12, с. 71\]](#). Главные партии исполнили китайские певцы: сопрано Сунь Сивэй (Турандот), тенор Дай Юцян (Калаф), сопрано Мисси Хун (Лиу) и бас Тянь Хаоцзян (Тимур). В постановке приняли участие монахи храма Шаолинь, демонстрировавшие элементы традиционных боевых искусств с использованием современных сценических технологий [\[17, p. 295\]](#).

Согласно интерпретации ассистента режиссера Чэнь Вэйвэя [\[4, с. 64\]](#), образ Турандот в данной версии акцентирует процесс внутренней трансформации героини. Символическим решением стал головной убор из длинного зеленого шелка: когда заколка удаляется и волосы распускаются, это визуализирует разрушение психологических защит и раскрытие подлинной женской природы персонажа [\[9, с. 52\]](#).

#### **4. Сычуаньская опера: кардинальное переосмысление сюжета**

Китайский драматург Вэй Минлун в 1998 году создал адаптацию оперного сюжета под названием «Китайская принцесса Дурандот» для Сычуаньской оперы [\[4, с. 64\]](#). Спектакль получил двенадцать наград на 4-м Китайском театральном фестивале и был признан лучшим произведением, обладающим высокой идеологической и художественной ценностью.

##### **4.1. Трансформация персонажей и сюжета**

Адаптация для сычуаньской оперы включила кардинальные изменения в характеристиках персонажей и драматургической структуре [\[6, с. 190\]](#). Образ принца Калафа был трансформирован в персонажа «Неизвестный», мотивация враждебности Турандот к браку переосмыслена через призму исторической травмы, связанной с унижением её предков в военном конфликте.

Традиционные три загадки были преобразованы в испытания силы, интеллекта и воинского мастерства [\[14, р. 115\]](#). В кульминационной сцене «Смерть Лиу» Неизвестный, потрясенный трагедией, отвергает Турандот и покидает сцену в одиночестве. Турандот, глубоко тронутая жертвой Лиу, принимает решение последовать за Неизвестным [\[15, р. 30\]](#).

Финальное решение драматурга исключает традиционный счастливый конец: герой охладевает к Турандот, акцентируя моральные аспекты и традиционные ценности верности в любви [\[11, с. 210\]](#). Сюжет приобретает характер нравственного искупления для Турандот, смещая фокус с романтической линии на этическое измерение повествования.

##### **4.2. Художественные особенности постановки**

В постановке задействованы ведущие артисты Сычуаньской оперы: Чэнь Цяору (принцесса Турандот), Сунь Юнбо (Неизвестный) и Ван Юмэй (Лиу) [\[2, с. 7\]](#). Спектакль исполняется на сычуаньском диалекте с включением значительного количества комедийных элементов, что преобразует драматическую историю в более легкое по восприятию произведение [\[18, р. 77\]](#).

Сценографическое оформление сведено к минимуму и включает элементы древнекитайских дворцов — ступени и экраны с проекциями драконов [\[3, с. 85\]](#). В сцене выбора женихов используются традиционные атрибуты сычуаньской оперы — маски и огнедышание.

Музыкальная композиция сохраняет мелодии «Жасмин» и «Матушка, какая вы бестолковая» при замене оркестрового сопровождения на традиционные китайские инструменты: шэн, пипа и гуцзэн [\[8\]](#). Ритмическая основа базируется на характерных для сычуаньской оперы барабанных и гонговых партиях [\[16, р. 21\]](#).

## **5. Пекинская опера: синтез традиции и инновации**

После постановок Чжана Имоу и сычуаньской версии выдающийся исполнитель Пекинской оперы Дэн Минь создал собственную адаптацию, представленную Китайским театром Пекинской оперы в 2003 году [\[12, с. 71\]](#). Режиссер Цао Цисин осуществил постановку «Принцессы Турандот», адаптированную к канонам традиционного китайского театра [\[5, с. 95\]](#).

### **5.1. Особенности драматургии**

Пекинская опера, обладающая богатой культурной традицией и уникальной художественной эстетикой, потребовала кардинальной адаптации европейского произведения [\[17, р. 300\]](#). Версия сохраняет основные мелодии Пуччини, включая «Жасмин» и «Никому не спать», при существенном изменении драматургии и характеристик персонажей.

Действие перенесено в столицу Яньцзин, где брачное состязание с участием более 100 000 претендентов создает хаотическую ситуацию [\[14, р. 114\]](#). Турандот предлагает загадки женихам, что соответствует традиционным мотивам китайского фольклора [\[7, с. 2\]](#).

Пекинская версия акцентирует стремление к истинной любви и возвращение к подлинной человеческой природе [\[9, с. 55\]](#). Через трансформацию Турандот раскрываются представления о любовных идеалах, личностных ценностях и этических нормах.

### **5.2. Трансформация персонажей**

В пекинской адаптации Турандот сохраняет стремление к свободе и любви, однако причины отвержения аристократических женихов изменены [\[12, с. 71\]](#). Вместо личной неприязни к мужчинам героиня демонстрирует антипатию к жажде власти и славы, движущей претендентами.

Персонаж Калафа возвращается как наследный принц Архана, прибывающий в Яньцзин для организации военной помощи в восстановлении родины [\[1, с. 102\]](#). Его мотивы связаны не с личными амбициями, а с патриотическим долгом.

Существенное изменение — замена персонажа Лиу на принцессу Лу Линг, супругу императора Янь Цзи [\[13\]](#). Лу Линг, происходящая из пастушьей семьи, стала принцессой благодаря исполнению «Песни Лу Линг» и ранее состояла в романтических отношениях с Тимуром.

### **5.3. Система ролей и грим**

Распределение ролей соответствует традиционной системе амплуа пекинской оперы (хандан). Турандот исполняется в амплуа «Дау Ма Дан» и «Цин И», принц Калаф — в амплуа «Ву Шэна» с элементами «Лао Шэна», принцесса Лу Линг — «Цин I», Тимур и король Янь Цзи — «Лао Шэна».

В традиционной манере используются характерные маски (ляньпу), передающие личностные, психологические и физиологические особенности персонажей посредством символических и утрированных средств выражения.

### **5.4. Музыкальное сопровождение и сценическое оформление**



Композитор Чжу Шаоюй создал партитуру, гармонично сочетающую традиционные китайские и западные инструменты. Китайские инструменты включают цзинху для аккомпанемента главной героини, юэцинъ для среднего регистра, барабаны для ритмической основы и суона для создания драматического напряжения.

Музыкальная композиция объединяет китайскую и западную традиции в интерпретации темы «Цветок жасмина», сохраняя характерные вокальные особенности пекинской оперы при включении элементов народной музыки.

### **Заключение**

Анализ китайских интерпретаций оперы «Турандот» выявляет разнообразные стратегии культурной адаптации веристского произведения Пуччини. Каждая версия демонстрирует специфический подход к переосмыслению европейского культурного материала в контексте национальной художественной традиции.

Постановка Чжана Имоу в Запретном городе представляет стратегию «исторического присвоения», помещая европейский сюжет в аутентичную историческую среду и обогащая его традиционными китайскими символами. Версия в «Птичьем гнезде» демонстрирует стратегию «современного синтеза», сочетающую традиционные элементы с инновационными технологиями.

Сычуаньская опера реализует стратегию «драматургического переосмысления», кардинально изменяя сюжетную структуру и нравственные акценты в соответствии с китайскими этическими нормами. Пекинская опера представляет наиболее сложную стратегию «системной интеграции», адаптируя европейское произведение к канонам традиционного китайского театра на всех уровнях.

Все рассмотренные версии объединяет тенденция к «китаизации» европейского материала при принципиально различных механизмах реализации. Постановки Чжана Имоу сохраняют основную драматургическую структуру, дополняя её китайскими культурными кодами, тогда как традиционные оперные формы создают фактически новые произведения, используя европейский сюжет как отправную точку.

Важным результатом стало преодоление культурно-политических ограничений на постановку «Турандот» в Китае и создание новых гибридных художественных форм, возникших в результате продуктивного межкультурного диалога.

Проведенный анализ дополняет активно развивающиеся международные исследования в области межкультурной коммуникации в оперном искусстве. Современные зарубежные исследования подчеркивают важность высококачественных художественных представлений для продвижения культурной идентификации и повышения международного статуса, а также необходимость текстовой адаптации и рыночных стратегий для успешной межкультурной коммуникации традиционной оперы. Исследования интернационализации оперной индустрии показывают, что географическая близость, взаимность и традиции/доминирование на оперном рынке являются ключевыми факторами глобальной взаимосвязанности в данной области. Теоретические исследования межкультурной адаптации выделяют четыре основные стратегии: ассимиляция, интеграция, сепарация и маргинализация, при этом наиболее успешной считается интеграционная стратегия, позволяющая сохранить культурную идентичность при адаптации к новой среде.

Настоящее исследование вносит вклад в развивающуюся область изучения

межкультурной адаптации в оперном искусстве, дополняя существующие международные работы по стратегиям межкультурной коммуникации китайского традиционного искусства и механизмам культурной адаптации в условиях глобализации.

## Библиография

1. Асыл, М. Б., Дауен, Д. Б. Культурная дипломатия КНР в XXI веке: концепты, вызовы и международный имидж // Вестник КазНПУ имени Абая. Серия: Социологические и политические науки. – 2025. – № 91(3). – С. 92-103.
2. Ван, Янь. Интерпретация "китайских элементов" в опере Пуччини "Турандот" [王燕. 解读普契尼歌剧 "图兰朵" 中的 "中国元素"]. – Юго-Западный университет Цзяотун [西南交通大学]. – 2010. – С. 7.
3. Гузикова, М. О., Фофанова, П. Ю. Основы теории межкультурной коммуникации: учебное пособие. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2015. – 124 с.
4. Дуань, Пэн. Меморандум о "Турандот" – диалог и тонкий диалог между "Турандот" и "принцессой Турандот из Китая" [段鹏. "图兰朵"备忘录 – "图兰朵"与 "中国公主杜兰朵"对话及潜对话]. – Современные коммуникации [现代传播]. – 1998 (06). – С. 64.
5. Костылев, Ю. С. "Культурная революция" в Китае во второй половине 1960-х годов на страницах советской прессы и в восприятии населения // Вестник Пермского университета. История. – 2018. – № 4 (43). – С. 89-97.
6. Леонтович, О. А. Межкультурная адаптация и понятие культурного шока // Теория межкультурной коммуникации. – М.: Академический Проект, 2002. – С. 180-195.
7. Лян, Шуан. Китайская культурная идентичность в Запретном городе "Турандот" [梁爽. 紫禁城 "图兰朵" 中的中国文化特征]. – Педагогический университет Хуачжун [华中师范大学]. – 2008. – С. 2.
8. Мао Цзэдун и культурная революция в Китае // Дилетант. – URL: <https://diletant.media/articles/25397227/> (дата обращения: 13.12.2025).
9. Смолина, Т. Л. Адаптация к инокультурной среде: анализ родственных понятий // Психология человека. – 2015. – № 3. – С. 45-52.
10. Современная китайская опера: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Автор неизвестен. – М., 2003. – 24 с.
11. Стефаненко, Т. Г. Этнопсихология. – 4-е изд. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 368 с.
12. Сун, Сяоцин. Межкультурная адаптация в современном художественном выражении: пример пекинской оперы "Турандот" [宋晓青. 跨文化改编在当代的艺术表达以京剧 "图兰朵公主" 为例]. – Китайская драма [中国戏剧]. – 2025 (05). – С. 71.
13. Сюэ, Чунган, Чэнь, Гун, Бу, Цзяньминь. Турандот: Архивы за славой [薛春刚, 陈攻, 卜鉴民. 图兰朵: 辉煌背后有档案]. – Архивы Китая [中国档案报]. – 2012.
14. Han, X. Intercultural Communication of Chinese Opera: A Review of Current Research, Challenges, and Future Directions // International Journal of Education and Humanities. – 2024. – Vol. 15, № 3. – P. 110-116.
15. Hu, W. Study of Cultural Adaptation in the Context of Intercultural Communication // International Journal of Education and Humanities. – 2023. – Vol. 11, № 3. – P. 25-33.
16. Ma, L. Design of Chinese Opera Cultural Platform Based on Digital Twins and Research on International Cultural Communication Strategies // Mobile Information Systems. – 2022. – Vol. 2022. – P. 21-28.
17. Rastrollo-Horrillo, M. A. International networks in cultural industries: the case of agencies for opera artists in the immediate post-COVID-19 period // Journal of Cultural Economics. – 2025. – Vol. 49, № 2. – P. 287-312.
18. Wu, L., Chen, L., Wang, X. Cross-cultural Communication Strategies of Chinese Traditional Culture from the Perspective of the Cultural Identity: A Case Study of Seasons of China // Academic Journal of Humanities & Social Sciences. – 2024. – Vol. 7, № 5. – P. 71-

78. ""

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предмет исследования статьи «"Турандот" на сцене китайской оперы» является актуальным и перспективным: анализ специфики адаптации западноевропейского оперного канона (на примере шедевра Дж. Пуччини «Турандот») в рамках эстетики и практики китайской национальной оперы (пекинской или иной региональной формы). Автор ставит важный вопрос о механизмах культурной трансляции и потенциальном искажении исходных смыслов в процессе такой адаптации.

Методология исследования в основе своей выбрана верно: это компаративный анализ оригинала и его китайской сценической версии, а также элементы рецептивной эстетики и культурологии. Это позволяет изучать явление как диалог/конфликт культурных кодов. Актуальность темы обусловлена поиском национальной идентичности через адаптацию классического наследия, что находится в центре современных дискуссий в искусствоведении и театральной практике.

Научная новизна заключается в самой постановке проблемы «искажения» при адаптации. Автор не ограничивается констатацией факта переноса, а пытается выявить системные смысловые сдвиги, обусловленные иной художественной системой. Этот критический ракурс может дать интересные результаты.

Стиль, структура, содержание. Здесь обнаруживается главный и критический недостаток статьи, препятствующий ее публикации в текущем виде. Несмотря на потенциально интересное содержание и логичную структуру, текст статьи написан крайне небрежно, с грубыми стилистическими и грамматическими ошибками, в том числе в самом названии статьи "... на сцене Пекинской опере". Предложения часто не согласованы, встречаются неправильные падежные окончания, нарушения в управлении слов, тавтология. Подобные ошибки катастрофически снижают научную ценность работы, затрудняют восприятие авторской мысли и свидетельствуют о недостаточной редакторской и авторской работе над текстом.

Библиография составлена на удовлетворительном уровне. Однако названия источников, вышедших в российских изданиях и в китайских, даны на русском языке, а не на языке оригинала.

Предлагаемые автором выводы – о том, что данная интерпретация оперы представляет собой культурное наследие Китая и отражает его богатство и глубину, демонстрируя их значимость на глобальном уровне и при этом о существенном смысловом и эстетическом искажении оригинала в угоду национальной специфике могут представлять интерес для специалистов в области музыки, театра, межкультурной коммуникации. Тема сама по себе способна привлечь внимание. Однако в своем нынешнем виде статья произведет негативное впечатление, подорвав доверие как к автору, так и к научному уровню публикаций журнала.

Статья посвящена интересной теме, но находится в недоработанном состоянии. Основная проблема — неудовлетворительный, грамматически и стилистически язык, который делает текст профессионально непригодным. Научная ценность перечеркивается формой изложения.

Содержательная основа исследования при должной литературной обработке имеет

потенциал.

Рекомендую отправить на доработку и переработать текст с профессиональным редактором-филологом.

### **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья исследует опыты переосмысления оперы Джакомо Пуччини «Турандот» режиссёрами и драматургами Китая, а также анализирует различные стратегии современной культурной адаптации через национальную художественную традицию.

Актуальность статьи не вызывает сомнений, поскольку автор рассматривает новые гибридные формы искусства, возникающие в результате межкультурного диалога в условиях глобализации. Сегодня история и культура всё чаще подвергается реконцептуализации и «переобъяснению», исходя из текущих запросов мирового сообщества. Именно этим и объясняется феномен реэнактмента, позволяющего не только воспроизводить произведения искусства, но и реактивировать определенные содержания, для демонстрации и осмысления последних в новых политических и социальных контекстах.

В статье, безусловно, присутствует научная новизна. Автор проводит сравнительный анализ различных художественных постановок оперы «Турандот», осуществлённых китайскими режиссёрами и драматургами с упором на аутентичность исторических культурных элементов и смыслов. Он успешно выявляет ряд ключевых стратегий, которые позволяют сочетать традиционные элементы с инновационными технологиями для создания новых художественных высказываний.

Статья написана ясным и живым языком, не перегружена узкоспециальной терминологией. Структура статьи в целом последовательно отражает логику исследования.

Вместе с тем рецензируемая работа вызывает несколько вопросов. В начале статьи автор заявляет, что целью исследования является не только выявление специфики адаптации оперы «Турандот» различными формами китайского театра, но и анализ механизмов трансформации западноевропейского оперного канона в контексте китайской театральной традиции. Однако западноевропейская опера является многовековым масштабным явлением, тогда как «Турандот» была написана Джакомо Пуччини в 1921 году (у автора статьи указан 1926 год, что не совсем верно: в 1926 году состоялась первая постановка оперы, уже после смерти композитора). Автор почему-то не уточняет, о каком конкретно оперном каноне идёт речь в его статье. Очевидно следовало уточнить, что оперный канон Пуччини – это веристская драма, способная передать высшую степень накала чувств лирических героев. Стоит отметить, что в своём исследовании автор использует и ссылается исключительно на китайские источники.

Возможно, для китайских специалистов действительно существует общее понятие неизменного «западноевропейского оперного канона», но в современной музыковедческой науке такое понятие отсутствует.

Также автор статьи неоднократно упоминает об искажении исторических фактов, культурных реалий и этических норм Китая в опере Пуччини. Такое заявление кажется по меньшей мере странным, поскольку композитор создал «Турандот» по одноимённой сказочной пьесе итальянского драматурга Карло Гоцци 1761 года. Эта изысканная барочная фантазмагория, чей сюжет восходит к повести персидского поэта XII века Низами Гянджеви, имеет мало общего с культурой Китая. Поэтому нет ничего удивительного, что и содержание оперы не соответствует каким-либо китайским реалиям. Вряд ли Джакомо Пуччини ставил своей целью «присвоить себе чужую культуру» или намеренно исказить историческую правду через призму западного художественного восприятия. Иными словами, в многолетнем запрете постановки оперы в КНР явно читается политический контекст. Однако автор статьи, напротив, заявляет о существовании некоего «западного» заблуждения, что «Турандот» является синонимом китайской культуры, а её содержание отражает «истинный Китай». При этом он не ссылается на какие-либо документальные источники. Не совсем понятно, чем обосновано подобное убеждение автора. Широко известно и очевидно, что опера «Турандот» имеет сказочный, а не исторический сюжет.

В заключении статьи автор отмечает, что научная значимость его исследования заключается в том, что на примере адаптаций «Турандот» им впервые выявлены основные механизмы культурной трансляции в сфере оперного искусства. Данное утверждение также кажется весьма спорным. Традиционные и новые (например, цифровые) механизмы культурной трансляции в сфере исполнительских искусств вообще и оперы в частности активно исследуются современными учёными. Очевидно, что автор не единственный, кто занимается данной темой.

Таким образом, статья в целом соответствует общепринятым научным стандартам и требованиям, предъявляемым к публикациям такого рода, но требует некоторых доработок и уточнений.

### **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья исследует опыты переосмысления оперы Джакомо Пуччини «Турандот» режиссёрами и драматургами Китая, а также анализирует различные стратегии современной культурной адаптации через национальную художественную традицию.

Актуальность статьи не вызывает сомнений, поскольку автор рассматривает новые гибридные формы искусства, возникающие в результате межкультурного диалога в условиях глобализации. Сегодня история и культура всё чаще подвергается

реконцептуализации и «переобъяснению», исходя из текущих запросов мирового сообщества. Именно этим и объясняется феномен резнактмента, позволяющего не только воспроизводить произведения искусства, но и реактивировать определенные содержания, для демонстрации и осмысления последних в новых политических и социальных контекстах.

В статье, безусловно, присутствует научная новизна. Автор проводит сравнительный анализ различных художественных постановок оперы «Турандот», осуществлённых китайскими режиссёрами и драматургами с упором на аутентичность исторических культурных элементов и смыслов. Материал статьи имеет ярко выраженную авторскую линию. Успешно выявлен ряд ключевых стратегий, которые позволяют сочетать традиционные элементы с инновационными технологиями для создания новых художественных высказываний. Следует отметить, что автор предлагает дифференцировать выявленные стратегии культурной адаптации, исходя из специфики подхода к переосмысляемому произведению искусства. Так, он вычленяет стратегию «исторического присвоения» (исходный сюжет помещается в аутентичную среду и обогащается традиционными символами), стратегию «современного синтеза» (традиционные элементы взаимодействуют с инновационными технологиями), стратегию «драматургического переосмысления» (кардинальная трансформация структуры сюжета с упором на традиционные этические нормы и ценности) и стратегию «системной интеграции» (максимальная адаптация произведения в соответствии с канонами традиционного национального театра).

Важно, что автор статьи не только компетентно анализирует теоретические подходы в адаптации культурного материала, но и раскрывает политическую подоплёку подобной интеграции, подчёркивая объективную необходимость разумного, осмысленного контроля над репрезентацией любого национального образа на международной художественной сцене.

Статья написана ясным и живым языком, не перегружена узкоспециальной терминологией. Структура статьи в целом последовательно отражает логику исследования.

В качестве замечания можно отметить отсутствие ссылки на источник в заключительной части статьи, где автор отмечает, что теоретические исследования межкультурной адаптации выделяют четыре основные стратегии: ассимиляция, интеграция, сепарация и маргинализация. Возможно, здесь автор статьи ссылается на теорию аккультурации, разработанную канадским психологом Дж. Берри, где процесс вхождения в новую культуру связан с тем, в какой степени признаётся важность сохранения культурной идентичности, с одной стороны, и с тем, в какой степени следует включаться в иную культуру, с другой (Berry J.W. et al. *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. New York: Cambridge University Press, 2011). Однако данное замечание не снижает научной ценности представленной работы.

В целом же статья соответствует общепринятым научным стандартам и требованиям, предъявляемым к публикациям такого рода и может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Анискин М.А. Опыт периодизации истории национальных кинематографий // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77533 EDN: SQRAKG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77533](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77533)

## Опыт периодизации истории национальных кинематографий

Анискин Максим Александрович

ORCID: 0009-0002-0741-4815

преподаватель; факультет Менеджмента; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

111672, Россия, г. Москва, р-н Новокосино, ул. Салтыковская, д. 15 к. 3

✉ [aniskin-ma@ranepa.ru](mailto:aniskin-ma@ranepa.ru)



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77533

### EDN:

SQRAKG

### Дата направления статьи в редакцию:

24-12-2025

### Дата публикации:

31-12-2025

**Аннотация:** Предметом исследования являются периодизационные стратегии в канонических работах по истории национальных кинематографий пяти репрезентативных традиций (французской, итальянской, японской, американской, южнокорейской), различающихся по характеру индустриальной организации, культурно-политическим факторам и интеллектуальным традициям киноведения. Исследование фокусируется на выявлении имплицитных и эксплицитных связей в формировании принципов периодизации. Реконструкция связей происходит через архитектурный анализ структуры источников: хронологический охват работ, номенклатуру периодов и разделов, принципы членения материала, архитектурные решения авторов. Анализируются гибридные стратегии, комбинирующие технологические, политические, эстетические, институциональные и концептуальные основания, а также

моноконцептуальные подходы (неоформалистский, дискурсивный, студийно-институциональный). Особое внимание уделяется неравномерному временному распределению разделов как индикатору телеологических моделей и признанию определённых периодов кульминационными моментами национальных кинематографий. архитектурный анализ пятнадцати канонических источников, отобранных по критериям канонического статуса, институциональной авторитетности авторов и временной дистрибуции, с реконструкцией имплицитных периодизационных стратегий через изучение хронологического охвата, номенклатуры периодов, принципов членения и архитектуры работ. Особая новизна исследования заключается в полученных результатах систематического сравнительного анализа периодизационных стратегий пяти национальных киноведческих традиций на основе единой методологии архитектурного анализа канонических источников. Выявлена статистическая доминанта гибридных подходов над моноконцептуальными; установлена корреляция между неравномерным временным распределением разделов и телеологическими моделями национальных кинематографий. В ходе исследования были сделаны следующие выводы: ограничения традиционных подходов (игнорирование качественных трансформаций в хронологической периодизации, редукция художественного процесса к внешним событиям в политической, абстрагирование от материальных условий производства в эстетической, ограниченность организационными структурами в институциональной) обосновывают необходимость разработки альтернативного принципа периодизации, удовлетворяющего требованиям имманентности природе кинематографа как коллективного творческого процесса, универсальности применения к различным национальным традициям и историческим периодам, системной интеграции институциональных, экономических, политических и эстетических факторов через единую аналитическую рамку.

**Ключевые слова:**

периодизация истории кино, национальные кинематографии, архитектурный анализ, Марксистская периодизация, культурологический подход, киноисториография, гибридные периодизационные стратегии, институциональный анализ, дискурсивный анализ, способ производства

Периодизация истории кинематографа представляет фундаментальную методологическую проблему киноведения: выбор оснований для выделения периодов определяет интерпретацию киноисторического процесса и границы возможного анализа. Существующие подходы характеризуются методологическим плюрализмом без систематической рефлексии относительно их эвристической ценности: технологические рубежи, политические события, эстетические движения и институциональные трансформации применяются как основания периодизации в различных национальных традициях. Отсутствие сравнительного анализа периодизационных стратегий препятствует выявлению доминирующих подходов и их методологических оснований, что обуславливает необходимость систематического исследования канонических источников для верификации гипотезы о преобладании гибридных стратегий и обоснования потребности в альтернативном принципе периодизации.

История кинематографа развивалась неравномерно в различных национальных контекстах, и каждая национальная киноведческая традиция выработала собственные подходы к периодизации киноисторического процесса, детерминированные спецификой



индустриальной организации, культурно-политическими факторами и определённой региональной спецификой самого киноведческого дискурса. Систематический анализ периодизационных принципов требует опоры на канонические исследовательские материалы, представляющие консенсусные позиции профессиональных сообществ и институционализированные формы историографического знания. Анализ существующих подходов к периодизации истории кинематографа требует определения критериев отбора исследовательских текстов из всего обширного корпуса киноведческой литературы. Отбор источников для анализа периодизационных стратегий осуществлялся по трём взаимодополняющим критериям, обеспечивающим репрезентативность выборки и методологическую корректность исследования – канонический статус киноведческого текста, его институциональная авторитетность и временная дистрибуция.

**Канонический статус** определяется признанием работы профессиональным сообществом в качестве базового источника знаний, что верифицируется через множественные переиздания, переводы на иностранные языки, включение в университетские программы и систематическое цитирование в академических публикациях. **Институциональная авторитетность** авторов устанавливается через их академические позиции, вклад в развитие киноведческой дисциплины и признание со стороны профессиональных ассоциаций, что гарантирует методологическую компетентность и соответствие дисциплинарным стандартам. **Временная дистрибуция** обеспечивает диахроническую перспективу, позволяющую выявить эволюцию периодизационных подходов в различные исторические периоды и избежать методологической односторонности.

Для анализа опыта периодизации истории национальных кинематографий отобраны исследовательские материалы пяти стран: Франция (авторское кино, интеллектуальная критика, эстетико-теоретический подход), Италия (неореалистическая традиция, связь кино и политики), Япония (студийная система с авторским компонентом, жанровая специфика), США (студийная система, рыночная модель, технологический детерминизм в историографии), Южная Корея (трансформация от государственного контроля к рынку).

Принципиальным методологическим решением данного исследования является использование канонических киноведческих работ независимо от национальной принадлежности их авторов. Задача анализа заключается не в реконструкции внутринациональной историографической киноведческой традиции (что потребовало бы владения итальянским, японским, корейским языками и работы с источниками, циркулирующими исключительно внутри соответствующих профессиональных сообществ), но в выявлении доминирующих периодизационных стратегий через анализ работ, получивших статус обязательного чтения в международном киноведческом образовании. Канонические англоязычные исследования французского, итальянского, японского и южнокорейского кино (написанные как представителями соответствующих национальных традиций, так и внешними исследователями) формируют консенсусное знание, воспроизводимое в университетских программах по истории кино в различных странах, и именно этот консенсус представляет интерес для методологического анализа. Использование главным образом источников англоязычной киноведческой традиции обусловлено её институциональным доминированием в глобальном академическом дискурсе: именно работы, опубликованные в крупных англоязычных издательствах (Cambridge University Press, Princeton University Press, Harvard University Press, University of California Press) и включённые в программы ведущих университетов, определяют каноническое представление о периодизации национальных кинематографий для международного исследовательского сообщества.

Исследование опыта периодизации истории национальных кинематографий выстроено по следующему алгоритму. На первом этапе осуществляется историографический обзор канонических работ по истории кино в пяти репрезентативных национальных киноведческих традициях (французской, итальянской, японской, американской, южнокорейской), различающихся по характеру индустриальной организации, культурно-политическим факторам и интеллектуальным традициям киноведения. На втором этапе к выявленному корпусу исследований применяются критерии отбора (каноничность, институциональная авторитетность авторов, временная дистрибуция), что позволяет сформировать репрезентативную выборку из пятнадцати источников для детального анализа. Третий этап включает анализ отобранных работ с реконструкцией имплицитных периодизационных стратегий через изучение хронологического охвата, номенклатуры периодов, принципов членения и архитектоники источников. Завершающий этап представляет собой сравнительный анализ и методологические выводы о доминирующих подходах, их ограничениях и необходимости разработки альтернативного принципа периодизации. Такая последовательность обеспечивает методологическую прозрачность и позволяет обосновать необходимость в создании альтернативного принципа периодизации.

### **Французская киноисториография.**

Французская традиция истории кино представлена рядом фундаментальных работ. Монументальная шеститомная «Всеобщая история кино»<sup>[2]</sup> Жоржа Садуля (1946-1975) определила марксистскую парадигму киноисториографии, рассматривающую развитие кинематографа через призму социально-экономических формаций и классовой борьбы. Алан Уильямс в «The Republic of Images: A History of French Filmmaking»<sup>[47]</sup> предложил институциональный подход, акцентирующий трансформацию производственных отношений и организационных структур французской киноиндустрии. Комплексный взгляд на французское кино представлен в коллективной монографии «The French Cinema Book»<sup>[54]</sup> под редакцией Майкла Уитта, интегрирующей исторический, эстетический и индустриальный анализ. Работа Эммы Уилсон «French Cinema since 1950: Personal Histories»<sup>[48]</sup> (Bristol Classical Press, 1992) фокусируется на послевоенном периоде через призму авторского кино. Сьюзан Хейворд в «French Film»<sup>[22]</sup> предлагает тематический подход к истории французского кинематографа. Реми Фурнье Ланцони в «French Cinema»<sup>[26]</sup> представляет хронологическую периодизацию с акцентом на стилевую эволюцию. «Historical Dictionary of French Cinema»<sup>[36]</sup> Дэйны Ошервиц и Мэри Эллен Хиггин является справочно-энциклопедическим изданием, фиксирующим канонизированное знание. «French Film Theory and Criticism, Volume 2»<sup>[3]</sup> Ричарда Абеля документирует теоретическую рефлексию французского киноведения.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа французской киноисториографии были отобраны: «French Film» Сьюзан Хейворд; «The Republic of Images: A History of French Filmmaking» Алана Уильямса; «French Cinema» Реми Фурнье Ланцони.

**Канонический статус.** Канонический статус. «French Film» Сьюзан Хейворд выдержала два издания (1993, 2005), опубликована Routledge в рамках серии National Cinemas и цитируется в более чем 1500 академических работах согласно Google Scholar<sup>[60]</sup>. «The Republic of Images» Алана Уильямса переиздавалась Harvard University Press и цитируется в более чем 1100 академических работах согласно Google Scholar<sup>[69]</sup>. «French Cinema» Реми Фурнье Ланцони выдержала два издания (2002, 2004), опубликована Continuum и цитируется в более чем 350 академических работах согласно Google

Scholar<sup>[62]</sup>.

**Институциональная авторитетность.** Сьюзан Хейворд - профессор французских исследований Университета Эксетера, специалист по французскому кино и гендерным исследованиям, автор монографий по французскому национальному кинематографу, французскому костюмному кино 1950-х годов и звёздному имиджу в кино, редактор *Studies in French Cinema*<sup>[68]</sup>. Алан Уильямс является почётным профессором Дартмутского колледжа, специалист по французскому кино, автор более двадцати монографий, член Общества исследований кино и медиа (SCMS). Реми Фурнье Ланцони - профессор французского языка и кино Колледжа Уильяма и Мэри, автор семи монографий по французскому кино, рецензент журналов *French Review* и *Studies in French Cinema*.

**Временная дистрибуция.** «French Film» Хейворд (1993, 2005) репрезентирует постструктуралистскую историографию начала 1990-х годов с интеграцией феминистских и культурологических подходов, охватывая период от зарождения кинематографа до начала эпохи европейской интеграции и формирования единого европейского кинорынка. «The Republic of Images» Уильямса (1992) отражает фокус на индустриальных трансформациях французского кино от немого периода до Пятой республики. «French Cinema» Ланцони (2002, 2004) представляет историографию начала XXI века, включающую цифровую революцию и транснациональные перспективы в контексте европейской интеграции и глобализации кинорынка.

**Анализ отобранных работ.** Анализ отобранных работ. «French Film» Сьюзан Хейворд (Routledge, 1993; второе издание 2005) охватывает 1895-1992 годы (второе издание расширяет охват до 2005 года). Архитектоника: книга организована во введение, семь пронумерованных глав и справочный аппарат (библиография, фильмография, индекс).

Номенклатура глав комбинирует технологические маркеры («The Silent Era», «The Sound Era»), историко-политические («Occupied and Liberated France»), эстетические («New Wave Cinema») и временные индикаторы («Postwar Cinema», «Post-New Wave Cinema», «Contemporary Cinema»). Номенклатура глав: "The Silent Era (1895-1929)" (глава 1), "The Sound Era and the 1930s (1929-1939)" (глава 2), "Occupied and Liberated France (1940-1946)" (глава 3), "Postwar Cinema (1946-1958)" (глава 4), "New Wave Cinema (1958-1968)" (глава 5), "Post-New Wave Cinema (1968-1981)" (глава 6), "Contemporary Cinema (1981-1992)" (глава 7).

Принцип членения имплицитно гибридный: начальные главы выделяются по технологическим рубежам (переход от немого кино к звуковому), средние главы структурированы по политическим событиям (оккупация и освобождение) и эстетическим движениям (Новая волна), финальные главы организованы по десятилетиям без концептуальных маркеров.

Архитектоническое решение выделить период оккупации и освобождения в автономную главу (глава 3, охватывающую всего шесть лет 1940-1946) имплицитно отражает признание этого исторического момента как настолько значимого разрыва в культурно-политической истории Франции, что он требует отдельного рассмотрения независимо от краткости периода. Выделение Новой волны в отдельную главу (глава 5) эксплицитно маркирует это движение как фундаментальный рубеж, определяющий структуру всей последующей периодизации. Деление послевоенного периода на "Post-New Wave" (1968-1981) и "Contemporary" (1981-1992) имплицитно маркирует культурный сдвиг начала 1980-х годов как новую точку трансформации французского кино, связанную с приходом к власти социалистов (1981) и изменениями в культурной политике

государства.

Неравномерное временное распределение глав (34 года на главу 1, 10 лет на главу 2, 6 лет на главу 3, 12 лет на главу 4, 10 лет на главу 5, 13 лет на главу 6, 11 лет на главу 7) имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов: период немого кино рассматривается как относительно гомогенный, тогда как период после Второй мировой войны требует более детального членения на подпериоды. Отсутствие концептуальных названий для финальных глав (только временные маркеры "Post-New Wave", "Contemporary") делает периодизацию этих периодов максимально имплицитной, что контрастирует с эксплицитными концептуальными маркерами ранних периодов ("Silent Era", "Sound Era", "New Wave").

«The Republic of Images: A History of French Filmmaking» Алана Уильямса (Harvard University Press, 1992) охватывает 1895-1990 годы. Архитектоника: книга организована в пять частей (Parts I-V), включающих 15 пронумерованных глав, с библиографией и индексом. Название работы («Республика образов») метафорически отсылает к институциональному подходу, но сама архитектура структурирована хронологически с периодизационными маркерами в названиях частей.

Номенклатура частей комбинирует различные критерии периодизации: экономико-индустриальный («French Cinema Dominates the World Market» в части I), эстетико-технологические («The Golden Age of the Silent Film» в части II, «The Golden Age of the Sound Cinema» в части III), концептуальный («A New Kind of Cinema» в части IV), движенческий («The Nouvelle Vague and After» в части V). Использование термина «Golden Age» дважды (части II и III) имплицитно отражает телеологическую модель с двумя кульминационными периодами - немого кино 1920-х годов и звукового кино 1930-х годов.

Номенклатура глав внутри частей использует разнообразные формулировки: хронологические («The Cinema Before Cinema»), процессуальные («Decline and Mutation», «Growth and Diversification»), концептуально-оппозиционные («The Mental and the Physical», «The Commercial and the Esoteric», «Art and Entertainment in the Sound Film»), политико-исторические («War and Occupation», «Liberation - Change and Continuity»), институциональные («An Alternative Film Culture»), метафорические («Fourth Wave», «Winds of Change», «Filmmaking at the Margins»).

Принцип членения имплицитно гибридный: часть I охватывает период доминирования французского кино на мировом рынке (1895-1914), что отражает экономико-индустриальный критерий; часть II соответствует периоду немого кино 1920-х годов с акцентом на эстетические достижения французского авангарда и импрессионизма; часть III маркирует переход к звуку и период 1930-х годов; часть IV охватывает период Второй мировой войны, оккупации и послевоенного восстановления (1940-1950-е годы); часть V посвящена Новой волне и последующим трансформациям (1960-1990 годы). Архитектоническое решение выделить отдельную часть для периода войны и оккупации (часть IV) имплицитно отражает признание этого исторического момента как качественно отличного от предшествующих и последующих периодов, требующего автономного рассмотрения.

Название части V «The Nouvelle Vague and After» эксплицитно маркирует Новую волну как организующий принцип периодизации последних тридцати лет французского кино (1960-1990), что имплицитно отражает признание этого движения как фундаментального рубежа, определяющего всю последующую эволюцию французской кинематографии.

Номенклатура глав внутри части V («Fourth Wave», «Filmmaking at the Margins», «Winds of Change») имплицитно структурирует постнововолновый период через метафору волновой периодизации и через выделение маргинальных практик, что отражает фрагментацию и плюрализацию французского кино после распада Новой волны как единого движения.

«French Cinema» Реми Фурнье Ланцони (Continuum, 2002; второе издание 2004) охватывает 1895-2002 годы (второе издание 2015 года расширяет охват до середины 2010-х годов). Архитектоника: введение, 9 пронумерованных глав, приложения (аббревиатуры, справочный раздел, примечания, библиография, индекс). Номенклатура глав использует хронологические и периодизационные маркеры без концептуальных названий: главы озаглавлены через временные интервалы и эстетико-политические характеристики периодов.

Номенклатура глав: "The Invention of Motion Pictures and the Silent Era of Film" (глава 1), "The Golden Age of French Cinema" (глава 2), "French Cinema of the Occupation" (глава 3), "The Postwar Era" (глава 4), "The Years of the French New Wave" (глава 5), "French Cinema of the 1970s" (глава 6), "French Cinema of the 1980s" (глава 7), "French Cinema in the Fin De Siècle" (глава 8), "The New Millennium" (глава 9). Принцип членения имплицитно гибридный: главы 1-5 выделяются по эстетико-политическим критериям (изобретение кино и немой период, "золотой век" 1930-х годов, оккупация, послевоенный период, Новая волна), тогда как главы 6-9 организованы по десятилетиям без концептуальных маркеров.

Использование термина "Golden Age" для главы 2 имплицитно маркирует период 1930-х годов как кульминационный, что отражает телеологическую модель с признанием довоенного звукового кино как эстетической вершины. Выделение оккупации в отдельную главу (глава 3) имплицитно отражает признание этого исторического периода как настолько значимого, что он требует автономного рассмотрения независимо от его краткости (1940-1944). Архитектоническое решение объединить немое кино с изобретением кинематографа в одну главу (глава 1), охватывающую примерно 35 лет, контрастирует с детальным членением звукового периода, где каждое десятилетие после 1960-х годов получает отдельную главу, что имплицитно отражает возрастание концептуальной плотности и фрагментации киноисторического процесса в послевоенный период.

Номенклатура главы 8 "French Cinema in the Fin De Siècle" использует культурологический маркер (fin de siècle), отсылающий к концу XIX века, что имплицитно проводит параллель между концом XX века и декадансом Belle Époque. Номенклатура главы 9 "The New Millennium" использует нейтральный хронологический маркер без оценочных или концептуальных характеристик, что имплицитно отражает незавершённость периодизации для современного периода, слишком близкого для концептуализации. Отсутствие концептуальных названий для глав 6-9 (только временные маркеры "1970s", "1980s", "Fin De Siècle", "New Millennium") делает периодизацию этих периодов максимально имплицитной, реконструируемой только через содержание глав, что контрастирует с эксплицитными концептуальными маркерами ранних периодов ("Golden Age", "Occupation", "New Wave").

### **Итальянская киноисториография.**

Итальянская историография кино сформировалась под влиянием неореалистической традиции и политически ангажированного подхода к анализу киноискусства.

Четырехтомная (в расширенном издании 2001 года являющаяся шеститомной) «Storia del cinema italiano» [12] Джан Пьеро Брунетты (первое издание 1979-1982) представляет наиболее систематическое исследование итальянского кино от истоков до XXI века, где используется периодизация, основанная на смене политических режимов и эстетических парадигм. Англоязычная версия «The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century» [15] адаптировала эту работу для международной аудитории. Марсия Лэнди в «Italian Film» [25] предложила культурологический подход, рассматривающий кино как пространство артикуляции национальной идентичности. Классическая работа Миры Лим «Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present» [29] акцентирует период от неореализма до современности, используя хронологическую периодизацию. Миллисент Маркус в трилогии «Italian Film in the Light of Neorealism» [32], «Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation» [31] и «After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age» [30] развивает концепцию неореализма как доминанты итальянского кино. Коллективная монография «The Cinema of Italy» [50] под редакцией Джорджо Бертеллини и «Directory of World Cinema: Italy» [49] под редакцией Луиса Беймана представляют современные компаративистские подходы. Дэвид Овербей в «Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism» [53] документирует теоретическую рефлексию неореалистического движения.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа итальянской киноисториографии были отобраны: «Storia del cinema italiano» Джан Пьеро Брунетты; «Italian Film» Марсии Лэнди; «Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present» Миры Лим

**Канонический статус.** «Storia del cinema italiano» Джан Пьеро Брунетты прошла через четыре расширенных издания (1979-1982, 1993, 2001, 2022), переведена на английский язык (Princeton University Press, 2007) и цитируется в более чем 800 академических работах согласно Google Scholar [58]. «Italian Film» Марсии Лэнди входит в каноническую серию Cambridge University Press по национальным кинематографиям и цитируется в более чем 600 академических работах [61]. «Passion and Defiance» Миры Лим систематически цитируется в англоязычных работах по итальянскому неореализму, входит в стандартные списки литературы по истории итальянского кино и цитируется в более чем 400 академических работах согласно Google Scholar [64].

**Институциональная авторитетность.** Джан Пьеро Брунетта занимал должность профессора истории кино Университета Падуи, основал Центр по изучению итальянского кино, автор более тридцати монографий, президент Итальянской ассоциации исследований истории кино (AIRSC). Марсия Лэнди является заслуженным профессором английского языка и кино Университета Питтсбурга, автор пятнадцати монографий по итальянскому и британскому кино, член редколлегии журналов *Cinema Journal* и *Film Quarterly*. Мира Лим - профессор кино City University of New York, специалист по итальянскому неореализму и восточноевропейскому кино, автор восьми монографий.

**Временная дистрибуция.** «Storia del cinema italiano» Брунетты демонстрирует эволюцию итальянской историографии от политического анализа постнеореалистического периода (первое издание 1979-1982) к культурологическому подходу эпохи Берлускони (издание 2001) и далее к транснациональной перспективе цифровой эры (издание 2022), охватывая период от зарождения итальянского кино до современности. «Italian Film» Лэнди (2000) фиксирует переходный период от XX к XXI веку, когда итальянская

историография интегрировала постколониальные, гендерные и культурологические подходы 1990-х годов. «Passion and Defiance» Лим (1984) репрезентирует англоязычную историографию периода политизированного кино 1970-х годов, акцентируя связь между неореализмом, левым движением и феминистским кино.

**Анализ отобранных работ.** «Storia del cinema italiano» Джан Пьеро Брунетты существует в нескольких редакциях с различной архитектурой. Четырёхтомная версия второго издания (Editori Riuniti, 1993) структурирована следующим образом: I. "Il cinema muto 1895-1929", II. "Il cinema del regime 1929-1945", III. "Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959", IV. "Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993". Хронологический охват: 1895-1993 годы. Архитектура: четыре тома с неравномерным временным распределением (том I - 34 года, том II - 16 лет, том III - 14 лет, том IV - 33 года), что имплицитно отражает различную концептуальную значимость периодов или плотность событий.

Номенклатура томов четырёхтомной версии эксплицитно комбинирует различные критерии периодизации: технологический маркер («cinema muto»), политический маркер («cinema del regime» для фашистского периода), эстетический маркер («neorealismo»), социально-экономические маркеры («miracolo economico», «boom», «anni di piombo» - последний термин обозначает период терроризма 1970-х годов). Принцип членения имплицитно гибридный: разные периоды выделяются по различным доминирующим критериям без единой логики, что отражает признание мультифакторной детерминации киноисторического процесса.

Однотомная версия «Cinema italiano» (первое издание Einaudi, 2002 как «Guida alla storia del cinema italiano»; новое переработанное издание 2022) организована в шесть глав: I. "L'era del muto", II. "Dal sonoro a Salò", III. "Dal neorealismo alla dolce vita", IV. "Dal boom agli anni di piombo", V. "Dagli anni settanta al duemila", VI. "Gli anni duemila", с дополнительными разделами «Il cinema italiano in cifre», «Guida bibliografica», «Cronologia del cinema italiano» и «Indice dei film». Хронологический охват расширяется с каждым изданием: 2002 год доводит повествование до начала XXI века, издание 2022 года охватывает первые два десятилетия XXI века.

Номенклатура глав однотомной версии сохраняет гибридную периодизационную стратегию: технологические маркеры («era del muto», «sonoro»), политические («Salò» как конечная точка фашистской Республики Сало 1943-1945), эстетические («neorealismo», «dolce vita» как отсылка к фильму Феллини 1960 года), социально-политические («boom» как экономическое чудо 1960-х, «anni di piombo»). Архитектоническое расширение с четырёх томов/глав в издании 1993 года до шести глав в изданиях 2002-2022 годов имплицитно отражает переосмысление концептуальных границ периодов и признание необходимости отдельного рассмотрения периода 1970-2000 годов и периода 2000-2020-х годов. Неравномерное временное распределение глав (примерно 30-35 лет на первую главу, 20 лет на вторую, 15 лет на третью, 20 лет на четвёртую, 30 лет на пятую, 20 лет на шестую) имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов, где послевоенный период 1945-1970 (главы III и IV, охватывающие в сумме около 35 лет) получает наиболее детальное рассмотрение в двух отдельных главах.

«Italian Film» Марсии Лэнди (Cambridge University Press, 2000) охватывает 1905-1998 годы. Архитектура: книга организована во введение, 12 пронумерованных глав и справочный аппарат (примечания, библиография, фильмография, индекс). Номенклатура глав использует проблемно-тематические формулировки без хронологических или

периодизационных маркеров: "Early Italian Cinema Attractions" (глава 1), "National History as Retrospective Illusion" (глава 2), "Challenging the Folklore of Romance" (глава 3), "Comedy and the Cinematic Machine" (глава 4), "The Landscape and Neorealism, Before and After" (глава 5), "Gramsci and Italian Cinema" (глава 6), "History, Genre, and the Italian Western" (глава 7), "La famiglia: The Cinematic Family and the Nation" (глава 8), "A Cinema of Childhood" (глава 9), "The Folklore of Femininity and Stardom" (глава 10), "Conversion, Impersonation, and Masculinity" (глава 11), "Cinema on Cinema and on Television" (глава 12).

Принцип членения имплицитно тематический, а не хронологический: главы организованы по проблемным категориям (жанр, гендер, класс, национальная идентичность, интертекстуальность) и аналитическим перспективам, а не по временным периодам. Только первая глава содержит явный хронологический маркер ("Early Italian Cinema"), тогда как остальные главы выделяются по сквозным темам, пронизывающим различные исторические периоды. Архитектоническая организация по тематическим категориям делает хронологическую периодизацию имплицитной и вторичной: внутри каждой главы материал рассматривается диахронически (от раннего кино до 1990-х годов), но сама структура глав не задаёт периодизации киноисторического процесса.

Номенклатура глав отражает культурологический подход, эксплицитно артикулированный в названиях через концепты "folklore" (главы 3 и 10), "national history" (глава 2), "national identity" (через концепты "famiglia" в главе 8, "childhood" в главе 9), "gender" (главы 10 и 11). Архитектоническое выделение отдельной главы, посвящённой Грамши (глава 6), имплицитно отражает методологическую ориентацию на грамшианскую культурную теорию (концепты гегемонии, народной культуры, национально-народного), что определяет аналитическую перспективу всей работы. Отсутствие периодизационных маркеров в номенклатуре глав делает темпоральную организацию материала максимально имплицитной: весь период 1905-1998 годов рассматривается как единое дискурсивное поле, структурированное не хронологически, а по проблемным осям (репрезентация гендера, фольклор, национальная идентичность, жанр), что отражает приоритет синхронного культурологического анализа над диахронической историографией.

«Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present» Миры Лим (University of California Press, 1984) охватывает период before 1942-1982 годы (1982 как момент написания, "present"). Архитектоника: вводная глава "First Encounters (Before 1942)" и минимум пять пронумерованных глав, организованных хронологически. Номенклатура глав использует метафорические названия ("Obsession", "Lacrimae Rerum", "Neorealism, Act II") и проблематизирующие вопросы ("What Is Reality?", "Neorealism Is Like...") в сочетании с хронологическими маркерами в скобках (1942-1944, 1944-1948, 1948-1953). Начальная дата (1942) маркирует появление фильма Висконти "Одержимость" (Osessione) как зарождение неореализма в период позднего фашизма. Принцип членения имплицитно привязан к эволюции неореалистической парадигмы: первая глава охватывает период фашизма (1942-1944), вторая - освобождение и расцвет неореализма (1944-1948), третья - трансформацию неореализма (1948-1953), последующие главы переходят от хронологической к проблемно-теоретической организации ("What Is Reality?"), что отражает доминирование неореалистической проблематики как организующего принципа всей периодизации. Неравномерное временное распределение глав имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов и центральное значение неореалистического момента 1944-1953 годов.

### **Японская киноисториография.**



Японская киноисториография развивалась в диалоге между внутрияпонской традицией, представленной критиками журнала *Kinema Junpo*, и западными исследователями, открывшими японское кино для международной аудитории. Внутрияпонская марксистская историография представлена фундаментальной работой Акиры Ивасаки «История японского кино» <sup>[1]</sup> (первое издание Toho, 1961; русский перевод Прогресс, 1966), систематизирующей развитие японского кинематографа через призму классовой борьбы и антифашистского сопротивления. Классическая работа Джозефа Андерсона и Дональда Ричи «The Japanese Film: Art and Industry» <sup>[4]</sup> (первое издание 1959, Charles E. Tuttle; расширенное издание 1982, Princeton University Press) представляет институционально-индустриальный подход к периодизации, рассматривая эволюцию студийной системы и технологические трансформации. «A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History» <sup>[38]</sup> Дональда Ричи (Kodansha International, 2001; расширенное издание 2005) предлагает авторский взгляд на столетнюю историю японского кино с акцентом на режиссёрские персоналии и стилевую эволюцию. Ноэль Бёрч в «To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema» <sup>[16]</sup> (University of California Press, 1979; переиздание 1992) развивает формалистский подход, противопоставляющий японскую презентационную модель западной репрезентации. Айзольд Стэндиш в «A New History of Japanese Cinema» <sup>[46]</sup> предлагает тематическую периодизацию через анализ культурно-исторических контекстов. Аарон Героу в «Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925» <sup>[21]</sup> исследует формирование раннего японского. Питер Хай в «The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945» <sup>[23]</sup> анализирует военный период. Одри Бок в «Japanese Film Directors» <sup>[6]</sup> представляет биографический подход через анализ десяти ключевых режиссёров. Справочно-методологическая работа Абэ Марка Норнса и Аарона Героу «Research Guide to Japanese Film Studies» <sup>[35]</sup> систематизирует исследовательские подходы.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа японской киноисториографии были отобраны: «История японского кино» Акиры Ивасаки; «The Japanese Film: Art and Industry» Джозефа Андерсона и Дональда Ричи; «Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925» Аарона Героу.

Включение работы Акиры Ивасаки в выборку обусловлено необходимостью репрезентации внутрияпонской историографической традиции, существенно отличающейся от англоязычных исследований японского кино. Марксистская периодизация Ивасаки, акцентирующая классовую борьбу и антифашистское сопротивление, представляет альтернативную интерпретационную рамку, доминировавшую в японском киноведении 1950-1960-х годов и оказавшую влияние на советскую школу изучения японского кино.

**Канонический статус.** «История японского кино» Акиры Ивасаки переведена на русский язык (Прогресс, 1966), представляет канонический текст внутрияпонской марксистской историографии и систематически цитируется в советских и российских работах по японскому кино. «The Japanese Film: Art and Industry» Андерсона и Ричи выдержала три издания (1959, 1982, 1991), переведена на итальянский язык (1961) и японский (1962), признана Дэвидом Бордуэллом «definitive study» и цитируется в более чем 2500 академических работах согласно Google Scholar <sup>[56]</sup>. «Visions of Japanese Modernity» Аарона Героу получила высокие оценки от Тома Ганнинга, Томаса ЛаМарра и Абэ Марка Норнса, включена в программы курсов по раннему японскому кино в Йельском

университете, Университете Чикаго и NYU [\[59\]](#).

**Институциональная авторитетность.** Акира Ивасаки (1903-1981) - основатель Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино, 1929), киновед, критик и теоретик, автор более двадцати книг по японскому кино, признанный классик марксистской школы японского киноведения, чьи работы определили методологию анализа японского кино в СССР и социалистических странах. Джозеф Андерсон - профессор кино Университета Южной Калифорнии, участник основания Film Studies Program, награждён премией Джея Лейды за вклад в исследования азиатского кино. Дональд Ричи (1924-2013) занимал должность куратора кино Нью-Йоркского музея современного искусства (1969-1972), автор сорока книг о Японии и японском кино, награждён орденом Восходящего солнца (2005), признан ведущим западным авторитетом по японскому кино. Аарон Героу - профессор японского кино и восточноазиатских языков и литератур Йельского университета, президент Сети исследований японского кино, автор пяти монографий, редактор Journal of Japanese and Korean Cinema.

**Временная дистрибуция.** «История японского кино» Ивасаки (1961, русский перевод 1966) репрезентирует внутрияпонскую марксистскую историографию послевоенного периода, акцентирующую антифашистское сопротивление, пролетарское кино и критику милитаризма, и фиксирует периодизацию, завершающуюся концом 1950-х годов в момент стабилизации послевоенной японской киноиндустрии. «The Japanese Film: Art and Industry» Андерсона и Ричи в первом издании (1959) представляет послевоенный взгляд на японское кино в момент его международного признания через Золотого льва Куросавы за «Расёмон» (1951) и Каннскую пальмовую ветвь за «Врата ада» (1954), а расширенное издание (1982) интегрирует переосмысление истории японского кино в свете структуралистских и семиотических подходов 1970-х годов. «Visions of Japanese Modernity» Героу (2010) охватывает период 1895-1925 годов, ограничиваясь ранним японским кинематографом, и отражает историографию XXI века с акцентом на дискурсивный анализ, транснациональные связи и деконструкцию националистических нарративов.

**Анализ отобранных работ.** «История японского кино» Акиры Ивасаки (Toho, 1961; русский перевод: Прогресс, 1966) охватывает 1896-1960 годы. Архитектоника: девять пронумерованных разделов (I-IX) римскими цифрами, предисловие, справочный аппарат (основная литература, хронологическая таблица, послесловие автора к русскому изданию, послесловие редактора, иллюстрации). Объем русского издания: 288 страниц. Номенклатура разделов комбинирует различные критерии периодизации: концептуально-идеологический ("Японское киноискусство и мировое кино"), хронологический ("Появление кино в Японии", "Становление кино"), технологический ("Совершенствование немого кино", "Появление звукового кино"), политический ("Вторая мировая война и кино", "Период освобождения", "Годы реакции и самоанализа"), темпоральный ("Современное состояние японского киноискусства"). Номенклатура разделов: I. "Японское киноискусство и мировое кино" (введение, с. 7-12), II. "Появление кино в Японии" (с. 13-20), III. "Становление кино" (с. 21-32), IV. "Совершенствование немого кино" (с. 33-68), V. "Появление звукового кино" (с. 69-144), VI. "Вторая мировая война и кино" (с. 145-152), VII. "Период освобождения" (с. 153-166), VIII. "Годы реакции и самоанализа" (с. 167-192), IX. "Современное состояние японского киноискусства" (с. 193-217). Принцип членения имплицитно гибридный: начальные разделы выделяются по технологическим рубежам (переход от немого кино к звуковому), средние разделы структурированы по политическим событиям (война, освобождение, реакция), финальный раздел маркирует современность без

концептуального определения. Неравномерное временное распределение разделов имплицитно отражает марксистскую телеологию с признанием периода 1930-х годов как кульминационного: раздел V "Появление звукового кино" занимает примерно 75 страниц (~26% всего объёма), охватывая период 1930-х годов, тогда как раздел VI "Вторая мировая война и кино", охватывающий 14 лет (1931-1945), сжат до 7 страниц, что имплицитно отражает маргинализацию военного периода в марксистской историографии. Архитектоническое решение выделить отдельные разделы для периода освобождения (раздел VII, 1945-1950-е) и периода реакции (раздел VIII, 1950-е - начало 1960-х) эксплицитно артикулирует марксистскую интерпретацию послевоенной истории через категории революции и контрреволюции. Номенклатура подразделов внутри раздела V систематически упоминает студии и корпоративную организацию ("Учреждение PCL и Ивао Мори", "Борьба между крупнейшими кинотрестами Японии — «Сётику» и «Тохо»", "Успешная деятельность компаний «Дайити эйга» и «Токё хассэй»"), что имплицитно отражает признание индустриальной структуры как детерминанты художественного процесса. Систематическое выделение жанровых категорий через японские термины без перевода ("коута эйга", "кэнгэки", "дзидайгэки") имплицитно подчёркивает национальную специфику японского кино, требующую сохранения оригинальной терминологии. Архитектоническое включение раздела IV, подраздела 4 "Деятельность Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино)" эксплицитно маркирует пролетарское кино как автономный и концептуально значимый феномен, требующий отдельного рассмотрения в рамках марксистской историографии. Номенклатура раздела VII "Период освобождения" и его подраздела 1 "Революция, пришедшая извне" эксплицитно артикулирует марксистскую интерпретацию послевоенной американской оккупации как революционного момента, что отличает японскую марксистскую историографию от западной либеральной традиции, рассматривающей оккупацию через категории демократизации.

«The Japanese Film: Art and Industry» Джозефа Андерсона и Дональда Ричи в расширенном издании (Princeton University Press, 1982) охватывает 1896-1980 годы. Архитектоника: книга разделена на две части: "Background" (12 глав) и "Foreground" (5 глав). Подзаголовок «Art and Industry» эксплицитно формулирует двойственный аналитический фокус, который проявляется в архитектонике: первая часть "Background" выстроена хронологически и анализирует историческое развитие индустрии, вторая часть "Foreground" организована тематически и анализирует эстетические аспекты (содержание, техники, режиссёры, актёры, аудитории).

Номенклатура глав первой части использует метафоры из производственной кинотерминологии ("Slow Fade-In", "Wipe", "Soft Focus", "Long-Shot") в сочетании с хронологическими маркерами в скобках (1896-1917, 1917-1923, 1923-1927, 1927-1931, 1931-1939, 1945-1949, 1949-1959, 1954-1959), что имплицитно подчёркивает применение кинематографических техник как аналитической метафоры к истории кино. Номенклатура глав второй части использует категориальные обозначения без временных маркеров ("Content", "Techniques", "Directors", "Actors", "Theaters and Audiences"), что отражает переход от диахронического анализа к синхронному.

Принцип членения имплицитно гибридный: хронологическая последовательность в первой части комбинирует технологические рубежи (появление звука в двух главах "The Talkies, Exterior" и "The Talkies, Interior" для периода 1931-1939), политические события (разрыв между главами 8 "Background Projection" и 9 "New Sequence" (1945-1949) маркирует период Второй мировой войны и американской оккупации, который в номенклатуре не эксплицируется) и концептуальные категории. Неравномерное

временное распределение глав первой части (21 год на первую главу, 6 лет на вторую и 4 года на третью, затем 10 лет на главы 10 и 12 для периода 1949-1959) имплицитно отражает различную плотность событий и признание периода 1950-х годов как "золотого века", получающего наибольшее внимание. Архитектоническое разделение книги на "Background" и "Foreground" имплицитно отражает методологическое разделение между индустриально-историческим анализом и эстетико-критическим, что соответствует заявленному в подзаголовке двойственному фокусу "Art and Industry".

«Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925» Аарона Героу (University of California Press, 2010) охватывает 1895-1925 годы. Архитектоника: книга организована во введение, пять пронумерованных глав и заключение, дополненные библиографией и индексом. Подзаголовок «Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship» эксплицитно формулирует методологию дискурсивного анализа, что определяет всю структуру работы.

Номенклатура глав использует проблематизирующие формулировки, а не хронологические или географические маркеры: "The Motion Pictures as a Problem" (глава 1), "Gonda Yasunosuke and the Promise of Film Study" (глава 2), "Studying the Pure Film" (глава 3), "The Subject of the Text: Benshi, Authors, and Industry" (глава 4), "Managing the Internal" (глава 5), "Conclusion: Mixture, Hegemony, and Resistance". Принцип членения имплицитно организован не хронологически, а по типам дискурсивных практик и институциональных пространств: первая глава анализирует конституирование кино как социальной проблемы в публичном дискурсе, вторая показывает возникновение социологического подхода к изучению кино через фигуру Гонда Ясуносукэ, третья освещает критический дискурс Движения за чистое кино (Pure Film Movement), четвёртая - проблему авторства в контексте практики бенси (киноповествователей) и индустриальной организации, пятая - практики государственного регулирования и цензуры.

Отсутствие хронологических маркеров в номенклатуре глав делает темпоральную организацию материала имплицитной: весь 30-летний период (1895-1925) рассматривается как единое дискурсивное поле без внутренней периодизации на подпериоды. Архитектоническое выделение заключения с подзаголовком "Mixture, Hegemony, and Resistance" эксплицитно артикулирует теоретическую рамку анализа, привлекающую понятия гегемонии и сопротивления, что указывает на влияние фукольдьянской и грамшианской традиций. Методологическое решение организовать материал по типам дискурса, а не по хронологии или жанрам фильмов, имплицитно отражает признание того факта, что около 90% японских фильмов периода до 1945 года не сохранилось, что делает невозможным традиционный киноисторический анализ и требует обращения к альтернативным источникам (критика, журналы, цензурные документы, теоретические тексты). Таким образом, архитектура книги имплицитно определяется не столько периодизацией киноисторического процесса, сколько структурой доступных дискурсивных источников и методологическим выбором в пользу дискурсивного анализа над анализом фильмических текстов.

### **Американская киноисториография.**

Американская киноисториография, доминирующая в англоязычном академическом дискурсе, характеризуется множественностью методологических подходов и институциональной развитостью. Фундаментальная работа Дэвида Бордуэлла, Дженет Стейгер и Кристин Томпсон «The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960» [\[7\]](#) представляет неоформалистский анализ голливудской студийной

системы, выявляя принципы классического повествования и производственных практик. Работа Дэвида Бордуэлла и Кристин Томпсон «Film History: An Introduction»<sup>[10]</sup> (первое издание 1994, McGraw-Hill; четвертое издание 2018) предлагает компаративистскую перспективу, интегрирующую американское кино в мировой киноисторический процесс через технологическую и жанровую периодизацию. Роберт Скляр в «Movie-Made America: A Cultural History of American Movies»<sup>[43]</sup> (Random House, 1975; переиздания 1994, 2012) развивает культурологический подход, рассматривающий кино как индикатор социальных трансформаций. «The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968»<sup>[40]</sup> Эндрю Сарриса канонизировал авторскую теорию применительно к голливудским режиссёрам. Томас Шац в «The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era»<sup>[41]</sup> анализирует индустриальную организацию классического Голливуда. «Film Art: An Introduction»<sup>[8]</sup> Бордуэлла и Томпсон (McGraw-Hill, первое издание 1979, двенадцатое издание 2019) является стандартным учебным материалом по формальному анализу кино. Дэвид Кук в «A History of Narrative Film»<sup>[18]</sup> (Norton, первое издание 1981, пятое издание 2016) предлагает всеобъемлющую хронологическую периодизацию. Чарльз Маслэнд в «Hollywood's History of the World: Film in History»<sup>[33]</sup> исследует репрезентацию истории в американском кино. Коллективная монография «The Oxford History of World Cinema»<sup>[52]</sup> под редакцией Джеффри Ноуэлл-Смита систематизирует американскую киноисториографию в глобальном контексте.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа американской киноисториографии были отобраны: «The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960» Дэвида Бордуэлла, Дженет Стейгер и Кристин Томпсон; «Movie-Made America: A Cultural History of American Movies» Роберта Скляра; «The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era» Томаса Шаца.

**Канонический статус.** «The Classical Hollywood Cinema» Бордуэлла, Стейгер и Томпсон цитируется в более чем 8000 академических работах согласно Google Scholar<sup>[57]</sup>, переведена на множество языков и является базовым источником в программах по истории кино во всём мире. «Movie-Made America» Роберта Скляра выдержала три издания за 37 лет (1975, 1994, 2012), опубликована Random House и Vintage Books, и цитируется в более чем 1800 академических работах<sup>[67]</sup>. «The Genius of the System» Томаса Шаца выдержала множественные переиздания, опубликована престижным издательством Pantheon Books и цитируется в более чем 1400 академических работах согласно Google Scholar<sup>[65]</sup>.

**Институциональная авторитетность.** Дэвид Бордуэлл - почётный профессор Университета Висконсин-Мэдисон, автор пятнадцати монографий по теории и истории кино, награждён премиями Общества исследований кино и медиа за выдающийся вклад в киноведение, член Американской академии искусств и наук. Роберт Скляр (1936-2011) занимал должность профессора Cinema Studies в Нью-Йоркском университете, основатель NYU Cinema Studies Program, автор восьми монографий по американскому кино, признанный авторитет по культурной истории Голливуда. Томас Шац - профессор Radio-Television-Film Техасского университета в Остине, директор Film & Media Studies Program, автор шести монографий по голливудским жанрам и студийной системе, специалист по индустриальной истории Голливуда.

**Временная дистрибуция.** «The Classical Hollywood Cinema» (1985) репрезентирует неоформалистскую революцию в киноведении 1980-х годов, предлагая альтернативу

психоаналитическим и идеологическим подходам Screen Theory через систематический анализ стилевых норм и производственных практик. «Movie-Made America» Скляра демонстрирует эволюцию культурологической историографии американского кино от первого издания (1975), фиксирующего культурологический поворот 1970-х годов и рассмотрение кино как социального индикатора, через второе издание (1994), интегрирующее постмодернистскую ревизию истории Голливуда, к третьему изданию (2012), включающему цифровую революцию и трансформацию киноиндустрии в эпоху стриминговых платформ, охватывая период от 1890-х годов до начала 2010-х годов. «The Genius of the System» Шаца (1988) репрезентирует период индустриальных исследований и New Film History конца 1980-х годов, акцентирующий производственную культуру и корпоративную организацию студийной эры, охватывая период 1930-1960 годов.

**Анализ отобранных работ.** «The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960» (Columbia University Press, 1985) охватывает 1895-1960 годы. Архитектоника: семь частей, 31 глава, четыре приложения. Название эксплицитно формулирует концептуальное основание через подзаголовок «Film Style and Mode of Production», что задаёт двойственный аналитический фокус.

Номенклатура частей отражает системную методологию: Part One анализирует стилевые нормы (1917-1960), Parts Two и Five — способ производства (до 1930 и 1930-1960), Parts Three и Six - формирование стиля и технологии (1909-1928 и 1930-1960), Part Four - взаимосвязь технологии и стиля до 1930, Part Seven - исторические импликации. Хронологическая граница 1960 года в названии маркирует конец классического периода как момент распада студийной системы.

Принцип членения имплицитно системный: периодизация определяется трансформацией способа производства (mode of production) как взаимосвязи технологических, экономических и стилевых факторов. Архитектоническое решение начать с синхронного анализа классического стиля (Part One, 1917-1960 как единый период) и только затем перейти к диахронии его формирования (Parts Two-Six) имплицитно отражает приоритет систематического описания над исторической нарративностью. Деление на периоды до и после 1930 года (Parts Two/Four vs. Parts Five/Six) маркирует переход к звуку как фундаментальный рубеж, требующий автономного рассмотрения изменений в производственных практиках и стилевых нормах.

«Movie-Made America: A Cultural History of American Movies» Роберта Скляра в третьем издании (Vintage Books, 2012; первое издание Random House, 1975) охватывает период от 1890-х годов до 2012 года. Архитектоника: книга организована в предисловие к переработанному изданию, введение, четыре части (Parts I-IV), эпилог, библиография и индекс. Подзаголовок «A Cultural History of American Movies» эксплицитно формулирует культурологический подход, рассматривающий кино как культурный артефакт и социальный индикатор, что определяет всю структуру работы.

Номенклатура частей использует комбинацию исторических периодов и концептуальных категорий: Part I "The Silent Era" (глава 1-5), Part II "The Golden Age of Turbulence" (глава 6-9), Part III "The Age of the Talkies" (глава 10-13), Part IV "Hollywood in Crisis" (глава 14-15). Номенклатура глав внутри частей комбинирует различные критерии периодизации: институциональные ("The Amusement Arcade", "The Nickelodeon Age"), процессуальные ("The Struggle for Control"), социально-культурные ("The Revolution in Morals and Manners", "The Jazz Age"), технологические ("The Coming of Sound"), политико-экономические ("The Depression", "Hollywood in the 1930s"), структурные ("The

Studio System"), исторические ("Hollywood Goes to War", "Postwar Hollywood"), трансформационные ("Hollywood in Transition", "The End of an Era"), концептуальные ("The New Hollywood", "Contemporary Cinema").

Принцип членения имплицитно привязан к социально-культурным трансформациям американского общества: Part I структурирована по эволюции институциональных форм кинопоказа и производства (от аттракционов к никелодеонам и студиям) в диалоге с социальными изменениями эпохи прогрессивизма и Jazz Age, Part II маркирует переход к звуку как "золотой век турбулентности", интегрирующий технологическую революцию с Великой депрессией и становлением студийной системы, Part III охватывает период Второй мировой войны и послевоенных трансформаций до конца студийной эры, Part IV анализирует кризис классической модели и появление "нового Голливуда" в контексте социальных потрясений 1960-1970-х годов.

Неравномерное временное распределение частей (примерно 30 лет на Part I, 15 лет на Part II, 25 лет на Part III, 50+ лет на Part IV в издании 2012 года) имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов и ускорение исторических трансформаций: ранний период требует детального рассмотрения формирования институтов, период 1930-х годов концептуализирован как кульминационный момент, послевоенный период маркирует начало кризиса, а современный период (с 1960-х годов) получает расширенное рассмотрение в последующих изданиях, отражая фрагментацию и усложнение киноиндустрии.

Архитектоническое решение озаглавить Part II как "Golden Age of Turbulence" имплицитно отражает диалектическое напряжение между эстетическими достижениями 1930-х годов и социально-экономическим кризисом Великой депрессии, что составляет центральный тезис культурологического подхода Склера о кино как механизме социальной компенсации. Номенклатура главы 4 "The Revolution in Morals and Manners" эксплицитно артикулирует культурологическую интерпретацию 1920-х годов через призму трансформации социальных норм, где кино рассматривается не как пассивное отражение, но как активный агент культурных изменений.

Архитектоническое расширение с двух изданий (1975, 1994) до трёх (2012) имплицитно отражает необходимость интеграции цифровой революции, трансформации дистрибуции и появления новых форм потребления кино (DVD, стриминг), что требует переосмысления концептуальных границ "современного кино" и расширения Part IV новыми главами. Эпилог, добавленный в переработанных изданиях, создаёт рефлексивную рамку, позволяющую автору артикулировать траекторию эволюции американского кино от культурной маргинальности к центральной позиции в глобальной медиакulturе.

«The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era» Томаса Шаца (Pantheon Books, 1988) охватывает период 1930-1960 годов. Архитектоника: книга организована во введение "The Genius of the System", три части (Parts I-III), заключение, примечания, библиография и индекс. Название работы эксплицитно полемизирует с авторской теорией, утверждая, что "гений" голливудского кино заключался не в отдельных режиссёрах, но в самой студийной системе как коллективной производственной машине.

Номенклатура частей отражает трёхуровневую аналитическую структуру: Part I "The Hollywood Studios" (главы 1-8) организована по студиям (MGM, Warner Bros., Twentieth Century-Fox, Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists), Part II "Stardust and Shadows" (главы 9-11) анализирует сквозные феномены (звёздная система, жанры,

студийный стиль), Part III "The War Years and After" (главы 12-14) рассматривает кризис и распад студийной системы. Принцип членения имплицитно комбинирует институциональный анализ (Part I выделяет каждую студию как автономный производственный организм с собственной корпоративной культурой) с тематическим (Part II анализирует механизмы, пересекающие границы отдельных студий) и хронологическим (Part III маркирует военный период и послевоенный кризис как рубежи распада системы).

Архитектоническое решение организовать Part I по студиям, а не по хронологии, имплицитно отражает центральный теоретический тезис работы: каждая студия представляла собой уникальную производственную культуру с собственной эстетикой, жанровой специализацией и звёздным пантеоном, что делает студийную идентичность более значимым аналитическим принципом, чем общеиндустриальная хронология.

Номенклатура глав Part I использует исключительно названия студий без дополнительных характеристик (MGM, Warner Bros., и т.д.), что имплицитно подчёркивает самодостаточность студии как единицы анализа и отказ от внешних оценочных категорий. Неравномерное распределение внимания между студиями внутри Part I (некоторые студии получают более детальное рассмотрение) имплицитно отражает их различный вес в индустрии: MGM как флагман prestige production, Warner Bros. как студия социально ангажированных жанров, RKO как экспериментальная площадка получают более развёрнутый анализ по сравнению с Universal и Columbia, что коррелирует с их историческим влиянием на развитие голливудского стиля.

Архитектоническое выделение Part II как отдельного аналитического уровня имплицитно структурирует переход от институционального анализа (Part I: как работали отдельные студии) к системному (Part II: как функционировал Голливуд как целое через механизмы звёздной системы, жанров и стиля). Номенклатура Part II использует метафору "Stardust and Shadows", имплицитно отсылающую к диалектике гламура (звёздная система как производство харизмы) и индустриальной реальности (тени корпоративного контроля и эксплуатации труда), что отражает критическую дистанцию Шаца от наивного прославления студийной эры.

Архитектоническое решение завершить работу периодом 1960 года имплицитно маркирует антитрестовское решение Paramount (1948) и последующий распад вертикальной интеграции как конец "системы", хотя студии продолжали существовать, но утратили "гений" коллективного производственного механизма.

Номенклатура главы 10 "Genres and Production" эксплицитно связывает жанровую систему с производственной логикой студий, что имплицитно отражает тезис о жанрах не как эстетических категориях, но как экономических стратегиях минимизации рисков через стандартизацию и серийность.

Заключение артикулирует элегический тон по отношению к студийной эре, признавая её репрессивность (контрактная система, цензура, эксплуатация труда), но одновременно фиксируя утрату коллективной производственной компетенции, которая обеспечивала высокий средний уровень голливудского продукта классического периода.

### **Южнокорейская киноисториография.**

Южнокорейская историография кино формировалась в условиях драматических политических трансформаций - японской колониальной оккупации (1910-1945), раздела страны (1948), военной диктатуры (1961-1987) и последующей



демократизации, что обусловило преобладание националистического и политически ангажированного подходов. Пионерская работа Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхоля «The History of Korean Cinema» [28] представляет первую систематическую англоязычную историю корейского кино, использующую хронологическую периодизацию с акцентом на периоды колониальной оккупации, войны и восстановления. Ким Ми Хён в «Korean Cinema: From Origins to Renaissance» [24] развивает концепцию «возрождения» корейского кино в 1990-2000-е годы после десятилетий репрессивного контроля. «Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics» [51] под редакцией Хён Чу Ли анализирует кино постдемократизационного периода через призму национальной идентичности. Дэрс Поллок в «The Cinema of Korea» [37] предлагает режиссёроцентричный подход. «New Korean Cinema» [42] Чи-Юн Шин и Джулиана Стрингера документирует феномен «корейской волны». «South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema» [34] Кэтлин Макхью исследует «золотой век» 1950-1960-х годов. Фредерик Дюфор в «Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule» [20] реконструирует колониальный период. Ян Юэчин в «Directory of World Cinema: South Korea» [55] представляет тематический справочник.

Применяя вышесказанные критерии, для анализа южнокорейской киноисториографии были отобраны: «The History of Korean Cinema» Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхоля (Motion Picture Promotion Corporation, 1988); «Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics» под редакцией Хён Ч;

**Канонический статус.** «The History of Korean Cinema» Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхоля стала первым систематическим англоязычным исследованием, переведена на корейский и японский языки и входит в программы Корейского национального университета искусств. «Contemporary Korean Cinema» под редакцией Хён Чу Ли входит в серию Manchester University Press по мировому кино и цитируется в более чем 400 академических работах согласно Google Scholar [63]. «New Korean Cinema» Чи-Юн Шин и Джулиана Стрингера выдержала переиздание в 2007 году, входит в серию Edinburgh University Press по национальным кинематографиям и цитируется в более чем 600 академических работах [66].

**Институциональная авторитетность.** Ли Ён Иль основал Корейскую академию киноискусств (1962), занимал должность директора Корейского киноархива. автор более двадцати книг по истории корейского кино, награждён государственной премией за вклад в культуру. Чхве Ён Чхоль - профессор Корейского национального университета искусств, автор пятнадцати монографий по корейскому кино, советник Министерства культуры Южной Кореи. Хён Чу Ли - профессор кино Университета Манчестера, специалист по восточноазиатскому кино, редактор серии East Asian Popular Culture издательства Manchester University Press. Чи-Юн Шин - профессор корейского кино Высшей школы Восточного института Кембриджского университета, автор восьми монографий. Джулиан Стрингер - профессор кино Ноттингемского университета, специалист по азиатскому кино и киношным фестивалям, редактор Journal of Japanese and Korean Cinema.

**Временная дистрибуция.** «The History of Korean Cinema» Ли и Чхве (1988) фиксирует националистическую историографию периода военных диктатур накануне демократизации Южной Кореи (демократизация началась в 1987 году), акцентируя сопротивление японской оккупации и национальное возрождение. «Contemporary Korean Cinema» (2000) отражает первое десятилетие после демократизации, когда корейское

кино получило свободу от цензуры и начало завоевание международного признания через фестивали в Пусане, Каннах и Венеции. «New Korean Cinema» (2005) документирует феномен «корейской волны» и превращение корейского кино в глобальный культурный продукт в контексте регионализации восточноазиатских медиаиндустрий и транснационального распространения *Hallyu*<sup>[11]</sup>.

**Анализ отобранных работ.** «The History of Korean Cinema» Ли Ён Иля и Чхве Ён Чхолья (Motion Picture Promotion Corporation, 1988; переиздание Jimoondang, 1998) охватывает 1903-1987 годы. Начальная дата (1903) маркирует появление первых кинопоказов в Корее, конечная дата (1987) совпадает с началом демократизации Южной Кореи. Объем: 504 страницы в издании 1988 года, 367 страниц в издании 1998 года.

Архитектоника: хронологическая организация материала без формального деления на пронумерованные главы с явными названиями. Из вторичных источников реконструируются имплицитные периоды: колониальный период (1903-1945), «освободительные фильмы» (liberation films, 1945-1953), период возрождения (revival period, 1955-1960), «золотой век» (1960-е годы). Номенклатура периодов реконструируется через содержание: колониальный период, война и разделение, послевоенное восстановление, период военных диктатур.

Принцип членения имплицитно привязан к политической истории Кореи: японская колониальная оккупация (1910-1945), освобождение и гражданская война (1945-1953), послевоенное восстановление и экономическое развитие (1954-1960), период авторитарных режимов (1961-1987). Архитектоническое решение завершить повествование 1987 годом имплицитно отражает признание демократизации как фундаментального политического рубежа, определяющего границу между авторитарным и демократическим периодами корейского кинематографа. Отсутствие формальной структуры глав с концептуальными названиями делает периодизацию максимально имплицитной, реконструируемой только через политико-исторические маркеры и через содержательный анализ текста.

«Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics» под редакцией Хён Чу Ли (Manchester University Press, 2000) охватывает 1987-2000 годы, период после демократизации. Номенклатура частей комбинирует концептуально-идеологические маркеры (gender, nationhood, class) с политико-географическими (North/South Korean). Part One использует хронологическо-географический принцип именования (колониальный период, затем разделение на северную и южную традиции). Parts Two-Four организованы по марксистским идеологическим категориям. Систематическое использование географической оппозиции «North Korean Films / South Korean Films» внутри каждой тематической части. Номенклатура подразделов Part Two специфична: фокус на множественных экранизациях одного фольклорного сюжета (Ch'unhyangjŏn) как культурного маркера идеологических различий.

Принцип членения двухуровневый. Первый уровень: политико-историческое деление на колониальный период (1903-1945) и постколониальное разделение нации (1945-1990-е). Part One следует хронологической последовательности. Второй уровень: идеологический анализ через марксистские категории (gender, nationhood, class) как прогрессия от индивидуального к коллективному. Parts Two-Four организованы тематически, а не хронологически.

### **Сравнительный анализ периодизационных стратегий.**

Анализ названий томов, разделов и подзаголовков выявляет доминирование гибридных стратегий, комбинирующих различные основания периодизации:

- Технологические маркеры: "Il cinema muto" (Брунетта), "Dal sonoro" (Брунетта), "era del muto" (Брунетта одностомное издание), "The Silent Era" (Хейворд, Скляр), "The Coming of Sound" (Скляр), "Совершенствование немого кино" (Ивасаки), "Появление звукового кино" (Ивасаки)
- Политические маркеры: "Il cinema del regime" (Брунетта), "Salò" (Брунетта), "Occupied and Liberated France" (Хейворд), "Colonial Period" (имплицитно в Ли-Чхве через начальную дату 1903 и охват до 1945), "Вторая мировая война и кино" (Ивасаки), "Период освобождения" (Ивасаки), "Hollywood Goes to War" (Скляр, Шац) - Эстетические маркеры: "Dal neorealismo" (Брунетта), "dolce vita" (Брунетта), "New Wave Cinema" (Хейворд), "Neorealism" (Лим), "The Golden Age" (Хейворд для периода 1930-х годов) - Социально-экономические маркеры: "miracolo economico" (Брунетта), "boom" (Брунетта), "anni di piombo" (Брунетта), "The Depression" (Скляр), "The Jazz Age" (Скляр), "The Golden Age of Turbulence" (Скляр)
- Институциональные маркеры: "Mode of Production" (Бордуэлл-Стейгер-Томпсон), "The Studio System" (Скляр, Шац), "The Genius of the System" (Шац как название работы), структура Part I по студиям в Шаце (MGM, Warner Bros., Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists)
- Концептуальные маркеры: "Art and Industry" (Андерсон-Ричи), "Republic of Images" (Уильямс), "Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship" (Героу), "Identity, Culture, Politics" (Хён Чу Ли), "A Cultural History" (Скляр как подзаголовок), "The Revolution in Morals and Manners" (Скляр).

Только три источника последовательно применяют моноконцептуальную стратегию: 1) Бордуэлл, Стейгер и Томпсон (неоформалистский анализ способа производства и стилевых норм), 2) Героу (дискурсивный анализ), 3) Шац (студийно-институциональный подход с организацией Part I по отдельным студиям). Остальные двенадцать источников используют гибридные стратегии, что свидетельствует о признании мультифакторной детерминации киноисторического процесса. Названия работ часто эксплицитно формулируют аналитический подход: «Republic of Images» (институциональный подход), «Art and Industry» (двойственный фокус на эстетике и производстве), «Mode of Production» (неоформалистский подход), «Visions of Japanese Modernity» (дискурсивный анализ модернизации), «Identity, Culture, Politics» (культурологический подход), «New Korean Cinema» (маркировка концептуального разрыва), «A Cultural History of American Movies» (культурологический подход Скляра), «The Genius of the System» (полемика с авторской теорией у Шаца). Эта эксплицитность в названиях коррелирует с более высоким уровнем методологической рефлексии в основном тексте.

В результате анализа выявляется доминирование гибридных периодизационных стратегий (12 из 15 источников), комбинирующих хронологические, технологические, политические, эстетические, институциональные и концептуальные основания. Чисто хронологическая периодизация игнорирует качественные трансформации; чисто технологическая не учитывает различия в темпах институционализации инноваций; чисто политическая редуцирует художественный процесс к отражению внешних событий; чисто эстетическая абстрагируется от материальных условий производства; чисто институциональная (как у Шаца) ограничивается организационными структурами без учёта эстетических трансформаций.

Неравномерное временное распределение разделов/глав выявлено во всех источниках как имплицитный индикатор телеологических моделей: период 1930-х годов получает максимальное внимание у Ивасаки (раздел V занимает ~26% объема), у Хейворд период оккупации 1940-1946 годов выделен в автономную главу несмотря на краткость (6 лет), у Скляра "The Golden Age of Turbulence" (1930-е годы) концептуализирован как кульминационный момент, у Брунетты послевоенный период 1945-1970 получает детальное членение на два отдельных раздела. Это неравномерное распределение имплицитно отражает различную концептуальную плотность периодов и признание определённых моментов как «золотых веков» или кульминационных точек национальных кинематографий.

Марксистская периодизация представлена в трёх различных национальных контекстах: Ивасаки (внутрияпонская марксистская историография с акцентом на пролетарское кино и антифашистское сопротивление), Лим (англоязычная марксистская традиция с фокусом на итальянский неореализм как левое движение), Хён Чу Ли (корейская марксистская историография с оппозицией North/South Korean Films и категориями gender, nationhood, class). Архитектонические решения марксистских работ систематически выделяют отдельные разделы для прогрессивных движений: «Деятельность Союза японского пролетарского киноискусства (Прокино)» у Ивасаки, «Тенденциозные фильмы» у Ивасаки, «За мир и демократию» у Ивасаки, что имплицитно отражает идеологическую телеологию с признанием левых движений как значимых исторических рубежей.

Культурологический подход доминирует в американской историографии: Скляр рассматривает кино как «индикатор социальных трансформаций» через главы "The Revolution in Morals and Manners" и "The Jazz Age", интегрируя киноисторический процесс в более широкий контекст американской культурной истории. Лэнди применяет культурологический анализ к итальянскому кино через категории "folklore", "national identity", "famiglia", организуя материал не хронологически, а по проблемным осям (репрезентация гендера, фольклор, национальная идентичность), что отражает приоритет синхронного культурологического анализа над диахронической историографией.

Институциональный подход представлен в двух различных вариантах: Уильямс анализирует трансформацию производственных отношений и организационных структур французской киноиндустрии через номенклатуру "Growth and Diversification", "Decline and Mutation", Шац выстраивает Part I «The Hollywood Studios» по отдельным студиям (MGM, Warner Bros., Paramount, RKO, Universal, Columbia, United Artists), рассматривая каждую как автономный производственный организм с собственной корпоративной культурой, что имплицитно утверждает студийную идентичность как более значимый аналитический принцип, чем общеиндустриальная хронология.

Дискурсивный анализ представлен Героу, чья работа организована не по хронологическим периодам, а по типам дискурсивных практик: «The Motion Pictures as a Problem» (конституирование кино как социальной проблемы), «Studying the Pure Film» (критический дискурс Движения за чистое кино), «The Subject of the Text» (проблема авторства и практики бенси), «Managing the Internal» (государственное регулирование и цензура). Методологическое решение организовать материал по типам дискурса имплицитно отражает признание того факта, что около 90% японских фильмов периода до 1945 года не сохранилось, что делает невозможным традиционный киноисторический анализ и требует обращения к альтернативным источникам.

Режиссёроцентричный подход систематически применяется внутри разделов, но не

определяет архитектуру работ в целом: Ивасаки выделяет подразделы для Тэйносуке Кинугаса, Ивао Мори, Тадаси Имаи, Кэйсукэ Киносита, Акира Куросава, Мидзогути, Одзу, Нарусэ, Лэнди посвящает главу 10 анализу Одзу («Ozu, or When the Couple Is Not Two»), что маркирует режиссёра как парадигмального представителя определённой эстетической модели. Это решение отражает влияние авторской теории на киноисториографию, но в рамках более широких периодизационных стратегий, а не как доминирующий организующий принцип.

Выявленные ограничения традиционных подходов обосновывают необходимость разработки альтернативного принципа периодизации, который должен удовлетворять трём требованиям: 1) имманентность (критерий должен быть имманентен природе кинематографа как коллективного творческого процесса), 2) универсальность (применимость к различным национальным традициям и историческим периодам), 3) системная интеграция (способность учитывать взаимодействие институциональных, экономических, политических и эстетических факторов через единую аналитическую рамку).

[1] Hallyu (кор. 한류, букв. «корейская волна») - термин, обозначающий феномен массовой популяризации южнокорейской популярной культуры (кино, телевизионные драмы, К-поп музыка) в Восточной Азии с конца 1990-х годов и последующее глобальное распространение в 2000-2010-х годах. Термин впервые появился в китайской прессе в конце 1990-х для описания растущей популярности южнокорейских телевизионных сериалов и поп-музыки.

## Библиография

1. Ивасаки А. История японского кино / Пер. с япон. Л.М. Ермаковой, В.Т. Сергеевой; Ред. и вступ. ст. Н.Ф. Лещенко. – М. : Прогресс, 1966. – 288 с.
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. – М. : Искусство, 1958–1963.
3. Abel R. French Film Theory and Criticism, Volume 2: 1929–1939. – Princeton : Princeton University Press, 1988. – 288 p.
4. Anderson J.L., Richie D. The Japanese Film: Art and Industry. – Rutland, Vermont : Charles E. Tuttle, 1959. – 456 p.
5. Anderson J.L., Richie D. The Japanese Film: Art and Industry. Expanded ed. – Princeton : Princeton University Press, 1982. – 456 p.
6. Bock A. Japanese Film Directors. – Tokyo : Kodansha International, 1978. – 370 p.
7. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. – New York : Columbia University Press, 1985. – 506 p.
8. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. – New York : McGraw-Hill, 1979.
9. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 12th ed. – New York : McGraw-Hill, 2019.
10. Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. – New York : McGraw-Hill, 1994.
11. Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. 4th ed. – New York : McGraw-Hill, 2018.
12. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. – Roma : Editori Riuniti, 1979–1982.
13. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. 2nd ed. – Roma : Editori Riuniti, 1993.
14. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. 3rd ed. – Roma : Editori Riuniti,

2001.

15. Brunetta G.P. The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century. – Princeton : Princeton University Press, 2007. – 512 p.
16. Burch N. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. – Berkeley : University of California Press, 1979. – 387 p.
17. Burch N. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. Reprint. – Berkeley : University of California Press, 1992. – 387 p.
18. Cook D. A History of Narrative Film. – New York : W.W. Norton, 1981. – 1056 p.
19. Cook D. A History of Narrative Film. 5th ed. – New York : W.W. Norton, 2016. – 1056 p.
20. Dufour F. Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2020. – 336 p.
21. Gerow A. Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925. – Berkeley : University of California Press, 2010. – 344 p.
22. Hayward S. French Film. – London : Routledge, 1993. – 384 p.
23. High P.B. The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945. – Madison : University of Wisconsin Press, 2003. – 586 p.
24. Kim M.H. Korean Cinema: From Origins to Renaissance. – Seoul : Communications Books, 2006. – 352 p.
25. Landy M. Italian Film. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 456 p.
26. Lanzoni R.F. French Cinema. – New York : Continuum, 2002. – 544 p.
27. Lanzoni R.F. French Cinema. 2nd ed. – New York : Continuum, 2004. – 544 p.
28. Lee Y.-I., Choe Y.-Ch. The History of Korean Cinema. – Seoul : Motion Picture Promotion Corporation, 1988. – 448 p.
29. Liehm M. Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 370 p.
30. Marcus M. After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2002. – 320 p.
31. Marcus M. Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993. – 312 p.
32. Marcus M. Italian Film in the Light of Neorealism. – Princeton : Princeton University Press, 1986. – 336 p.
33. Masland Ch. Hollywood's History of the World: Film in History. – London : I.B. Tauris, 2019. – 288 p.
34. McHugh K. South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema. – Bloomington : Indiana University Press, 2019. – 280 p.
35. Nornes A.M., Gerow A. Research Guide to Japanese Film Studies. – Ann Arbor : Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2009. – 528 p.
36. Oscherwitz D., Higgins M.E. Historical Dictionary of French Cinema. – Lanham : Scarecrow Press, 2007. – 728 p.
37. Paquet D. The Cinema of Korea. – London : Wallflower Press, 2005. – 264 p.
38. Richie D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs. – Tokyo : Kodansha International, 2001. – 311 p.
39. Richie D. A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs. Revised ed. – Tokyo : Kodansha International, 2005. – 311 p.
40. Sarris A. The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968. – New York : Dutton, 1968. – 383 p.
41. Schatz T. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era. – New York : Pantheon Books, 1988. – 512 p.
42. Shin Ch.-Y., Stringer J. New Korean Cinema. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – 280 p.

43. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. – New York : Random House, 1975. – 445 p.
44. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Revised ed. – New York : Random House, 1994. – 445 p.
45. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. 3rd ed. – New York : Vintage Books, 2012. – 445 p.
46. Standish I. *A New History of Japanese Cinema*. – New York : Continuum, 2005. – 408 p.
47. Williams A. *The Republic of Images: A History of French Filmmaking*. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992. – 575 p.
48. Wilson E. *French Cinema since 1950: Personal Histories*. – Bristol : Bristol Classical Press, 1992. – 170 p.
49. Bayman L. (ed.). *Directory of World Cinema: Italy*. – Bristol : Intellect, 2011. – 288 p.
50. Bertellini G. (ed.). *The Cinema of Italy*. – London : Wallflower Press, 2004. – 264 p.
51. Lee H.J. (ed.). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics*. – Manchester : Manchester University Press, 2000. – 256 p.
52. Nowell-Smith G. (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 828 p.
53. Overbey D. (ed.). *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*. – London : Talisman Books, 1978. – 256 p.
54. Witt M. (ed.). *The French Cinema Book*. – London : British Film Institute, 2004. – 368 p.
55. Yecies B. *Directory of World Cinema: South Korea*. – Bristol : Intellect, 2012. – 288 p.
56. Anderson J.L., Richie D. *The Japanese Film: Art and Industry* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Japanese+Film%22+Anderson+Richie> (дата обращения: 26.12.2025).
57. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Classical+Hollywood+Cinema%22+Bordwell> (дата обращения: 26.12.2025).
58. Brunetta G.P. *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22History+of+Italian+Cinema%22+Brunetta> (дата обращения: 26.12.2025).
59. *Course Catalog, Fall 2017* [Электронный ресурс] / New York University, Department of Art History. – New York : NYU, 2017. – URL: <https://as.nyu.edu/departments/arhistory/course-catalog/f17.html> (дата обращения: 26.12.2025).
60. Hayward S. *French National Cinema* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22French+National+Cinema%22+Hayward> (дата обращения: 26.12.2025).
61. Landy M. *Italian Film* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Italian+Film%22+Landy+Cambridge> (дата обращения: 26.12.2025).
62. Lanzoni R.F. *French Cinema: From its Beginnings to the Present* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22French+Cinema%22+Lanzoni> (дата обращения: 26.12.2025).
63. Lee H.J. (ed.). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Contemporary+Korean+Cinema%22+Lee> (дата обращения: 26.12.2025).
64. Liehm M. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Passion+and+Defiance+Film+in+Italy+from+1942+to+the+Present>

q=%22Passion+and+Defiance%22+Liehm (дата обращения: 26.12.2025).

65. Schatz T. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Genius+of+the+System%22+Schatz> (дата обращения: 26.12.2025).

66. Shin Ch.-Y., Stringer J. New Korean Cinema [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22New+Korean+Cinema%22+Shin+Stringer> (дата обращения: 26.12.2025).

67. Sklar R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Movie-Made+America%22+Sklar> (дата обращения: 26.12.2025).

68. Studies in French Cinema [Электронный ресурс] // Taylor & Francis Online. – URL: <https://www.tandfonline.com/journals/rsfc20> (дата обращения: 26.12.2025).

69. Williams A. The Republic of Images: A History of French Filmmaking [Электронный ресурс] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Republic+of+Images%22+Williams+French> (дата обращения: 26.12.2025). ""

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи являются теоретические работы, посвященные периодизации кинематографа. Автор, на основании теоретических киноведческих работ, содержащих периодизации кинематографа пяти стран (Франции, Италии, США, Японии и Южной Кореи), выявляет базовые принципы периодизации национального кинематографа. Репрезентативность выборки и методологическую корректность исследования обеспечивают три критерия отбора источников, которые автор оговаривает в начале статьи и которыми он руководствуется на протяжении всего исследования – канонический статус киноведческого текста, его институциональная авторитетность и временная дистрибуция. В конце работы предлагается сравнительный анализ периодизаций национальных кинематографов и формулируется вывод о необходимости разработки альтернативного принципа периодизации, т.к. во всех пяти проанализированных подходах были обнаружены различные инструментальные ограничения. Автор даже предполагает три требования, которым должен соответствовать универсальный способ периодизации национального кинематографа. Это, несомненно, привносит значительную долю научной новизны в работу. Однако эти принципы в данной статье представлены номинально, не поясняются и носят несколько обобщенный и формализованный характер. Поэтому хочется пожелать автору в следующих работах наполнить эти принципы конкретным контентом и предложить свою авторскую версию периодизацию национального кинематографа, хотя бы в схематичном варианте.

Автором очень подробно и теоретически грамотно представлена методология исследования, пошагово расписаны все процедуры анализа, что является большим достоинством и теоретическим достижением работы. Необходимо отметить важность текста для образовательных программ в области киноискусства. Автор и сам отмечает, что отбор текстов для анализа им проводился с учетом признания этих работ в национальных образовательных системах. Поэтому представленное исследование может быть полезно в образовательной практике и содержит в себе много принципиальной



информации для образовательного процесса. Автор предлагает в статье обширный библиографический список, который практически полностью состоит из работ на иностранных языках, что может быть полезно для расширения образовательной источниковой базы. Однако необходимо отметить, что из 69-ти наименований в библиографии 13 пунктов не упоминаются в статье. Т.к. библиографический список значительный, может быть есть смысл убрать из библиографического списка работы, на которые ссылок в статье нет.

Стиль статьи сугубо научный, автор на высоком уровне владеет и теоретическим и эмпирическим материалом в выбранном направлении исследования. Работа четко структурирована и содержит все необходимые для научной статьи разделы. В процессе знакомства с материалом текста возникает несколько вопросов. 1. Автор очень подробно и корректно поясняет все методические процедуры анализа и это одно из главных достоинств работы. Но выбор национальных кинематографов, чью периодизацию он анализирует, совершенно никак не обосновывается и воспринимается волюнтаристским жестом автора. В данной выборке не работает «географический детерминизм» (почему тогда отсутствует пример африканского национального кинематографа или индийского, турецкого, а Европа представлена дважды). Не работает и принцип «культурной ценности», «национального вклада» в развитие мирового кинематографического искусства – достаточно спорный вопрос о вкладе и влиянии южнокорейского кинематографа, японский кинематограф оказал влияние, но оно достаточно точно и дискретно, и вообще можно поспорить – влияние оказывала японская эстетика, а не конкретно кинематограф... Если имплицитно исходить из представленности анализируемых текстов в образовательной системе, тогда какая-то логика прослеживается, но это нужно четко автору указать, что в статье речь идет об образовательном дискурсе о кино. 2. Второй вопрос касается названия статьи. В том виде как сейчас название представлено, оно вводит в заблуждение читателя. Мы надеемся в статье узнать об авторском опыте периодизации национального кинематографа. А, по сути, мы сталкиваемся с анализом чужого опыта. Тогда может быть корректнее и назвать статью – Сравнительный анализ периодизаций истории национальных кинематографов. 3. Автор и в названии, и в тексте достаточно часто использует термин «национальный кинематограф», но ни как не поясняет, что он подразумевает под этим сложным понятием. Из-за этого структура содержания несколько рассыпается, источников много, но они очень разные, в каком контексте все эти источники интерпретировали национальный кинематограф не понятно. Требуется некоторое пояснение данных моментов.

В целом статья написана на достаточно высоком теоретическом уровне, содержит выводы, которые, несомненно, расширяют эмпирическую базу отечественного искусствоведения. Замечания, высказанные в рецензии, носят дискуссионный характер. Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Чжу Х., Федоровская Н.А. Проблема современных самоназваний художественных учреждений г. Харбина (КНР) // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77458 EDN: TNYFWF URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77458](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77458)

## Проблема современных самоназваний художественных учреждений г. Харбина (КНР)

Чжу Хэ

ORCID: 0009-0004-7416-3053

кандидат искусствоведения

аспирант; Школа искусств и гуманитарных наук; Дальневосточный федеральный университет  
690922, Россия, Приморский край, г. Владивосток, Русский остров, поселок Аякс, к. 7, кв. 225

✉ [chzhu.khe1@dvfu.ru](mailto:chzhu.khe1@dvfu.ru)



Федоровская Наталья Александровна

ORCID: 0000-0002-8789-7994

доктор искусствоведения

профессор; кафедра культурологии и искусства; Дальневосточный федеральный университет  
690922, Россия, Приморский край, г. Владивосток, Русский остров, поселок Аякс, д. 10 к. 1

✉ [fedorovskaya.na@dvfu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvfu.ru)



---

[Статья из рубрики "Знак, слово, речь, язык"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77458

### EDN:

TNYFWF

### Дата направления статьи в редакцию:

24-12-2025

### Дата публикации:

31-12-2025

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования является проблема соответствия между самоназваниями художественных институций Китая и их фактическими

функциями. Данная проблема имеет важное значение для понимания современных тенденций развития художественной жизни Китая, анализ которой требует учёта специфики местного арт-рынка и деятельности профильных институций. В настоящее время в Китае существуют тысячи учреждений, чьи самоназвания зачастую не совпадают с общепринятыми в мировой арт-индустрии обозначениями. Указанное расхождение между названием и реальной деятельностью учреждения создаёт трудности для ориентации ключевых участников художественной сферы: деятелей искусства, художников, критиков, коллекционеров и зрителей. На примере г. Харбин данное исследование подчеркивает необходимость системного академического осмысления функциональной идентичности художественных институций в конкретном региональном контексте. Основными методами исследования стали сравнительно-типологический, направленный на выявление основных типов институций, сопоставительный и функциональный методы анализа, позволившие выявить соответствие самоназваний и выполняемых ими функций, метод включенного наблюдения, позволивший собрать значительный эмпирический материал и установить особенности реальной деятельности организаций. Научная новизна исследования заключается в проведении первого систематического анализа наименований художественных учреждений г. Харбин на основе полевых данных. Разработана типология институций по их самоназваниям, что позволяет оценивать связь между номинацией и реальными функциями. По результатам исследования 2025 года выделено семь основных типов учреждений и установлена существенная вариативность в зависимости от наименования их деятельности. Из 323 изученных организаций многие не выполняют функции, подразумеваемые их названием. Наиболее высокий процент соответствия отраслевым стандартам показали учреждения с названием «художественный музей» (美术馆) – 56,3% (9 из 16). Минимальное соответствие выявлено у учреждений с названием «салон» (沙龙) – лишь 3,1% (6 из 191) связаны с художественной деятельностью, так как в регионе этот термин преимущественно относится к салонам красоты. Низкий показатель также у «арт-студий» (艺术工作室) – 16,7% (5 из 30) соответствуют классическому пониманию творческой мастерской.

**Ключевые слова:**

художественные институции, самоназвание, функциональная идентичность, арт-рынок, Харбин, соответствие, типология, музей, галерея, художественный центр

Понимание тенденций развития художественной жизни Китая невозможно без изучения особенностей развития художественного рынка (арт-рынка) и профильных институций, призванных не только организовывать сообщество художников и деятелей искусства, но и в определенной мере влиять на творческий процесс. В настоящее время в Китае существуют тысячи учреждений, деятельность которых в той или иной степени направлена на развитие искусства. В то же время, нельзя не обратить внимание на то, что многие художественные институции имеют самоназвания, часть которых не всегда совпадает с общепринятыми в мировой арт-индустрии наименованиями. Расхождения названия и функции, выполняемой учреждением – т. е. его сути, сущности, приводит в дезориентации как деятелей искусства, практикующих художников, так и ценителей искусства и покупателей. В международной музеологической и искусствоведческой дискуссии также уделяется пристальное внимание проблеме дефиниций и классификации институций. Так, П. ван Менш, анализируя различные подходы к определению понятия «музей», выделяет четыре ключевых элемента для анализа любого определения:

родовой термин, функции, предмет и цели [\[1\]](#). Отсутствие четкости в любом из этих элементов ведет к терминологической путанице, аналогичной наблюдаемой в китайском контексте.

Апелляция к оппонентам — В Китае изучением специфики генезиса и функционирования художественных музеев и галерей занимаются многие исследователи, но их деятельность в основном сосредоточена на историческом контексте, функциональном позиционировании и социокультурном значении таких институций. Например, Су Вэй проанализировал внутренние противоречия в происхождении и процессе развития современного художественного музея [\[2\]](#). Линь Цзао объяснил, как наименование и позиционирование Национального художественного музея Китая стали важным звеном в формировании образа национальной культуры [\[3\]](#). Ли Ваньвань систематизировала введение и развитие концепции «художественного музея» в Китае, заложив основу для понимания локализации данной институциональной формы [\[4, с. 66-91\]](#). Хуан Гуаннань [\[5, с. 20-33\]](#) и Ху Найбинь [\[6, с. 20-87\]](#) проанализировали типологический спектр и социальную роль художественных музеев. Ду Цюнь с точки зрения организации и управления изложила эволюционную траекторию и внутреннюю структуру отрасли художественных музеев Китая [\[7, с. 57-90\]](#). Хань Личэн посредством сравнительного исследования выявил ключевые различия в историческом происхождении, организационной форме и социальных функциях художественного музея, галереи и академии живописи и каллиграфии [\[8, с. 3-14\]](#). Исследования таких учёных, как Тао Юй и др., указывают на коммерческую природу галереи как ключевого звена арт-рынка и излагают этапные характеристики развития данной индустрии [\[9\]](#). Чу Шухао [\[10\]](#) и Фэн Лимин [\[11\]](#) проследили исторический прототип Салона как публичной сферы европейской элиты, подчеркнув его функцию неформальной коммуникации в качестве площадки для интеллектуальной полемики и художественной критики. Коллективная работа Р. Мэйсона (R. Mason), А. Робинсон (A. Robinson), Э. Коффилда (E. Coffield) систематически дифференцирует ключевые различия между музеем, художественным музеем и галереей, а также отмечает, что использование этих институциональных терминов значительно варьируется в зависимости от культурного и регионального контекста. В частности, исследование указывает, что в китайском контексте границы между музеем и художественным музеем часто размываются из-за пересечения их практической деятельности. Данная перспектива уделяет больше внимания культурной политике и властным отношениям, стоящим за наименованиями институций, предоставляя ориентиры для понимания сложности терминологии художественных институций в Китае [\[12, с. 31-36\]](#). Кроме того, исследователи также с позиций философии, культурологии, психологии и маркетинга подняли проблему самоназвания коммерческих организаций. Например, Ли Бинь, применяя теорию коммуникации Пражской школы, рассматривает название как коммуникативный знак, осуществляющий кодирование и декодирование в заданном контексте [\[13\]](#). Чжэн Мэнцзюань посредством социолингвистического анализа раскрыла функцию названия магазина как культурного зеркала, отражающего социальные ценности и эстетические вкусы [\[14\]](#). Су Хун и Жэнь Сяопэн на основе эмпирических психологических исследований подтвердили эффект психологического внушения, оказываемый названием на индивидуальном и групповом уровне [\[15\]](#). Исследование Сунь Цзинь и Линь Хайчао проверило конкретное влияние внушающего характера названия бренда на потребительские решения [\[16\]](#). Ян Юнхэ раскритиковал такие негативные явления в названиях учреждений, как вульгарность, злоупотребление иностранными языками и смысловая пустота [\[17\]](#); Чжу Тичжэн сосредоточился на вопросах правовой

защиты названий [18]; Ло Шэнцзе и Чжоу Сюян обсудили конкретные пути нормализации [19, с. 63-68, 153-163]. Однако в существующих исследованиях отсутствует анализ и оценка практике самоназваний художественных институций, нет работ, посвященных данной проблематике, применительно к провинции Хэйлунцзян (КНР). При этом в российской искусствоведческой и музееведческой литературе накоплен значительный опыт критического осмысления классификации институций и анализа их функций в структуре художественной жизни, что может служить ценным сравнительным материалом [20].

Цель статьи — на примере изучения разных типов художественных институций г. Харбина выявить существующую проблему соответствия их самоназваний и выполняемых функций.

Харбин, с общей площадью около 53,1 тыс. км<sup>2</sup>, является административной единицей провинциального уровня с самой большой территорией среди всех провинциальных столиц Китая. Будучи политическим, экономическим, культурным и транспортным центром Северо-Восточного Китая, город с конца XIX века поддерживает тесные исторические и культурные связи с Европой и Россией. Это взаимодействие сформировало здесь давнюю и уникальную традицию музейного и выставочного дела, а также развитую систему практик арт-рынка. Выбор Харбина в качестве кейса обусловлен несколькими факторами. Во-первых, его пограничное культурное положение создает смешанную и зачастую транснациональную среду для художественных практик и институционального строительства, что потенциально обостряет проблемы функциональной идентичности и номинации. Во-вторых, будучи одним из важных культурных и экономических центров Северо-Восточного Китая, Харбин обладает разнообразной экосистемой художественных институций, что обеспечивает репрезентативную выборку для анализа. В-третьих, изучение его специфического контекста может выявить закономерности, значимые для понимания процессов локализации и гибридизации институциональных моделей в других регионах Китая с богатым межкультурным взаимодействием.

Методы исследования — Эмпирическую базу исследования составили полевые исследования, проведенные автором в провинции Хэйлунцзян с марта по июнь 2025 года. В рамках работы было осуществлено включённое наблюдение за 323 учреждениями г. Харбина и проведены глубинные интервью с руководителями 9 художественных организаций. Анализ названий учреждений административного центра провинции — города Харбина — проводился методом дословного перевода для обеспечения точного соответствия русскоязычных вариантов буквальному значению исходных китайских названий. Сопоставление названий с фактическими характеристиками учреждений позволило провести углублённый анализ роли наименований как культурных символов в формировании структуры локального арт-рынка.

В результате названия художественных учреждений были систематизированы в семь основных категорий (видов) согласно частоте употребления: 1) «Художественный музей» (美术馆: měi shù guǎn), 2) «Дом народного творчества / Художественный музей» (艺术馆: yì shù guǎn), 3) «Галерея» (画廊: huà láng), 4) «Академия живописи и каллиграфии» (书画院: shū huà yuàn), 5) «Художественный центр» (艺术中心: yì shù zhōng xīn), 6) «Арт-студия» (艺术工作室: yì shù gōng zuò shì), 7) «Салон» (沙龙: shā lóng) [Рис. 1]. В рамках данной статьи рассмотрим подробно указанные семь основных типов художественных учреждений.



Рис. 1. Виды художественных учреждений г. Харбин

На нормативно-правовом уровне в настоящее время обозначенная проблема названий институций в Китае регулируется «Методами управления наименованиями общественных организаций» (Министерство гражданской администрации КНР, 2024) и аналогичным актом Департамента гражданской администрации провинции Хэйлунцзян, устанавливая четкие требования к лексике в названиях учреждений; «Руководством по музейной работе», подготовленным Ассоциацией музеев провинции Гуандун совместно с Департаментом культуры и туризма провинции, предлагает для образования названий организаций и предприятий четыре принципа: «точность (信), ясность (达), уместность (雅), лаконичность (简)» (Ассоциация музеев провинции Гуандун и др., 2023). В нем также четко различаются правила названия государственных и негосударственных музеев: первые следуют правилам для учреждений, а название вторых, регулируемое «Временными правилами регистрации и управления негосударственными некоммерческими организациями» (Государственный совет КНР, 1998), должно состоять из четырех частей: «название административного района + уникальное название (фирменное наименование) + сфера деятельности + организационно-правовая форма».

Оценка 16 харбинских учреждений, относящихся к типу «Художественный музей» (美术馆: měi shù guǎn), проведена в соответствии с «Порядком оценки ведущих художественных музеев страны» и «Стандартами оценки ведущих художественных музеев страны» Министерства культуры и туризма КНР (Министерство культуры и туризма КНР, 2014). Согласно стандарту, художественный музей определяется как некоммерческое учреждение культуры, обслуживающее общественные интересы и открытое для публики, обладающее четырьмя базовыми функциями: экспонирование, хранение фондов, исследования и публичное образование. Также установлены операционные нормативы: доля профессиональных сотрудников  $\geq 75\%$ , наличие отдельного здания и продолжительность работы  $\geq 300$  дней в году. Вышеуказанное определение ключевых функций соответствует современной международной концепции музея искусства, в рамках которой художественный музей как профильная разновидность музея рассматривается не только как хранилище, но и как активный субъект художественной коммуникации и производства смыслов [\[21\]](#).

По установленным критериям 16 учреждений распределяются на три типа: 1) полностью соответствующие стандартам (9 учреждений, напр. «Художественный музей провинции Хэйлунцзян» и др.), систематически осуществляющие коллекционирование, исследования, экспонирование и публичное образование при сохранении

некоммерческого характера; 2) частично соответствующие (3 учреждения, напр. «Художественный музей русской живописи "Фэньюэ"» и др.), сочетающие отдельные музейные функции с элементами коммерческой галереи; 3) полностью не соответствующие (4 учреждения, напр. «Художественный музей "Кэлэфу"» и др.), являющиеся по сути коммерческими учебными заведениями или арт-маркетами без системной коллекционной, исследовательской и некоммерческой деятельности. Таким образом, распределение соответствия отраслевым стандартам среди харбинских «Художественных музеев» демонстрирует: полное соответствие — 56,3% (9 ед.), частичное — 18,8% (3 ед.), полное несоответствие — 25,0% (4 ед.). В российской музеологической теории и практике также принято рассматривать художественные музеи в рамках общего родового понятия «музей». Критически важным является то, что само это родовое понятие в России имеет четкую законодательную дефиницию и нормативные границы. Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» определяет музей как институцию, осуществляющую комплектование, хранение, изучение и публичную презентацию музейных предметов и коллекций (Федеральный закон № 54-ФЗ, 1996). Эта дефиниция, основанная на логической парадигме «*definitio per genus proximum et differentiam specificam*» (род и видовое отличие), служит базой для выделения профильных типов, включая художественные музеи <sup>[11]</sup>. Подобная строгая иерархическая система классификации, где видовое название («художественный музей») неразрывно связано с выполнением установленных для рода («музей») базовых функций, препятствует произвольному использованию статусных номинаций. Наблюдаемое в Харбине значительное расхождение между номинацией «художественный музей» и реальными функциями учреждений указывает на иную практику применения данного родового понятия в местном контексте.

Тип учреждений «Дом народного творчества / Художественный музей» (艺术馆: yì shù guǎn) функционирует в двух значениях. В узком смысле термин обозначает государственное учреждение культуры — Дом народного творчества, основанный на общенародной собственности. Согласно «Положению об управлении Домами народного творчества и культурными центрами», его ключевые функции включают организацию массовой художественной деятельности, подготовку кадров из числа любителей искусства и проведение теоретических исследований (Министерство культуры КНР, 1992). Данные учреждения обладают бюджетным статусом и четко определенным общественно-полезным атрибутом. В широком смысле «艺术馆» отождествляется с «美术馆» по функциональным характеристикам, концентрируясь на хранении, исследовании, экспонировании произведений искусства и публичном образовании. Согласно «Спецификациям английских переводов в сфере общественных услуг» Управления стандартизации КНР, стандартным переводом «艺术馆» является "Art Museum", соответствующий русскому термину «Художественный музей» (Государственный комитет по стандартизации КНР и др., 2017). Нормативные документы, включая «Уведомление об исследовании художественных музеев по всей стране» Департамента искусств Министерства культуры и туризма и «Положения Шанхая об управлении художественными музеями», дополнительно регламентируют применение к «艺术馆» стандартов управления художественными музеями при наличии соответствующих характеристик (Департамент искусств Министерства культуры и туризма КНР, 2018; Народное правительство города Шанхай, 2023).

Анализ 33 харбинских учреждений «艺术馆» по дуальной системе критериев выявил 14 (42.4%) случаев соответствия названия сущности. В их числе 3 учреждения узкого профиля (напр. «Хэйлунцзянский провинциальный Дом народного творчества» и др.) как



бюджетные организации первого типа с общественно-полезными функциями, и 11 учреждений широкого профиля (напр. «Биньсяньский художественный музей "Эрлуншань"» и др.), специализирующихся на коллекционировании, выставочной деятельности и академическом обмене. Остальные 19 учреждений (57.6%) демонстрируют родовое несоответствие: 7 коммерческих учебных центров (напр. «Вэйсыта международный детский художественный музей» и др.), 2 коммерческие галереи (напр. «798 художественный музей масляной живописи» и др.), 7 иммерсивных развлекательных заведений (напр. «Фаньга художественный музей "Звёздное небо"» и др.) и 3 иных коммерческих предприятия — «Юнбаочжай художественный музей» (магазин ремесел), «Синчэнь художественный музей» (мастерская ручной работы) и «Сячжи художественный музей» (цветочный магазин). Ни одно из них не является государственной культурной организацией и не реализует ключевые функции художественного музея.

В типе «Галерея» (画廊: huà láng) следует отметить, что в Китае, в настоящее время, отсутствуют специализированные нормативные документы, регламентирующие данное понятие. Правовой статус определяется «Правилами управления торговлей произведениями искусства» Министерства культуры и туризма КНР, которые единообразно определяют организации, занимающиеся приобретением, продажей произведений искусства, как «хозяйствующие субъекты, осуществляющие деятельность по торговле произведениями искусства», закрепляя их коммерческий статус (Министерство культуры и туризма КНР, 2016). «Нормы деятельности индустрии галерей» Ассоциации галерей Пекина конкретизируют определение: галереи как прибыльные учреждения с юридическим статусом и постоянным местом деятельности, специализирующиеся на торговле произведениями искусства и культурном продвижении, с профессиональными функциями, включающими заключение агентских договоров, сертификацию подлинности и формирование архивов произведений (Ассоциация галерей города Пекин, 2014).

В отличие от галерей, «магазин декоративных картин» (装饰画商店: zhuāng shì huà shāng diàn) специализируется на продаже серийных декоративных изделий и относится к субъектам розничной торговли, а «багетные мастерские» (装裱店: zhuāng biǎo diàn) классифицируются как предприятия сферы услуг. Оба типа учреждений находятся исключительно под надзором органов рыночного регулирования и качественно отличаются от галерей по характеру деятельности и культурной составляющей. На практике наблюдается совмещение видов деятельности из-за размытых границ между декоративными изделиями и произведениями искусства, что требует определения их фактического статуса на основе основного направления деятельности.

Анализ 13 харбинских учреждений, имеющих самоназвания «Галерея» выявил 7 случаев (53,8%) соответствия критериям коммерческой галереи, специализирующихся на организации выставок, продаже произведений искусства и продвижении художников (напр. «Галерея русского искусства "Цзяландэ"» и др.). Остальные 6 учреждений (46,2%) демонстрируют родовое несоответствие: 5 комплексных предприятий, сочетающих багетные услуги с продажей декоративных картин (напр. «Галерея "Юлия"» и др.), и 1 коммерческая организация туристической направленности (напр. «Галерея ледяных пейзажей "Снежная деревня - десять ли"»). С искусствоведческой точки зрения, стремление коммерческих предприятий использовать престижное название «галерея» объяснимо в рамках теории арт-рынка как рынка сингулярностей. Как отмечают исследователи, на таком рынке цена и воспринимаемая ценность произведения тесно связаны с контекстом его презентации и статусом институции-посредника [\[22\]](#).



Таким образом, название «галерея» функционирует как маркетинговый инструмент, присваивающий бизнесу символический капитал арт-сферы, что позволяет повысить статус товара или услуги в глазах потребителя. Эта логика проливает свет на то, почему даже багетная мастерская заинтересована в использовании номинации, ассоциирующейся с миром высокого искусства.

Тип учреждений «Академия живописи и каллиграфии» (书画院: shū huà yuàn) в официальном контексте Китая определяется как общественно-полезное профессиональное учреждение, функционирующее под руководством органов управления культурой и осуществляющее художественное творчество и исследования. Согласно «Плану художественного творчества на четырнадцатую пятилетку» Министерства культуры и туризма КНР, документ подтверждает статус академий как государственно-ориентированных профессиональных институций и определяет их социальные функции (Министерство культуры и туризма КНР, 2021). Например, Китайская национальная академия живописи (中国国家画院), подведомственная Министерству культуры и туризма, являясь бюджетной организацией первого типа, реализует полномочия по организации творчества, теоретическим исследованиям, формированию коллекций, подготовке кадров и международному обмену. Организационные формы академий включают, помимо государственной, учреждения при народных политических консультативных советах, частные и партийные академии.

Функциональная классификация 23 харбинских учреждений с наименованием «Академия живописи и каллиграфии» выявил 11 случаев (47,8%) соответствия названия сущности, включая 3 государственные бюджетные организации (напр. «Хэйлунцзянская академия живописи и каллиграфии» и др.) и 8 частных некоммерческих учреждений (напр. «Харбинская академия живописи и каллиграфии "Дунфанхун"» и др.), чья деятельность сосредоточена на создании произведений, исследованиях и профессиональном обмене. Остальные 12 учреждений (52,2%) представляют собой преимущественно коммерческие тренинговые организации, часть из которых совмещает деятельность с багетным оформлением и розничной продажей ремесленных изделий, что не соответствует ключевым функциям академии (напр. «Харбинская академия живописи и каллиграфии "Ютяньцаотан"» и др.). Проблема смешения профессионально-творческих и коммерческо-образовательных функций в рамках одного институционального типа находит отражение и в российских исследованиях. Так, Т. Н. Третьякова в систематизации музеев выделяет отдельные категории по роду деятельности (научно-исследовательские, научно-просветительские, учебные), подчеркивая функциональную спецификацию [\[23, с. 5-12\]](#). В контексте художественных учреждений подобное различие позволяет отделить институции, чьей основной миссией является производство и изучение искусства (собственно академии, творческие мастерские), от тех, кто фокусируется на его передаче навыков и коммерческом распространении (учебные центры, магазины). Отсутствие подобной четкой дифференциации в нормативной базе или профессиональном дискурсе вокруг «Академия живописи и каллиграфии» (书画院) в Китае способствует наблюдаемой номинационной диффузии.

Тип учреждений, имеющих самоназвание «Центр» (中心: zhōng xīn), в словарных дефинициях русского языка трактуется как авторитетное учреждение, выполняющее ключевые функции, координирующее ресурсы и устанавливающее стандарты в определенной области, обладающее характеристиками узловой функции и профессионализма (напр. Телевизионный центр и др.; по: Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1988. Т. 4. С. 640-641). Китайские лексикографические источники аналогично определяют его как «учреждение с

относительно полноценным оборудованием и техническим потенциалом» (напр. Метеорологический центр и др.; см.: Словарь современного китайского языка, 7-е изд., 2016. С. 1697). На этом основании «Художественный центр» (艺术中心: yì shù zhōng xīn) должен соответствовать аналогичному профессиональному уровню в сфере искусства (напр. Государственный Центр современного искусства в России, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду во Франции и др.). При этом в Китае отсутствуют официальные документы, регламентирующие критерии использования слова «Центр» в институциональных названиях.

Анализ 17 харбинских учреждений с наименованием «Художественный центр» выявил лишь 5 случаев (29,4%) соответствия профессиональной ориентации, включая 4 государственные бюджетные организации (напр. «Хэйлунцзянский центр искусства пинцзюй» и др.), осуществляющие профессиональное художественное творчество и сохранение наследия, и 1 частную некоммерческую организацию (напр. «Харбинский центр культуры и искусства для людей с ограниченными возможностями "Цыцзянчжи"»), специализирующуюся на арт-образовании и культурном обслуживании людей с инвалидностью. Остальные 12 учреждений (70,6%) представляют коммерческие тренинговые организации без системных функций художественного творчества, исследований и общественного обслуживания, чей профессиональный уровень не соответствует статусу художественного центра (напр. «Харбинский центр искусства морин хура» и др.). Данное расхождение актуализирует вопрос о функциональной идентичности институций в художественной сфере. В российском искусствоведении и музеологии подобные вопросы исследуются, в частности, через анализ амбивалентной природы культурных институтов, которые, как отмечает Ю.В. Иванова, являясь одновременно «объектом и субъектом культуры», могут расширять спектр своих функций (коммерциализация, рекреация), но при этом их публичный статус и ядро деятельности остаются связанными с базовой миссией сохранения и репрезентации культурных ценностей (см.: Иванова Ю.В. Статус музея в современной культуре: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2005).

Тип «Арт-студия» (艺术工作室: yì shù gōng zuò shì) в Харбине насчитывает 30 зарегистрированных учреждений, распределяющихся по четырём типам: 1) 11 коммерческих тренинговых организаций (36,7%), специализирующихся на обучении художественным навыкам и внешкольном присмотре за детьми (напр. «Харбинская арт-студия "Цзяин"» и др.); 2) 9 дизайнерских компаний (30,0%), занимающихся разработкой корпоративного имиджа, сценографии и кинопроизводством (напр. «Харбинская арт-студия изобразительного искусства "Хучжи"» и др.); 3) 5 рекламных агентств (16,7%), ориентированных на дизайн рекламы и продвижение брендов (напр. «Харбинская арт-студия культуры и искусства "Мэйюйшу"» и др.); 4) 5 творческих пространств художников (16,7%), сфокусированных на художественном творчестве, традиционных ремёслах и сохранении НКН (напр. «Харбинская арт-студия "Иньпространство"» и др.). Статистика демонстрирует, что лишь 5 учреждений соответствуют традиционному пониманию арт-студии, тогда как 83,3% номинаций реализуют коммерческое обучение или дизайнерские услуги, подтверждая значительное расхождение между самоназванием, типом организации и его фактической деятельностью.

Среди 191 учреждений, носящих название «салон», только 6 связаны с художественной деятельностью (3,1%), такие как «Салон творчества художников и каллиграфов г. Харбина» и другие. Данные учреждения сохраняют традиционное содержание салона в области художественного творчества и обмена. Остальные учреждения включают 4 политико-деловых салона (2,1%) и 181 салон красоты (94,8%). Таким образом, в данном

регионе термин «салон» в институциональных названиях крайне редко относится к сфере искусства, а в основном используется для салонов красоты и других услуг, что отражает значительное изменение его семантики в местном употреблении (см.: Салон // Большая российская энциклопедия. 2017. URL: [https://old.bigenc.ru/fine\\_art/text/3529282](https://old.bigenc.ru/fine_art/text/3529282)). Данное явление находит теоретическое объяснение в русле семантической эволюции термина. Как отмечает Н. А. Стельмах, слово «салон» в русском языке претерпело глубокую трансформацию: под влиянием социально-коммерческих изменений его смысловой фокус сместился от интеллектуально-культурного содержания к утилитарно-коммерческому, что привело к маргинализации исходного значения и доминированию прагматики «продаж». В результате термин стал широко использоваться для обозначения коммерческих сервисных предприятий, завершив переход от культурного пространства к пространству потребления [24]. Случай Харбина иллюстрирует эту общую семантическую трансформацию в локальном контексте институционального наименования.

Таким образом, анализ художественных институций Харбина выявил устойчивое системное несоответствие между их самоназваниями и реальной деятельностью. Ни в одной категории не наблюдается стопроцентного совпадения номинации и сущности. Наибольшее соответствие отмечено у учреждений, именуемых «художественный музей» (美术馆) — 56,3% (9 из 16). Ниже показатели у «галерей» (画廊) — 53,8% (7 из 13), «академий живописи и каллиграфии» (书画院) — 47,8% (11 из 23) и «домов народного творчества / художественных музеев» (艺术馆) — 42,4% (14 из 33). Наиболее серьёзные расхождения характерны для «художественных центров» (艺术中心) — 29,4% (5 из 17) соответствуют статусу центра, и «арт-студий» (艺术工作室) — лишь 16,7% (5 из 30) придерживаются традиционной творческой модели. Минимальное соответствие у «салонов» (沙龙) — только 3,1% (6 из 191) связаны с искусством. В целом, из 323 изученных учреждений название отражает суть в 57 случаях (17,6%). Эти данные составляют эмпирическую основу для исследования номинационных практик в регионе [Рис. 2].

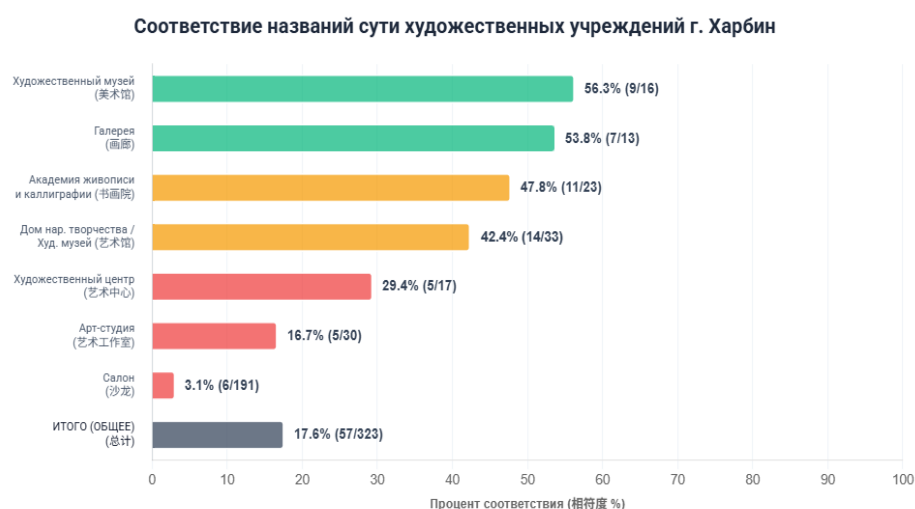


Рис. 2. Соответствие названий сути художественных учреждений г. Харбин

Анализ демонстрирует, что номинации художественных институций в Китае в настоящее время не являются унифицированными. Эта ситуация часто связана с отсутствием чёткого административно-правового регулирования для отдельных типов учреждений, а

также со стремлением коммерческих организаций позиционировать себя как часть «арт-индустрии» с целью повышения интереса со стороны публики и потенциальных покупателей. На примере художественных учреждений Харбина данная проблема проявляется достаточно рельефно. Приведённые результаты позволяют объективно оценить ситуацию с институциональной номинацией в художественной жизни крупного регионального центра Китая.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование подтверждает наличие устойчивого системного несоответствия между самоназваниями художественных институций в г. Харбине и их фактическими функциями, что приводит к дезориентации профессионального сообщества и аудитории. Данная проблема актуализирует необходимость как научного осмысления номинационных практик, так и их практической регуляции.

Эмпирические данные демонстрируют значительную вариативность в степени этого несоответствия между различными институциональными типами. Так, лишь немногим более половины учреждений, носящих название «художественный музей» (美术馆), в действительности соответствуют отраслевым стандартам. Показатели корреляции названия и сущности для «галерей» (画廊), «академий живописи и каллиграфии» (书画院) и «домов народного творчества / художественных музеев» (艺术馆) оказываются ещё ниже. Наиболее серьёзный диссонанс наблюдается в случаях с «художественными центрами» (艺术中心) и «арт-студиями» (艺术工作室), где большинство учреждений не выполняют функций, подразумеваемых их номинацией. Термин «салон» (沙龙) в местном контексте практически утратил связь с художественной сферой.

Основными причинами выявленного диссонанса являются, во-первых, фрагментарность и неполнота нормативно-правовой базы, особенно в части регулирования наименований негосударственных художественных институций. Во-вторых, доминирование коммерческой логики, при которой привлекательное «арт-ориентированное» название используется как маркетинговый инструмент для повышения статуса и привлечения клиентов без учета реального функционала. Этот феномен может быть осмыслен через теорию «культурной инсценировки» Л. Г. Ионина, согласно которой коммерческие субъекты активно присваивают такие традиционные высокостатусные культурные символы, как «официальный», «авторитетный» или «академический», чтобы конструировать социальную реальность и придавать легитимность собственным действиям [\[25, с. 9, 148\]](#); его суть заключается в борьбе за дефицитный символический капитал в иерархии культурного рынка. В-третьих, в процессе употребления данные типологические наименования подверглись семантической генерализации, утратив специфику и расширив референцию [\[26\]](#). Этот лингвокогнитивный процесс перехода от видового к родовому понятию привёл к размыванию их терминологической точности в профессиональном поле [\[27\]](#).

Последствия такой номинационной неоднозначности многоаспектны. Она создает барьеры для эффективной коммуникации внутри арт-сообщества, осложняет навигацию для зрителей и коллекционеров, подрывает доверие к институциям и, в конечном счете, дестабилизирует локальную экосистему арт-рынка, препятствуя его прозрачному и профессиональному развитию.

Таким образом, исследование на примере Харбина иллюстрирует общую для Китая проблему функциональной идентичности художественных институций. Для её решения необходима разработка четких национальных и отраслевых стандартов наименования,

дифференцированных по типам учреждений (музей, галерея, центр, студия и т. д.), с учетом их юридического статуса, основной деятельности и функций. Дальнейшие исследования целесообразно сосредоточить на сравнительном анализе номинационных практик в различных регионах Китая, а также на разработке конкретных методик оценки соответствия названия и сущности художественных институций.

## Библиография

1. Менш П. ван. Музейная дефиниция // Вопросы музеологии. 2014. № 1 (9). С. 6-18.
2. Су Вэй. Культурный контекст музея (художественной галереи) / Вэй Су // Современное искусство и инвестиции. 2011. № 6. С. 94-95.
3. Линь Цзао. Китайская художественная галерея: историческое происхождение, номенклатурное позиционирование и культурный дух / Цзао Линь // Журнал Гуйчжоуского университета (художественное издание). 2016. Т. 36, № 2. С. 58-67.
4. Ли Ваньвань. История художественных галерей: исследование развития современных и новейших художественных галерей в Китае. Наньчан: Издательство "Цзянси изобразительное искусство", 2016. 642 с. ISBN 978-7-5480-3859-7.
5. Хуан Гуаннань. Управление художественной галереей. Пекин: Издательство "Культура и искусство", 2011. 220 с. ISBN 978-7-5039-5145-9.
6. Ху Найбинь. Управление художественным музеем. В 2 т. Т. 1. Пекин: Издательство "Китайский театр", 2023. 156 с. ISBN 978-7-104-05413-9.
7. Ду Цюнь. Редакционный комитет учебных материалов по обучению сотрудников художественных галерей. Административное управление художественной галереей. Пекин: Издательство "Восток", 2021. 299 с. ISBN 978-7-5207-1832-5.
8. Хань Личэн. Практика управления делами художественной галереи. Ханчжоу: Издательство "Чжэцзян народное изобразительное искусство", 2018. 293 с. ISBN 978-7-5340-6827-0.
9. Тао Юй. Прошлое и будущее индустрии галерей / Юй Тао // Рынок искусства. 2012. № 11. С. 123-127.
10. Чу Шухао. Происхождение салона и проблема публичности / Шухао Чу // Исследования изобразительного искусства. 2004. № 1. С. 93-99.
11. Фэн Лимин. О салоне / Лимин Фэн // Цзяньхань луньтань. 2015. № 11. С. 106-111.
12. Mason R., Robinson A., Coffield E. Museum and Gallery Studies: The Basics. Abingdon; New York: Routledge, 2018. 236 p.
13. Ли Бинь. Язык-знак-коммуникация: о коммуникативных идеях Пражской школы / Бинь Ли // Исследования журналистики и коммуникации. 2000. № 2. С. 61-67, 97.
14. Чжэн Мэнцзюань. Социолингвистический анализ современных коммерческих названий магазинов / Мэнцзюань Чжэн // Прикладная лингвистика. 2006. № 3. С. 11-19.
15. Су Хун, Жэнь Сяопэн. Психологические эффекты имени: свидетельства на индивидуальном и групповом уровнях / Хун Су, Сяопэн Жэнь // Прогресс в психологических науках. 2015. Т. 23, № 5. С. 879-887.
16. Сунь Цзинь, Линь Хайчао. Только мужчины и мелочи могут быть соблазнены? Исследование влияния налёта в названии бренда на потребительские решения / Цзинь Сунь, Хайчао Линь // Журнал Пекинского технологического и бизнес-университета (социальные науки). 2017. Т. 32, № 4. С. 34-44.
17. Ян Юнхэ. Недобросовестные явления в применении языка и письменности в Китае: на примере названий магазинов / Юнхэ Ян // Модернизация магазинов. 2007. № 11. С. 152-153.
18. Чжу Тичжэн. Исследование некоторых вопросов, связанных с коммерческими наименованиями и правом на коммерческое наименование / Тичжэн Чжу // Реформа и стратегия. 2007. № 12. С. 27-30.

19. Ло Шэнцзе, Чжоу Сюян. Оценка и исследование нормализации лингвистического ландшафта городской агломерации Чанчжоу-Тань с междисциплинарной перспективы. Сянтань: Издательство Сянтаньского университета, 2021. 236 с. ISBN 978-7-5687-0604-9.
20. Сапанжа О. С. Классификация музеев и морфология музейности: структура и динамика // Вопросы музеологии. 2012. № 1 (5). С. 10-20.
21. Агеева Д. И. Феномен музеев современного искусства // Academy. 2017. № 2 (17). С. 55-59.
22. Кольцова А. А., Старобинская Н. М., Чекмарев О. П. Арт-рынок: отличительные черты и ценность арт-объектов // Маркетинг MBA. Маркетинговое управление предприятием. 2018. Т. 9, № 4. С. 34-53. EDN: YTPHWP
23. Третьякова Т. Н. Музееведение: учебное пособие: в 2 ч. Челябинск: УралГУФК, 2011. Ч. 2. 316 с. EDN: SHAGCB
24. Стельмах Н. А. История развития значений существительного "салон" в XVIII-XX веках // Сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов. Вып. 8: в 2 т. Т. 1 / сост. С. В. Анцух; под общ. ред. В. Г. Шадурского. Минск: Издательство "Четыре четверти", 2012. С. 268-269.
25. Ионин Л. Г. Социология культуры: учебное пособие для вузов / Л. Г. Ионин; Гос. ун-т – Высшая школа экономики. 4-е изд., перераб. и доп. Москва: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2004. 427 с. (Учебники Высшей школы экономики). ISBN 5-7598-0252-6.
26. Федюк П. С. Специфика определения критериев широкозначности лексических единиц // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 101. С. 156-160. EDN: KKNKXX
27. Шкапенко Т. М. "Семантическое расширение": объем и содержание понятия // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2025. № 2. С. 345-362. DOI: 10.22363/2313-2299-2025-16-2-487-501 EDN: FQOCCJ

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи «Проблема современных самоназваний художественных учреждений г. Харбина (КНР)» является комплекс самоназваний (номинаций) художественных институций г. Харбина (музеи, галереи, центры искусства и т.д.) как лингвокультурный и маркетинговый феномен. Цель статьи — на примере изучения разных типов художественных институций г. Харбина выявить существующую проблему соответствия их самоназваний и выполняемых функций. Работа фокусируется на анализе того, как представленные учреждениями наименования («музей», «галерея», «арт-центр», «пространство» и их аналоги) соотносятся с их представлением, функциональностью и программной деятельностью на арт-рынке.

Методологическая база исследования является комплексной и междисциплинарной: автор применяет типологический анализ для классификации художественных учреждений по формальным и содержательным признакам; семиотический анализ для декодирования значений, заложенных в самоназваниях; сравнительный метод для сопоставления заявленных в названии функций с реальной деятельностью институций (на основе анализа программ, коллекций, экспозиционной политики); социокультурные подходы, позволяющие рассмотреть феномен самоназвания в контексте рыночных отношений, культурной политики и идентичности Харбина как города с особым историко-культурным наследием, исторически связанным с Россией. Эмпирическую базу

исследования составили полевые исследования, проведённые автором в провинции Хэйлунцзян с марта по июнь 2025 года. В рамках работы было осуществлено включённое наблюдение за 323 учреждениями г. Харбина и проведены интервью с руководителями 9 художественных организаций. Сопоставление названий с фактическими характеристиками учреждений позволило провести углублённый анализ роли наименований как культурных символов в формировании структуры локального арт-рынка. Такой синтез методов из искусствоведения, культурологии, лингвистики и социологии является большим достоинством работы.

Актуальность исследования не вызывает сомнений. В условиях бурного роста арт-рынка Китая и регионализации культурных процессов проблема адекватной и эффективной самоидентификации художественных институций становится ключевой. Исследование заполняет пробелы в изучении уникальной культуры Харбина. Работа затрагивает практические аспекты культурного менеджмента и маркетинга, что повышает ее прикладную практическую ценность.

Научная новизна: впервые в качестве основного объекта исследования выделена система самоназваний художественных институций Харбина; разработана и апробирована типология самоназваний, основанная на критериях соответствия между названием и функцией; выявлены и проанализированы специфические региональные факторы (историческое русское наследие, близость к границе, современная культурная политика), влияющие на выбор самоназваний; в научный обиход вводится новый эмпирический материал по конкретным харбинским институциям, их официальным наименованиям и деятельности.

Работа отличается ясностью, логичностью и академической строгостью. Структура является оптимальной: введение четко формулирует проблему, обосновывает предмет исследования, цель и задачи; основная часть последовательно раскрывает теоретические основания, контекст, представляет и анализирует эмпирический материал (результаты анализа проведенных полевых исследований представлены рисунками и графиками, что придает работе достоверность и убедительность); заключение содержит обобщенные и весомые выводы. Стиль изложения соответствует жанру научного исследования, терминология используется корректно. Содержание работы демонстрирует глубокую вовлеченность автора в тему, владение теоретическим материалом и умение работать с разнородными источниками. Список литературы является репрезентативным и отвечает междисциплинарной методологии исследования.

Возможные критические замечания могут касаться относительно узкой географической выборки или акцента на лингвистическом аспекте. Однако ценность данного исследования в демонстрации того, как частный вопрос самоназвания может вывести на системные проблемы функционирования современной арт-среды в отдельном регионе. Исследование на примере Харбина иллюстрирует общую для Китая проблему функциональной идентичности художественных институций. Для её решения необходима разработка четких национальных и отраслевых стандартов наименования, дифференцированных по типам учреждений. Работа вносит значительный вклад в понимание процессов самоидентификации культурных институций в современном Китае и задает продуктивную методологию для аналогичных исследований по другим городам и регионам.

Представленное исследование является научно состоятельным трудом, вносит существенный вклад в изучение современной культурной жизни Китая. Работа рекомендуется к публикации в научном журнале.





Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Чэнь Ш. Династические браки рюриковичей и особенности их влияния на европейскую культуру (IX-XVI вв.) //

Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77110 EDN: YIUUES URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77110](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77110)

## Династические браки рюриковичей и особенности их влияния на европейскую культуру (IX-XVI вв.)

Чэнь Шуаншуан

аспирант; факультет искусств; Санкт-Петербургский государственный университет  
190068, Россия, г. Санкт-Петербург, Адмиралтейский р-н, Лермонтовский пр-кт, д. 8а

✉ 7911209102@gmail.com



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

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.12.77110

**EDN:**

YIUUES

**Дата направления статьи в редакцию:**

04-12-2025

**Аннотация:** В статье в качестве объекта исследования выступает такое явление как династический брак, предметом исследования становится его рассмотрение в научной и исторической литературе в контексте его взаимосвязи с международными событиями, а также его влияние на процессы культурного и политического развития стран Западной и Восточной Европы. Рассмотрены различные позиции ученых на определение «династический брак», который представлен различными историческими примерами, отправной точкой которых стал брак русского князя Владимира и Анны Византийской. Особое внимание в статье уделено дальновидной политике Ярослава Мудрого, выдавшего замуж трех дочерей за королей Венгрии, Норвегии и Франции и вступившем в родство с влиятельными монархиями Европы благодаря удачной женитьбе своих пяти сыновей. Рассмотрено влияние Анастасии Ярославны на венгерскую культуру и Анны Ярославны на культурное развитие Франции. В статье прослежена эволюция становления родственных союзов от Владимира до Ивана III, отмечено, что она была связана с падением статуса. В статье использованы методы: диалектический, логический, исторической ретроспективы. В завершении автором выделены особенности

династических союзов, связанные со статусностью государства, религиозной верой, смелостью в принятии решений. Автором сделан вывод о нацеленности при заключении династических союзов на урегулирование или предотвращение конфликтов и усиление собственного влияния на другие страны. Научная новизна данного исследования заключается в систематическом подходе к анализу целей и последствий династических браков, которые, на протяжении веков, стали важным инструментом политической и культурной интеграции государств. В отличие от предыдущих исследований, акцент в статье сделан не только на политических аспектах, но и на положительном влиянии таких союзов на культурное развитие стран, принадлежащих разным цивилизационным кругам. Исследование уникально тем, что детально рассматривает влияние русских княгинь, таких как Анастасия и Анна Ярославна, на развитие венгерской и французской культур, а также на становление православия в Венгрии и распространение византийских традиций в Западной Европе. Автор выводит новые аспекты династических браков, подчеркивая их роль в установлении культурных связей, укреплении дипломатических отношений и распространении религиозных и культурных традиций.

#### **Ключевые слова:**

династия, правители, брак, союз, Ярослав Мудрый, Византия, Венгрия, Анна, Анастасия, Франция

#### **Введение**

Актуальность данного исследования определяется усложненной международной обстановкой и в этой ситуации опора на сложившиеся веками культурно-исторические связи между государствами играет большую роль в контексте необходимости их восстановления для стабильного развития современной цивилизации.

Проблема исследования династических браков заключается в наличии разных подходов, как к самому понятию, так и к степени их влияние на развитие других стран. Довольно часто рассматривается только политическое влияние и осуществление при помощи заключенного супружеского союза безопасности своего государства, недостаточно внимания уделено вопросам *культурного* влияния династии Рюриковичей на страны Европы через заключение брачных союзов.

Целью статьи становится выявление особенностей такого влияния и его оценка в исторической литературе, а задачами становятся:

- рассмотрение разных подходов к понятию «династический брак» и его освещенности в научных трудах;
- исследование влияние дочерей Ярослава Мудрого Анны и Анастасии на культуру Франции и Венгрии;
- изучение эволюции династических браков Рюриковичей в зависимости от внешнеполитической обстановки;
- предложение авторской периодизации династических браков Рюриковичей (IX-XVI вв.)

**Методами исследования** стали культурно-исторический, логический и метод системного анализа. Культурно-исторический метод использован для рассмотрения влияния династических браков на дальнейшее развитие культуры страны в зависимости от

личности супруги и готовности населения поддержать/отвергнуть данные культурные новшества. При помощи метода системного анализа удалось установить взаимосвязь между внешнеполитическими целями Древнерусского государства и необходимостью установления родственных контактов. Метод системного анализа позволил рассмотреть исторические процессы, происходившие в Древней Руси и события как целостные системы, проследить внутренние и внешние связи и эволюционные изменения.

## Результаты

Династические браки принадлежат к событиям, оказывающим знаковое влияние на исторические и культурные процессы, происходящие в государствах, заключивших семейно-родственный союз. Под этим определением в основном подразумевается брак между членами правящих династий. Историк В. Ключевский отмечал, что подобного рода браки «являлись важными показателями роста международного авторитета государства»[\[6, 20\]](#). Отдельные исследователи рассматривают его как «феномен, который продолжает играть роль социального лифта»[\[4, 205\]](#). Женщина, не имеющая доступа к правлению по факту своего рождения, благодаря династическому браку получала возможность опосредованного влияния на власть.

Заклячая династические браки, представители династии Рюриковичей стремились:

- добиться упрочения собственной власти;
- обезопасить свое государство от врагов и при необходимости заключить коалиционные союзы.

Кроме внешнеполитических и оборонительных целей, такие браки оказывали существенное влияние на политику, культуру и традиции разных стран.

Проблема браков представителей правящих династий рассмотрена и исследована С.Н. Абуковым, О.С. Гудовой, А.А. Кондратенко, В.Н. Либуркиным, А.Ф. Литвиной, С.А. Мегановым, Ф.Б. Успенским, С.А. Фурсовым, Н.А. Черкасской, а также раскрыта в книге Рассела Мартина «Невеста для царя»[\[5, 225\]](#). В советском периоде этой темой занимались А.Б. Головкин, В.Л. Янин, В.Т. Пашуто, О.М. Рапов, П.П. Толочко.

Авторами предлагается различный подход к пониманию династического брака:

- 1) как «элемента взаимоотношений» между государствами [\[7, 123\]](#);
- 2) в качестве тенденции на определенном этапе развития страны и необходимое условие международной политики [\[13\]](#);
- 3) вспомогательный инструмент для «осуществления внутренней или внешней политики династии» [\[9, 11\]](#);
- 4) «механизм влияния женской гендерной группы на власть» [\[4, 205\]](#).

Оценивая механизм их влияния, Литвина и Ф.Б. Успенский считают, брак позволяет сформировать определенное правовое поле, позволяющее осваивать новое культурное пространство. В молодой династии Рюриковичей установление духовного родства по браку «формировало очень интересный культурный механизм, который скорее гарантировал в будущем не отсутствие конфликтов, а постоянно сохраняющуюся возможность их урегулирования»[\[9, 15\]](#). В.Н. Либуркин акцентирует внимание на

близкородственных браках в правящей династии как нарушение церковных запретов<sup>[8]</sup>, а в основе исследовательского интереса А.В. Назаренко - мало изученные брачные союзы династии Рюриковичей <sup>[11, 520]</sup>.

Таким образом, в историографии данного вопроса можно выделить несколько направлений:

- рассмотрение династических браков в контексте внешней политики;
- как одного из элементов взаимоотношения с другими странами;
- союзы, повлиявшие на историю конкретных государств.

В период расцвета Киевской Руси оформление супружеского союза между правящими династиями становилось ключевым инструментом для создания альянсов и расширения влияния.

Заключение браков в период княжения Рюриковичей имело свои особенности. И в этом контексте особую роль играет женщина как продолжательница рода, как конструктор выгодных связей. Направления замужества дочерей, внуков и правнуков Ярослава Мудрого были связаны со многими странами: Францией, Норвегией, Швецией, Венгрией, Византией и Польшей<sup>[12, 52]</sup>.

По поводу первого династического брака на Руси в научном мире продолжают споры. Отдельные исследователи приводят в качестве примера брак новгородского князя Рюрика и норвежской Енвиги. Другая группа ученых предлагает вести отсчет с женитьбы Владимира Святославовича на Анне, византийской царевне из Македонской династии.

Для Владимира, как и для многих русских князей, было характерно многоженство, его супруги были по национальности болгарками и чешками, но он стремился к родственному союзу с более сильной Византией. Его родство с представительницей византийской династии привело к расширению политических и экономических связей древнерусского государства и способствовало урегулированию военных конфликтов. В свою очередь участие его жены Анны в крещении целого народа, подтверждает ее высокую статусность.

Среди династических союзов были браки более известные, были те, которые менее известны. Считаем справедливым сложившееся в исторической науке мнение о Ярославе Мудром как о «тесте всей Европы» и основателе системы династических браков Древней Руси. В «Слове о законе и благодати», автор (священник Илларион) сопоставляет его личность – с мудрым Соломоном.

Князь был женат на дочери шведского короля Ингигерде (1019-1050), получил за невесту солидное приданое. За время супружества на свет появились три дочери и пятеро сыновей. Ярослав, прозванный Мудрым, учил своих отпрысков правилам жить в мире, в согласии и любви к ближнему. Благодаря родителям дети получили очень качественное для своего времени образование. Киевский князь устроил судьбу трех своих дочерей, ставших супругами известных монархов Европы.

Его дочь Анастасия вышла замуж за венгерского князя Андрея, о чем встречаются подтверждения в Венгерском хроникальном своде XIV в. где имя русской княгини не указывается, а только ее национальность. В польской хронике XV в. Яна Длугоша «она уже именуется Анастасией»<sup>[12, 58]</sup>. Направлениями ее культурной деятельности стали:

- 1) основание несколько православных монастырей [\[14, 132\]](#), которое началось недалеко от княжеской резиденции Вышеграда, и в нем был устроен скит по образцу Киево-Печерской Лавры.
- 2) транслирование византийской культуры, принесенной в древнерусское государство и распространение ее в Венгрии;
- 3) укоренение основ православия, подтверждением чему стало прибытие в страну «греческих, французских и русских монахов» [\[7, 124\]](#);
- 4) оказание покровительства духовенству и становлению межконфессиональных связей между двумя государствами.

В целом, династический брак Анастасии Ярославны способствовал упрочению отношений с Венгрией, до этого брака венгерские правители не признавали Рюриковичей равными себе по статусу. Благодаря Анастасии «процент крови династии Рюриковичей в королевских династиях Венгрии, особенно в Арпадах, становится одним из самых высоких по сравнению с другими соседями» [\[19, 25\]](#).

Другая дочь Ярослава Елизавета стала королевой Норвегии, женой Харальда III. После его преждевременной смерти она стала королевой Дании. Ее влияние на культуру скандинавских стран практически не ощущалось, так как она в основном сопровождала своего мужа-викинга в военных походах. Этот брак был важен скорее во внешнеполитическом плане, так как обеспечивал защиту Руси от нападения воинственных викингов.

Самая известная из дочерей Ярослава Мудрого Анна стала королевой Франции. Благодаря установившимся торговым и дипломатическим связям своего отца она была хорошо знакома с европейской культурой.

Выйдя замуж за Генриха I, который был старше ее на 20 лет, она активно участвовала в управлении государством, в установлении нужных внешнеэкономических связей. Этот брак был взаимовыгодным, с одной стороны он подчеркивал могущество древнерусского государства, с другой стороны обезопасил Францию от нападения норманнов. Он не был связан с безопасностью внешних границ Киевской Руси, в отличие от других.

Свадебная церемония, на которой венчались французский король с русской княгиней, проходила в храме Святого Креста. Незначительный факт – принесение клятвы на славянском Евангелии, которое Анна Ярославна привезла с собой из родного Киева, а не на латинской Библии, как это было принято в Европе, свидетельствовало о силе ее духа и воли.

Анна отличалась образованностью, обладала знаниями нескольких иностранных и церковнославянского языка, что помогло ее активности в религиозной жизни и ознакомлению с богослужебной литературой. Подписывая документы, она «ставила свои инициалы, а король Генрих I – обыкновенный крестик» [\[15, 187\]](#). Воспитанная в среде, где приоритетом были творчество и интеллект, она смогла состояться как сильная независимая личность, готовая как к внешнеполитическим, так и внутренним вызовам в выполнении своей миссии королевы Франции. Ее милосердие и добросердечность вызывали восхищение у римского папы, который отметил выполнение ей «королевских обязанностей с похвальным рвением и замечательным умом» [\[18, 541\]](#).

Дочь Ярослава Мудрого вошла в историю как Анна Русская или Анна Киевская.

Королеве - чужестранке удалось добиться значительного влияния не только на политическую жизнь, но и на французскую культуру.

Это влияние заключалось в следующем:

- 1) в развитии торговли не только между двумя государствами, но и между регионами Франции и древнерусскими княжествами;
- 2) принесении во французский двор элементов восточнославянской культуры, которые нашли отражение в архитектуре (купола и декоративные детали), искусстве (театрализованные праздники), музыке (русские гусли);
- 3) во французской прозе и поэзии начался процесс объединения восточнославянских и французских традиций;
- 4) в быту: Анна оказала влияние на моду, где стали использоваться славянские мотивы.

Как отмечают В.В. Шишкин и Г.А. Шмидт «Анна Ярославна неизменно присутствовала во французском историческом нарративе преимущественно, в положительном свете»[\[17, 86\]](#). Она стала тем самым династическим и политическим звеном, которое связало воедино кровь Капетингов и Валуа с кровью Рюриковичей. Русская княгиня, подарившая Франции трех сыновей, способствовала тому, что все последующие лидеры этого государства считаются ее потомками. Она стала символом единства восточного и западного мира и способствовала взаимообогащению культуры русской и французской нации.

Таким образом, выдав дочерей замуж за европейских монархов, Ярославу удалось не только значительно укрепить влияние своей страны на другие государства Европы, но и повлиять на их религиозную и культурную жизнь, а также на бытовые обычаи.

Политика заключения династических браков продолжалась и в определении дальнейшей судьбы сыновей киевского князя. Сын Ярослава Всеволод женился на дочери Византийского императора Константина IX Мономаха Марии. После ее смерти взял в жены половецкую княгиню Анну.

Другой сын Изяслав взял в жены Гертруду, дочь польского короля Казимира I, который в свою очередь был женат на сестре Ярослава Добронеге. Цель брака состояла в укреплении русско-польского союза.

Третий сын Святослав вторым браком был женат на немецкой принцессе Оде. После смерти супруга вместе с сыном Ярославом, названным в честь великого деда, Оде бежала из Киевской Руси в родную Германию.

Благодаря этим бракам был поднят авторитет древнерусского государства и выстроены контакты с целым рядом государств северной, центральной и южной Европы.

Внук Ярослава - Владимир Мономах укрепил родственные связи Русского государства с Англией, его женой стала Гида, дочь англосаксонского короля Харальда. Другой внук Ярополк взял в жены немецкую принцессу Кунигунду. С.Н. Абуков отмечает, что «расцвет браков между Рюриковичами наступил в XII -н. XIII вв.»[\[2, 90\]](#).

Особенно интересен брак галицкого князя Романа Мстиславовича, еще одного внука Ярослава. Первоначально он был женат на Предславе, дочери Рюрика - киевского князя. В 1200 году Роман направляется в Константинополь для получения разрешения на развод. Для Царьграда был важен «второй брак Романа с представительницей

византийской правящей элиты»<sup>[1, 164]</sup>. Поэтому князю довольно легко удалось получить развод, мотивируя это близким родством с бывшей женой и отсутствием наследника.

О стремлении Рюриковичей продолжить укрепление родственных связей с европейскими дворами свидетельствует брак правнука Ярослава - Мстислава с дочерью шведского короля.

В домонгольской Руси при Юрии Долгоруком идет переориентация на внутренние браки с Черниговским княжеством, с Галицкой ветвью, с Литовским княжеством. В период установления и существования монголо-татарского ига традиции династических браков были прерваны, а исключениями стали случаи браков московских князей с дочерьми татарских ханов.

В период собирания русских земель Иваном III в Московском царстве начались реформационные веяния, касавшиеся и династических браков. Для Ивана III брак с представительницей византийской императорской династии Софьей Палеолог стал средством и возможностью позиционировать себя в качестве преемника византийских императоров, он именует себя теперь царем, а не князем. Династический брак позволил ему не только поднять международный статус Московии, но и расширил экономические связи с Европой. Византия в результате захвата турками теряет статус хранительницы православия, который переходит к московскому царству, подтверждением этому становится появление концепции «Москва – третий Рим» и нового государственного герба в виде двуглавого орла.

В отличие от Анны Ярославны, принесшей русскую культуру во Францию, Софья транслирует на свою новую страну византийские обычаи и традиции зодчества.

Выдавая свою дочь Елену замуж за сына литовского князя Казимира IV, Иван III рассчитывал положить конец войнам между Московской Русью и Литвой. Хотя при свадебном богослужении в католическом костеле читались православные молитвы, после свадьбы на русскую княгиню началось давление. Ее заставляли принять католичество, чему упорно противился ее отец и запрещал своей дочери переходить в другую веру. Елене не удалось после смерти супруга вернуться в Москву, и ее личная история завершилась трагически.

В целом, для Западной и Центральной Европы Рюриковичи были очень привлекательной партией, потому что они были одной из самых разветвленных европейских семей. Однако, в то время их статус оценивался ниже, чем у королей и императоров, что приводило к меньшему уважению и доверию<sup>[20, 30]</sup>. Особенности династических союзов определены в исследовании С. А. Фурсова<sup>[15, 185]</sup>:

- 1) разное вероисповедание, часто в брак вступали православные с католиками;
- 2) преемственность в установлении родственных отношений;
- 3) большую роль играл статус государства в международном плане, к которому принадлежали жених или невеста;
- 4) независимость в принятии решений.

С. А. Меганов отмечает, что к положительным аспектам установления династических браков представителей династии Ярославичей, следует отнести: «поддержку России; укрепление международных отношений; урегулирование конфликтов между

государствами»[\[10, 7\]](#).

Заключение династических браков всегда преследовало целый спектр целей:

- 1) увеличение сферы дипломатического влияния;
- 2) поддержка стабильности отношений при помощи родственных связей, а далее – кровных уз;
- 3) личные связи играют большую роль, когда принимается правителем решение о тех или иных изменениях политического курса страны.

### **Заключение**

Рассмотрев историю становления и развития династических браков в период становления и развития Древнерусского государства, автор предлагает **собственную** периодизацию:

*1 период* – становление традиции династических браков – начиная с правления Владимира Красно Солнышко (к. X в.).

*2 период* – расцвет династических браков – нахождение у власти Ярослава Мудрого и его наследников (XI в.). С их помощью были установлены дипломатические контакты, развивались экономические и культурные связи с Швецией, Францией, Венгрией, Польшей, Норвегией, Англией, Германией и укреплены с Византией.

*3 период* – переход от династических браков с иностранными государствами к бракам с удельными княжествами в период феодальной раздробленности (XII – XIII вв.).

*4 период* – утрата традиции династических браков во время монголо-татарского владычества на Руси (XIII – XV вв.).

*5 период* – возрождение традиции династических браков при Иване III (XV –1 п. XVI вв.).

Автором прослежена эволюция династических браков Древней Руси, которые берут начало с князя Владимира, взявшего в жены византийскую принцессу Анну, получают расцвет при дочерях и сыновьях Ярослава Мудрого, при Юрии Долгоруком ссужаются до браков с отдельными феодальными княжествами, так как в период феодальной раздробленности становится более важным внутреннее единство государства для его укрепления как единого целого, а при Иване III, женатом на Софье Палеолог традиция восстанавливается.

На основе анализа научной литературы и изучения историографии данного вопроса, автор выражает поддержку мнению исследователей, что в основе создания дипломатических союзов были принципы равной знатности и актуального военно-политического союзничества[\[9, 16\]](#).

Автором сделан вывод о том, что браки, заключенные с представительницами династии Рюриковичей, имели многостороннее взаимно обогащающее влияние на культуру (искусство, музыку, поэзию), религию, торговлю. Династический брак дочерей русского князя был одним из средств влияния на власть, что позволило заложить основу для восприятия женщины как возможной управительницы государством и «закрепить этот феномен в самодержавном правлении российских императриц»[\[16, 209\]](#).



Рассматривая династические браки в исторической ретроспективе, следует отметить, что они самым тесным образом были связаны с внутренней и внешней политикой Древнерусского государства и процессами, происходившими в странах Европы. Их главная цель распространить влияние русских князей на правящие дома Запада была успешно осуществлена в правлении дочерей, сыновей и внуков Ярослава Мудрого.

## Библиография

1. Абуков С. Н. К вопросу о разводе и втором браке князя Романа Мстиславича // Самарский научный вестник. 2018. Т. 7. № 2(23). С. 161-166.
2. Абуков С. Н. Первый внутридинастический брак Рюриковичей и его влияние на политические отношения на Руси конца XI – начала XII в. // Серия История. Политология. 2016. № 15(236). Выпуск 39. С. 84-91. EDN: WXHIWR
3. Головки А. Б. Древняя Русь и Польша в политических взаимоотношениях X – первой трети XIII в. М. : Международные отношения, 1988. 134 с.
4. Гудова О. С. Династический брак как механизм влияния женской гендерной группы на власть // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2022. Т. 11. № 4-1. С. 204-210. DOI: 10.34670/AR.2022.56.92.025 EDN: ORNGGF
5. Ерусалимский К. Ю. Невесты российской власти XV–XVIII вв.: об исследованиях Рассела Мартина // Адам & Ева. Альманах гендерной истории. М.: ИВИ РАН, 2024. № 32. С. 220-285. DOI: 10.32608/2307-8383-2024-32-220-285 EDN: KCQLCG
6. Ключевский В. О. Курс русской истории. М.: Издательство АЛЬФА: КНИГА, 2019. 1197 с.
7. Кондратенко А. А. Династические браки как элемент взаимоотношений между Киевской Русью и Венгрией в X–XI вв. // В сборнике: Лістападаўскія сустрэчы-XIII. Матэрыялы міжнароднай навуковай выкладчыцка-студэнцкай канферэнцыі ў гонар акадэміка М. М. Нікольскага і У. М. Перцава. Рэдкалегія: В. А. Фядосік. 2019. С. 123-125. EDN: HRPFPA
8. Либушкин В. Н. Проблема реальности существования близкородственных браков Рюриковичей в новейшей Отечественной историографии // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view-id=18380> (дата обращения: 29.05.2025). EDN: VIFCBR
9. Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Брак и власть между Западом и Востоком: матримониальный портрет династии Рюриковичей // Средневековая Европа: Восток и Запад. Отв. ред. М. А. Бойцов. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. С. 11-122.
10. Меганов С. А. Династические княжеские браки на Руси // Перспективные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей. Санкт-Петербург, 2024. С. 5-9. DOI: 10.58351/240217.2024.30.26.002 EDN: WPSCYN
11. Назаренко А. В. Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очерки культурных, торговых и политических связей IX – XIII вв. М.: Языки русской культуры, 2001. 782 с. EDN: RBVTUV
12. Пашуто В. Т. Внешняя политика Древней Руси. М.: Наука, 1968. 496 с.
13. Толочко П. П. Династические браки на Руси. XII-XIII вв. СПб.: Алетейя, 2013. 189 с.
14. Федосов А. В. Место и роль Древней Руси в истории Европы X-XII вв. в работах Кристиана Раффеншпенгера (краткий обзор) // Вестник Брянского госуниверситета. 2016. № 1(27). С. 130-134. EDN: WCYTGL
15. Фурсов С. А. Династические браки русских князей и аристократов Западной Европы. // Актуальные проблемы общественных наук. Материалы научно-практической конференции студентов и преподавателей: сборник статей. Липецк, 2024. С. 184-188. EDN: IMIOXZ

16. Черкасская Н. А. Междинастические браки дома Романовых (вторая четверть XIX-начало XX вв.): пространство политических и социокультурных трансферов: дис. ... канд. ист. наук. Омск, 2021. 251 с. EDN: YSNEPE
17. Шишкин В. В., Шмидт Г. А. Анна Ярославна во французской историографии позднего Средневековья (по материалам Отдела рукописей Российской национальной библиотеки) // Палеороссия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. 2022. № 2 (18). С. 83-93. DOI: 10.47132/2618-9674\_2022\_2\_83 EDN: NRXGBZ
18. Bautier R. H. Anne de Kiev, reine de France, et la politique royale au XIe siècle: étude critique de la documentation // Revue des études slaves. Paris: Institut d'études slaves. 1985. P. 539-564.
19. Grala H. Drugie malzenstwo Romana Mscislawowicza // Slavia Orientalis. 1982. T. 31. № 3/4. P. 115-127.
20. Voloshchuk M. Ruthenian-Hungarian Matrimonial Connections in the Context of the Rurik Inter-dynasty Policy of the 10th-14th centuries: Selected Statistical Data [in:] Codrul Cosminului. 2018. Vol. XXIV. № 1. P. 7-30. EDN: YBVHPF

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи "Династические браки Рюриковичей и особенности их влияния на европейскую культуру (IX-XVI вв.)"

является история династических браков, заключенных представителями правящей династии Рюриковичей на протяжении семи столетий, рассмотренных как важные политические союзы и как способ трансфера культурных кодов, религиозных, художественных практик и социальных норм между Древней Русью (Русским государством) и странами Европы.

Автор успешно применяет комплексный метод исследования: культурно-исторический, логический и метод системного анализа, что даёт возможность многоаспектного рассмотрения вопроса.

Актуальность темы обусловлена важностью темы для понимания места Руси (России) в общеевропейском историко-культурном пространстве, преодоления стереотипа о её изолированности; востребованностью гендерных и династических исследований, рассматривающих роль женщин-правительниц как агентов культурного влияния.

Научная новизна работы выражена в выявлении и систематизации культурологических последствий династических браков Рюриковичей, прослеживании долгосрочных культурных результатов от конкретных брачных союзов;

рассмотрении династического брака как «живого моста», по которому осуществлялась передача не только политических обязательств, но и предметов искусства, книг, архитектурных вкусов, бытовых привычек и правовых установок.

Стиль, содержание, структура.

Статья написана ясным, научным стилем с корректным использованием специальной терминологии. Содержание логично структурировано: от общей постановки проблемы и обзора историографического контекста автор переходит к анализу ключевых периодов и наиболее знаковых матримониальных союзов, подкрепляя тезисы конкретными примерами. Структура способствует последовательному раскрытию темы. Подбор ключевых слов и примеров (Ярослав Мудрый, Анна, Анастасия) точно отражает фокус

исследования.

Автор косвенно отвечает на возможные критические замечания, преодолевая взгляд на брак как на чисто политическую сделку, демонстрируется его долгосрочный культурный резонанс, опровергая тезис о периферийности связей Руси, показывается их интенсивность и взаимность в разных видах деятельности.

Выводы статьи являются обоснованными и значимыми. Автор убедительно демонстрирует, что династические браки Рюриковичей были мощным интегрирующим фактором, который последовательно встраивал Русь в сложную систему европейских культурных, религиозных и политических связей. Эти браки способствовали христианизации, восприятию византийской и западной имперской символики, обмену художественными идеями и формированию общей аристократической культуры европейского Средневековья и раннего Нового времени. Работа вносит вклад в понимание культурогенеза российского государства.

Библиография представлена широким кругом источников на русском и иностранных языках, что демонстрирует основательность в проработке предмета исследования.

Статья представляет собой содержательное, актуальное и методологически выверенное исследование. Автор успешно соединяет конкретно-исторический анализ с широкими культурологическими обобщениями и выявлением роли отдельных личностей. Работа соответствует критериям научности, обладает очевидной новизной и заслуживает высокой оценки. Рекомендуются к публикации в рецензируемом научном издании.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Куркова А.О. Ценностные основания типологий культурных индустрий: международный и российский опыт // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77178 EDN: YJPJPB URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77178](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77178)

## Ценностные основания типологий культурных индустрий: международный и российский опыт

Куркова Анастасия Олеговна

аспирант; институт гуманитарных и прикладных наук; Московский государственный лингвистический университет

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

✉ [nastkurkova@yandex.ru](mailto:nastkurkova@yandex.ru)



---

[Статья из рубрики "Культурология и cultural studies"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77178

### EDN:

YJPJPB

### Дата направления статьи в редакцию:

08-12-2025

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию ценностных оснований ключевых типологий культурных индустрий. Предмет исследования – аксиологические основания (системы ценностей), детерминирующие принципы построения и структуру ключевых типологий культурных индустрий. Посредством сопоставления международных и российских классификаций культурных индустрий выявляются конкурирующие "культурные логики" – устойчивые парадигмы легитимации, определяющие, какие практики признаются значимыми в поле культуры. В фокусе внимания не внешняя форма классификационных схем, а конфликт между ценностными системами, ставящими во главу угла экономическую эффективность, культурное наследие или принцип разнообразия, а также специфика их гибридизации в российском контексте. Исследование прослеживает, как эти принципы материализуются в конкретных классификационных решениях, как они конкурируют или синтезируются в национальной и международной системах культурной политики. В работе проводится сравнительный анализ международных и российской классификационных моделей через призму концепции «ценностных доминант». Научная новизна заключается в отказе от

традиционного отраслевого сравнения в пользу выявления аксиологических систем, детерминирующих структуру классификаций. В результате выделены три ценностные доминанты: канона и наследия, экономической эффективности и культурного разнообразия; раскрыт гибридный характер российской модели как синтеза управленческой рациональности с элементами международных подходов, сочетающей цели экономической эффективности и сохранения традиционного госрегулирования в области культуры; предложен аналитический инструмент для деконструкции скрытых ценностных оснований в поле культурной политики. Практическая значимость работы состоит в предоставлении аналитического инструментария для оптимизации механизмов культурной политики, позволяющего выявлять и корректировать ценностные перекосы – как в сторону экономического редукционизма, так и в сторону негибкости и изоляции от современных процессов, – и способствующего выстраиванию более сбалансированной, культуроцентричной стратегии развития сферы культурных индустрий.

**Ключевые слова:**

культурные индустрии, ценностные основания, креативные индустрии, типология, классификация, художественная ценность, аксиологические системы, культурная политика, культурные логики, культурное производство

**Введение**

Современный этап социально-экономического развития характеризуется растущей ролью символического производства и знаний, что выдвигает культурные индустрии в авангард постиндустриальной экономики [\[1, с. 2881\]](#). Однако динамичное развитие сектора, обусловленное цифровизацией, конвергенцией медиа и изменением потребительских практик, порождает классификационную неопределенность. К настоящему моменту существует множество конкурирующих и взаимодополняющих типологий, разработанных в разных парадигмах. Стоит отметить, в глобальном масштабе единая унифицированная типологизация культурных индустрий практически невозможна в связи с разницей в подходах к определению понятия «культурные/креативные индустрии» [\[2\]](#), направлений, которые в них включены, региональной и национальной спецификой. Тем не менее вместо создания универсальной типологии продуктивным представляется анализ самих принципов, лежащих в основе существующих систем категоризации культурных индустрий. В рамках данного подхода предлагается методологический инструмент, фокусирующийся на выявлении ценностных критериев, фундаментирующих ключевые российские и международные классификации культурных индустрий, в чем заключается новизна исследования. Выявление логики различных типологий культурных индустрий позволит системно объяснить причины, лежащие в основе их различий. Цель данного исследования – выявить и сопоставить ценностные критерии, определяющие структуру и состав ключевых международных и российских типологий культурных индустрий.

**Материал исследования**

Анализ ключевых классификаций культурных индустрий позволяет выявить не случайные расхождения в списках направлений культурного производства, но устойчивые системы ценностных координат, определяющие сам принцип отнесения тех или иных культурных практик к социально значимым. Эти системы, которые мы предлагаем концептуализировать как «ценностные доминанты», образуют латентный каркас любой типологии.

Для настоящего исследования формирование корпуса анализируемых типологий обусловлено не столько стремлением к эмпирической полноте, сколько логикой репрезентативности, позволяющей выявить ключевые ценностные парадигмы, конкурирующие в современном поле культурных индустрий. Отбор конкретных моделей – концентрической теории Д. Тросби [3], классификации Департамента культуры, медиа и спорта Великобритании [GOV.UK (1998) *Creative Industries Mapping Documents 1998*. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>] (англ. – Department for Digital, Culture, Media and Sport, далее – “DCMS”), модели ЮНЕСКО [UNESCO (2025) *UNESCO framework for cultural statistics, Part I: concepts and definitions* <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000395490>; UNESCO (2025) *UNESCO framework for cultural statistics, Part II: a classification guide definitions* <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000395491>] и методики ИСИЭЗ НИУ ВШЭ [Методические рекомендации по формированию собирательных классификационных группировок и системы показателей креативной экономики / Л. М. Гохберг, Е. С. Куценко, С. А. Лебедева, В. О. Боос; под ред. Л. М. Гохберга, Е. С. Куценко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: ИСИЭЗ ВШЭ, 2025. Режим доступа: <https://issek.hse.ru/news/1062674380.html>] – обосновывается рядом причин. Выбранные модели охватывают спектр доминирующих в глобальном масштабе подходов к легитимации культурного производства: классификация DCMS является одной из первых попыток категоризовать направления культурных индустрий в формате программного документа на правительственном уровне, при этом годами ранее между 1979 и 1986 гг. эксперты британского агентства «Совет Большого Лондона» «разработали первые предложения по стимулированию коммерческого сектора в культуре – сектора культурных индустрий» [4]. Модель ЮНЕСКО представляет собой механизм (framework) изучения области культурных индустрий в глобальном масштабе, разработанный специализированным учреждением Организации Объединенных Наций на основании анализа области культурных индустрий в разных регионах мира, а также с целью ее возможной имплементации в культурную политику стран – членов ООН; обращение к опыту ЮНЕСКО позволяет выйти за рамки разрозненных национальных интересов и проанализировать транснациональные механизмы сектора культурных индустрий. Модель «концентрических кругов» известного австралийского экономиста Д. Тросби демонстрирует подход, в основе которого лежит идея ценностной иерархии («ядро-периферия»). Без данного вектора анализа есть риск остаться на поверхности эмпирического описания, тогда как концепция Д. Тросби предлагает инструмент для осмысления глубинных процессов культурной стратификации. Включение российской методики ИСИЭЗ НИУ ВШЭ, основывающейся на нормативно-правовых актах, регулирующих сферу креативных (творческих) индустрий, обусловлено ее гибридным характером, сочетающим опыт международных институций в области культурного производства и российскую специфику.

Таким образом, предложенная выборка позволяет не просто перечислить различия, а перейти к системному описанию ценностных ориентиров культурных индустрий и выявлению логики их внутреннего устройства.

### Результаты исследования

Культурные индустрии – концепт, сформировавшийся в рамках универсального мирового тренда индустриализации культуры – «продолженного процесса, истоки которого восходят к первым технологическим новациям в сфере культуры», ключевым проявлением рассматриваемой тенденции выступает прогрессирующая унификация и централизация процессов производства и дистрибуции продуктов культурной индустрии

[\[5, с. 288\]](#).

Концепцию культурных индустрий впервые, как известно, сформулировали представители Франкфуртской школы Т. Адорно и М. Хоркхаймер в своей работе «Диалектика Просвещения» [\[6\]](#). Относя культуру к «особым, исключительным формам человеческого творчества», немецкие ученые констатировали соединение в эпоху капитализма двух по определению не сочетаемых сфер – культуры и индустрии, что в результате привело к возникновению концепта «культуриндустрия». Т. Адорно и М. Хоркхаймер объясняют данный феномен с позиций экономической динамикой послевоенного времени. После этапа значительного роста, продолжавшегося до 1970-х гг., в развитых капиталистических странах наступил период «долгого спада», наиболее тяжело отразившийся на обрабатывающей промышленности Великобритании, США и Франции [\[7, с. 129\]](#). Следствием этого стала стратегия снижения издержек: компании сократили заработную плату, а государства – социальные выплаты рабочему классу, что ознаменовало поворот в сторону неолиберализма и политики «свободного» рынка. В результате неолиберальная идеология выступила в качестве ключевого фактора трансформации общественно-политической сферы, что, в свою очередь, привело к формированию новой экономической реальности, основанной на постулате о максимальной эффективности «свободного» рынка в удовлетворении человеческих потребностей [\[7, с. 126\]](#).

Индустриализация культуры на протяжении XX в. стала фактором экономического развития, однако данная тенденция объясняется не только коммерческим потенциалом, но и новой концепцией места культуры в мировых процессах. Это направление, известное как «культурный поворот», ознаменовало «не смену парадигм, а перефокусировку исследований, смену подходов» [\[8, с. 40\]](#). Оно пришло на смену марксистскому взгляду, где культура была лишь надстройкой, и привело к рассмотрению экономики и культуры как независимых величин. Как следствие, «начиная с последних десятилетий XX в., фиксируется стабильный рост экономических исследований в области культуры» [\[9, с. 102\]](#), изучающих ее вклад в достижение экономических показателей.

В современных исследованиях культурных индустрий существует множество конкурирующих подходов и классификаций. Однако это разнообразие объясняется не слабостью научного подхода, а глубинными различиями в системах ценностей, которые определяют саму сущность культуры в современном мире. Если экономические исследования фокусируются на показателях рыночной эффективности, а управленческие – на статистических данных, то культурологический анализ призван выявить скрытые ценностные иерархии и доминанты, которые структурируют это поле. Настоящее исследование предлагает систематический анализ ключевых классификаций через призму их ценностных оснований, что позволяет перевести дискуссию из плоскости экономико-статистической в собственно культурологическую.

Автор модели «концентрических кругов» [\[3\]](#), Д. Тросби предложил подход к типологизации культурных индустрий, в основе которого лежит критерий культурной и символической ценности, выстроенный в иерархическом порядке. Д. Тросби предлагает не единый механизм, а систему концентрических кругов, где в «ядре» располагаются виды искусства в их «чистой» форме (изобразительное искусство, театр, музыка), создающие преимущественно культурную ценность; в последующих, внешних кругах, располагаются индустрии, где культурное содержание постепенно соединяется с коммерческой функцией (кино, издательское дело, дизайн, реклама). Чем дальше от



«ядра», тем выше доля экономической ценности и ниже «чистой» культурной. Таким образом, данная культурно-экономическая парадигма представляет собой типологию, основанную на градации культурной/символической ценности, где основным критерием является уровень «чистоты» культурного содержания («ядро – периферия»). Эта модель позволяет структурировать отрасли культурных индустрий по содержанию, а не только по экономике. Несмотря на попытку совместить в своей концепции и экономическую, и культурную составляющие креативных индустрий, Д. Тросби все же акцентирует, что в центре нее лежат творческие искусства, что служит укреплению ориентации культурной политики в области культуры и противодействовать тенденции ее не просто как часть экономических мер, а как нечто большее [\[3, с. 156\]](#).

Концентрическая модель Д. Тросби является классическим примером похода, основанного на культурном каноне. Ее ключевой принцип – распределение видов культурной деятельности по уровню их художественной ценности: от «чистого» искусства в центре до коммерческих форм на периферии. Данная модель обосновывает традиционную систему культурных ценностей, в которой некоммерческое искусство сохраняет роль главного ориентира и носителя высшей художественной значимости.

В противоположность этому классификация DCMS (Великобритания) воплощает логику экономической эффективности. В 1998 г. Департамент культуры, медиа и спорта Великобритании опубликовал аналитический доклад, обозначавший культурную политику в области креативных индустрий [GOV.UK (1998) *Creative Industries Mapping Documents 1998*. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>]. Британский программный документ стал «первым крупным докладом, направленным на измерение влияния креативных отраслей на британскую экономику» [\[2, с. 7-8\]](#), а изложенная в нем модель культурных индустрий, включая классификацию отраслей внутри данной области, «серьезно повлияла на международную экономическую ситуацию»: представители политического истеблишмента все больше стали включать в свою повестку вопросы креативной экономики своих стран [\[2, с. 7-8\]](#). Модель DCMS к настоящему времени уже стала классической, а определение понятию «креативные индустрии», данное в докладе британского ведомства, А. Я. Флиер называет каноническим [\[10, с. 88\]](#): индустрии определяются как виды деятельности, которые имеют свое происхождение в индивидуальном творчестве, мастерстве и таланте и обладают потенциалом создания добавленной стоимости и рабочих мест через создание и использование интеллектуальной собственности. Культурные индустрии играют значительную роль в реализации «мягкой силы» Великобритании, популяризируя британскую культуру в мировом масштабе. Таким образом, в противоположность модели Д. Тросби, классификация DCMS воплощает логику экономической эффективности, при этом ее ценностный критерий – способность генерировать интеллектуальную собственность и экономические показатели. В этой системе культура редуцируется до рыночного актива, а ее ценность измеряется в категориях конкурентоспособности и «мягкой силы».

Аналогичный подход, но в глобальном масштабе демонстрирует классификация ЮНЕСКО. Ее концепция «экосистемы» представляет собой развернутую модель, где креативные индустрии рассматриваются как механизм воспроизводства культурного разнообразия. Включение таких сфер, как гастрономия, ремесла, устное народное творчество, ярмарки, праздники и др. прямо указывает на ориентацию не только на экономическую эффективность, но и на сохранение культурной идентичности и нематериального наследия. По сравнению с канонической моделью DCMS перечень секторов в докладе



ЮНЕСКО значительно расширен: помимо традиционных областей (изобразительное искусство, издательское дело, аудиовизуальное искусство, музыка, исполнительское искусство, культурное и природное наследие) сюда включены цифровые и технологические сектора (видеоигры, цифровое искусство, подкасты, социальные сети, электронные энциклопедии и платформы), смежные дизайнерские области (к примеру, дизайн интерьера, промышленный и архитектурный дизайн); отдельно сгруппированы гибридные направления, носящие междисциплинарный характер, например, образование в области культуры, культурный туризм, управление культурой, фестивали, интерактивные средства массовой информации. В целом же в докладе организации секторы культурных индустрий подразделяются на две группы – «сферы культуры» и «междисциплинарные направления», и критерием отнесения является не столько экономический потенциал, как у DCMS, сколько способность сектора производить культурные и символические смыслы, способствовать культурному разнообразию и устойчивому развитию; таким образом, типология ЮНЕСКО является ценностно-ориентированной; обе модели – и DCMS, и ЮНЕСКО – используют отраслевой подход, однако список ЮНЕСКО шире и более инклюзивен: DCMS фокусировалась на секторах с высоким экономическим потенциалом для Великобритании, ЮНЕСКО же, как глобальная организация, включает сектора, критически важные для развивающихся стран и сохранения нематериального наследия (ремесла, ярмарки, народные промыслы, языки, управление в сфере культуры и др.). Таким образом, классификация ЮНЕСКО выполняет не учетную, а ценностно-ориентирующую функцию, предлагая государствам рамки для культурной политики, нацеленной на генерацию культурных смыслов и способствованию устойчивому развитию, что перекликается с культурологической традицией, видящей в культуре мощный социальный ресурс, а не товар. Модель ЮНЕСКО формирует третью систему ценностей, основанную на идее культурного разнообразия. Ее главная задача – сохранение многообразия культур и поддержка уникальных культурных практик. Значимость того или иного вида деятельности оценивается по его вкладу в устойчивое развитие местных сообществ и сохранение нематериального культурного наследия.

Таким образом, модель ЮНЕСКО представляет третью ценностную систему. Ее императивом является сохранение культурного разнообразия мира и поддержка уникальных культурных практик. Значимость того или иного вида деятельности оценивается по его вкладу в устойчивое развитие локальных сообществ и сохранение нематериального культурного наследия (такого как традиции, ремесла, устное творчество).

Российская модель типологии культурных индустрий представлена исследованием ИСИЭЗ НИУ ВШЭ «Методические рекомендации по формированию собирательных классификационных группировок и системы показателей креативной экономики», основывающаяся прежде всего на типологии креативных индустрий, указанных в Федеральном законе от 8 августа 2024 г. № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации», а также Общероссийском классификаторе видов экономической деятельности (ОКВЭД), собирательной классификационной группировке Министерства культуры России и других регулирующих данную область документах. Синтезируя российскую нормативно-правовую базу, регулиющую данную сферу деятельности в России, и международный опыт, авторы методических рекомендаций предлагают существенные дополнения в ОКВЭД2 с учетом динамично меняющихся современных трендов в различных отраслях культурных индустрий, например медиаиндустрий, стриминговых сервисах, прикладных индустрий. В совокупности в основе отечественной классификации лежит логика экономической эффективности, ценностные основания которой остаются в рамках достижения

экономических показателей, в том числе потенциала для экспорта российской креативной продукции на международные рынки. При этом в ней сохраняется подход к государственному управлению культурой, унаследованной от советской системы, где акцент располагается на традиционных искусствах и культурном наследии. Таким образом, российская типология культурных индустрий имеет гибридный характер, и в чистом виде ее нельзя отнести ни к одной из трех базовых логик. Среди ее характерных черт можно назвать: 1) соединение глобальных трендов (ЮНЕСКО) с национальной правовой базой (Федеральный закон, ОКВЭД); 2) стремление перевести стихийные культурные процессы в плоскость системного, подотчетного государственного управления; 3) поиск рабочего решения, которое позволит легитимировать креативные индустрии как новый объект государственной политики.

Проведенный компаративный анализ позволяет выделить три доминирующих принципа, лежащих в основе ключевых типологий культурных индустрий:

1. «Логика культурного канона и наследия» выводится из анализа моделей, критерием значимости выступает соответствие исторически сложившейся иерархии культурных форм. Наиболее ярко воплощенная в концентрической модели Д. Тросби, она апеллирует к ценности аутентичности, преемственности и национальной идентичности; консервирует представление о культуре как о наследии, где «ядро» образуют институционально признанные, часто академические формы искусства (театр, опера, изобразительное искусство), а инновационные или массовые практики занимают периферийное положение.

2. «Логика экономической эффективности» формулируется на основе классификаций, подобных британской модели DCMS, где доминирующим критерием выступает рыночный потенциал. В данной системе ценность культурной практики измеряется ее способностью генерировать интеллектуальную собственность, добавленную стоимость и рабочие места. Культура здесь редуцируется до функции экономического ресурса и инструмента построения «мягкой силы», а сама логика отражает глобальный тренд коммодификации культурного производства.

3. «Логика культурного разнообразия» концептуализируется через призму подходов, продвигаемых ЮНЕСКО. Ее ценностным ядром является не экономическая выгода и не следование устоявшимся стандартам, а поддержка культурного разнообразия, а также уникальности локальных сообществ. В рамках данного подхода акцентируется значимость тех форм культурного творчества, которые нередко оказываются факультативными (например, ремесла, гастрономия, фольклор), а базовым фундаментом национальных программ реализации государственной политики в сфере культуры объявляется принцип устойчивого развития.

Предложенные ценностные культурные логики, фундирующие рассмотренные типологии культурных индустрий, не являются произвольными ярлыками, а служат аналитическим инструментом, позволяющим перейти от эмпирического описания различий в списках секторов к пониманию глубинных ценностных оснований, структурирующих поле культурных индустрий в современном мире.

Применительно к рассматриваемой проблеме важно отметить, что, несмотря на объективное многообразие существующих типологий культурных индустрий, отражающее разные стадии и контексты их институционализации, представляется методологически и ценностно оправданным утверждение культуроцентричного подхода в качестве системообразующего принципа. Данная позиция основывается на понимании того, что

сущностной основой любых культурных индустрий должен быть не экономический оборот, а производство, сохранение и трансляция культурных смыслов. Экономическая составляющая, при всей ее практической значимости, должна рассматриваться как вторичная, производная от успешности выполнения этой основной функции. Помещение культуры в ядро классификации означает признание примата символической ценности над коммерческой стоимостью, что позволяет сохранить автономию культурного производства от диктата рыночной конъюнктуры. Такой подход проявляется в нескольких аспектах: 1) эффективность культурных индустрий должна измеряться не только в экономических показателях, но и в их способности обогащать культурный ландшафт, поддерживать культурное разнообразие и обеспечивать преемственность культурного развития; 2) есть возможность выстроить более обоснованную систему приоритетов государственной и коммерческой поддержки, направляя ресурсы в первую очередь на те сегменты, которые выполняют ключевую культурную миссию, даже если их рентабельность не является максимальной; 3) культуроцентричная модель создает основу для долгосрочной культурной политики, ориентированной на устойчивое развитие, а не на моментальную финансовую отдачу.

В завершение следует отметить, что такой подход позволяет преодолеть редуционистское понимание культуры как просто одного из секторов экономики и восстановить ее статус фундаментальной основы человеческого бытия и социального развития, что является центральной задачей культурной политики в целом.

### **Заключение**

Проведенное исследование ценностных оснований ключевых типологий культурных индустрий позволяет утверждать, что различия между ними обусловлены не техническими расхождениями, а фундаментальными различиями в аксиологических системах, определяющих саму природу культурного производства в современном мире. Анализ моделей Д. Тросби, британского DCMS, ЮНЕСКО и российской методики типологизации демонстрирует, что каждая из них репрезентирует устойчивую систему ценностных координат, формирующую принципы систематизации культурных практик. Модель Д. Тросби с ее концентрическими кругами утверждает ценность культурного канона и символической иерархии, где «ядро» сохраняет статус эталона культурной значимости. Британская классификация DCMS воплощает логику экономической эффективности, редуцируя культуру до функции рыночного актива и инструмента «мягкой силы». Подход ЮНЕСКО отстаивает ценность культурного разнообразия, инклюзивности и устойчивого развития, легитимируя уникальные культурные практики, находящиеся на периферии общественного внимания. Российская модель представляет особый интерес: она не просто заимствует отдельные элементы международных классификаций, но создает гибрид, отражающий специфику национальной культурной политики. Ее ценностное ядро составляет прагматический компромисс между стремлением к экономической модернизации и преемственностью в институциональной системе управления культурой.

Теоретическое разнообразие подходов к типологизации культурных индустрий находит свое конкретное воплощение в ряде ключевых международных и российских классификаций, анализ которых демонстрирует, что за внешней, прагматичной формой отраслевых перечней скрывается сложная работа по категоризации и осмыслению культурных практик в условиях их индустриализации. Однако важным здесь является утверждение культуры в качестве системообразующего ядра данных типологий, что подразумевает не отрицание экономического потенциала культурных индустрий, а признание их подлинной социальной ценности: функция культурных благ не должна

сводиться к сугубо экономической, культура должна служить не только источником коммерческой прибыли, но, прежде всего, «надежным основанием идентичности для человека и его сообщества» [\[11, с. 52\]](#).

## Библиография

1. Казакова М. В. Культурные и креативные индустрии: границы понятий // Креативная экономика. 2020. Т. 14. No 11. С. 2875-2898. doi: 10.18334/ce.14.11.111156. EDN: UBQMSQ.
2. Абанкина Т. В., Николаенко Е. А., Романова В. В., Щербакова И. В. Креативные индустрии России: тенденции и перспективы развития. Москва: Grey Matter, 2021. 44 с. ISBN 978-5-9904174-9-6. EDN: UJPNMH.
3. Throsby D. The concentric circles model of the cultural industries // Cultural Trends. 2008. Vol. 17, No 3. P. 147-164. doi: 10.1080/09548960802361951.
4. Зеленцова Е. В., Гладких Н. В. Творческие индустрии: теории и практики: [12+] / Елена Зеленцова, Николай Гладких. Москва: Эвербук, 2021. 260 с. ISBN 9789152165386. URL: <https://www.litres.ru/book/elena-zelencova/tvorcheskie-industrii-teorii-i-praktiki-70565581/-ysclid=miw1zmhwdd275261384> (дата обращения 08.11.2025). EDN: MXQDFE.
5. Куркова А. О. Индустриализация культуры как процесс: основные этапы // Общество: философия, история, культура. 2025. No 8. С. 282-290. doi: 10.24158/fik.2025.8.36. EDN: UBSFNK.
6. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. 312 с.
7. Хезмондалш Д. Культурные индустрии. М., 2018. 456 с. DOI: 10.17323/978-5-7598-1530-3. EDN: YTVBRX.
8. Безуглова Н. П. Культура как экономический феномен (зачем экономике нужна культура?) // Культура и образование. 2015. No 2 (17). С. 33-44. EDN: UFFFQX.
9. Мальшина Н. А. Обоснование скрытых интеграционных процессов повседневности: индустриализация культуры и культурологизация экономики // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2024. Т. 26, No 4 (97). С. 102-108. doi: 10.37313/2413-9645-2024-26-97-102-108.
10. Флиер А. Я. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии / А. Я. Флиер // Личность. Культура. Общество. 2013. Т. 15, No 1(77). С. 88-103. EDN: QVXFMR.
11. Малыгина И. В. Культура в контексте новых экономических трендов: точки роста и зоны риска // Человек в ценностно-символическом пространстве культуры: контексты и тексты. Казань, 2022. С. 41-53.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*Рецензия скрыта по просьбе автора*

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Бурлов А.В. Методы вовлечения детей в творческие медиапрактики: культурологический анализ детского кино как инструмента социализации // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77111 EDN: YKSBNL URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77111](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77111)

## **Методы вовлечения детей в творческие медиапрактики: культурологический анализ детского кино как инструмента социализации**

**Бурлов Артем Викторович**

ORCID: 0009-0009-9742-7935

генеральный директор; ООО "Азия Фильмс"

670042, Россия, респ. Бурятия, г. Улан-Удэ, Октябрьский р-н, пр-кт Строителей, д. 64, кв. 47

✉ [burlov2003@mail.ru](mailto:burlov2003@mail.ru)



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

### **DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.12.77111

### **EDN:**

YKSBNL

### **Дата направления статьи в редакцию:**

04-12-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является анализ методов вовлечения детей в творческие медиапрактики на основе изучения детского кино как значимого культурного ресурса социализации. В центре внимания находится влияние кинематографа на формирование у ребенка представлений о социальных нормах, эмоциональном опыте и допустимых моделях поведения, а также выявление способов включения несовершеннолетних в процесс медиатворчества. Детское кино рассматривается не только как средство развлекательного досуга, но и как инструмент развития коммуникативных навыков, эстетического восприятия и способности к коллективной деятельности. Исследование направлено на определение механизмов, стимулирующих творческую активность детей, анализ медиасреды, способствующей осмысленному участию в культурных практиках, и выявление факторов, влияющих на успешную интеграцию ребенка в пространство современной медиакультуры. Методологическую основу исследования составляет культурологический анализ медиатекстов, междисциплинарный подход медиапедагогики и сопоставительный анализ практик

использования детского кино в образовательной и культурной среде. Используются методы контент-анализа, интерпретации визуальных образов и обобщения современных исследований в области детства и медиа. Определены характеристики детского кино, способствующие социализации: ценностная структура сюжета, эмоционально-выразительные средства, персонификация социальных ролей и потенциал включения в творческую деятельность. Обоснованы методы активного медиапросмотра, проектных медиапрактик и образовательной интеграции кино, обеспечивающие наиболее эффективное вовлечение детей. Результаты могут быть использованы в медиапедагогике, программах развития детского творчества, образовательных учреждениях, учреждениях культуры, а также в практиках психолого-педагогического сопровождения социализации детей. Установлено, что сочетание просмотра детского кино с творческими медиапрактиками значительно повышает эффективность социализации. Кино выступает не только каналом трансляции культурных норм, но и медиатором творческого опыта, формирующим социальную активность, коммуникацию и рефлексивные навыки ребенка.

**Ключевые слова:**

детское кино, социализация детей, творческие медиапрактики, медиапедагогика, культурологический анализ, медиасреда, детское творчество, кинематограф, медиаобразование, социальные роли

Медиапространство становится ключевым культурным контекстом детства, а творческие медиапрактики важным механизмом формирования социальных компетенций и моделей поведения. Детское кино выступает одним из наиболее доступных и эмоционально значимых инструментов социализации, позволяющим интегрировать ребенка в систему социальных норм, ценностей и ролей. Повышается значимость активного участия ребенка в медиатворчестве, а не только пассивного потребления контента, что делает задачу анализа методов вовлечения в творческую деятельность особенно актуальной.

Цель исследования: проанализировать методы вовлечения детей в творческие медиапрактики на примере кино как инструмента социализации.

Задачи исследования:

1. Изучить проблему социализации детей и возможности творческих медиапрактик;
2. Выявить особенности детского кино как инструмента социализации;
3. Разработать рекомендации по использованию детского кино для социализации детей.

Социализация детей младшего школьного возраста рассматривается как многоуровневый процесс включения в культурные, коммуникативные и нормативные практики, формирующий основы личности и задающий направления дальнейшего развития ребенка. В этот период особенно значимы те виды деятельности, которые совмещают образовательные и эмоционально насыщенные элементы, обеспечивая естественное восприятие социальных норм через проживание опыта и взаимодействие. Культура приобретает статус значимого фактора социализации: включенность детей в разнообразные культурные формы способствует освоению правил коллективного поведения, развитию эмоциональной сферы и формированию устойчивой мотивации к

взаимодействию. По наблюдениям Е.А. Белецкой и Л.В. Яковлевой, досуговые практики выступают эффективным средством формирования социальных компетенций, поскольку создают среду, в которой ребенок приобретает опыт взаимодействия с культурными образцами и со сверстниками [\[1, с. 92\]](#).

Современное культурно-образовательное пространство характеризуется высокой вариативностью и наличием множества каналов социализации, что усиливает роль творческих форм активности. Ребенок оказывается включен в систему культурных стимулов от школьных занятий до внешкольных центров, медиасреды и художественных практик, что обеспечивает возможность освоения социальных ролей в более гибких и естественных условиях. Н.В. Бутенко подчеркивает, что именно разнообразие форм культурного участия позволяет детям осваивать модели поведения, связанные с сотрудничеством, эмоциональной отзывчивостью, способностью следовать правилам и принимать решения в коллективе [\[2, с. 47\]](#).

Коммуникативное развитие является ключевым компонентом успешной социализации, поскольку именно через коммуникацию ребенок усваивает значимые нормы и учится выстраивать отношения с окружающими. Практика применения игровых и творческих технологий свидетельствует о том, что такие форматы способствуют формированию навыков сотрудничества, правилам взаимодействия и умению согласовывать свои действия с действиями других участников деятельности. Как отмечают Т.Л. Максяшева, Н.А. Козыренкова и Н.В. Кулагина, игровые технологии создают условия, в которых ребенок не только осваивает нормы общения, но и переживает эмоционально значимый опыт коллективного действия [\[3, с. 94\]](#). Это позволяет рассматривать творческие формы активности не как дополнительный элемент образования, а как важное средство формирования социального поведения.

Наряду с коммуникативными навыками, значительное влияние на процесс социализации оказывает эстетическое развитие ребенка. Эстетическое восприятие связано с формированием образного мышления, эмоциональной отзывчивости и способности к интерпретации художественных образов, что делает его важной составляющей социального опыта. Э.В. Денисова подчеркивает, что эстетическая культура способствует развитию чувствительности к культурным нормам и формированию ценностных ориентаций, которые становятся основой для последующего социального поведения [\[4, с. 135\]](#). Освоение художественных образов способствует тому, что ребенок учится понимать эмоциональные состояния других людей, интерпретировать культурные коды и оценивать поведенческие модели.

Интеграция различных видов искусства (музыки, театра, литературы, истории и кино) усиливает воспитательный потенциал творческих практик, поскольку позволяет воздействовать на когнитивную, эмоциональную и социальную сферы ребенка одновременно. Использование междисциплинарных подходов, ориентированных на развитие одаренности и творческой активности, делает медиатворчество одним из наиболее продуктивных средств формирования устойчивого интереса, мотивации к самовыражению и готовности к участию в коллективных видах деятельности. Е.В. Пустовар и М.М. Ткацкая отмечают, что интеграция разных художественных форм способствует созданию целостного педагогического пространства, в котором ребенок получает возможность не только воспринимать культурные образцы, но и активно включаться в процесс их преобразования [\[5, с. 70\]](#).

Таким образом, творческие и медиапрактики выполняют важную социализирующую

функцию, воздействуя на ключевые аспекты развития ребенка (коммуникативные навыки, эмоциональную сферу, эстетическое восприятие и способность к сотрудничеству). Вовлечение в художественные и медиапрактики позволяет детям осваивать правила коллективного взаимодействия, интерпретировать культурные образы и развивать социально значимые качества.

Детское кино традиционно рассматривается как значимое средство воспитания и социализации, поскольку оно сочетает в себе визуально-образные, эмоциональные и смысловые механизмы воздействия на ребенка. Кинематограф обладает высокой способностью моделировать социальные ситуации, транслировать нормы поведения, представлять привлекательные и понятные детям ценностные ориентиры. Историко-культурологический анализ показывает, что еще в первые десятилетия советской власти детское и школьное кино использовалось как инструмент формирования духовно-нравственных качеств. Как отмечает Е.А. Ялозина, фильмы того периода создавались с прицелом на воспитание сознательного, деятельного гражданина, способного понимать и принимать социальные нормы коллективного поведения [\[6, с. 136\]](#). Уже в этот ранний период кино воспринималось как мощный медиатор нравственных установок, что подчеркнуло его педагогическую значимость.

В современных условиях роль игрового детского кино существенно расширяется. Аудиовизуальная природа кино позволяет воздействовать на сферу эмоций, создавая условия для формирования эмпатии, сопереживания, понимания мотивов поступков других людей. По наблюдениям В.О. Дудкиной, игровые фильмы оказывают комплексное влияние на младших школьников, помогая им осваивать ценности доброжелательности, ответственности, взаимопомощи, а также развивать способность к рефлексии собственных действий [\[7, с. 151\]](#). Таким образом, детское игровое кино выступает не просто средством развлечения, но и фактором эмоционально-нравственного воспитания.

Динамика развития детского кино отражает изменения в культурной и образовательной среде. Современные исследователи отмечают существенную трансформацию жанровой структуры, тематики и выразительных средств. А.С. Константинова подчеркивает, что в последние годы детское кино стремится к более глубоким образным решениям, сложным сюжетам и эмоционально насыщенным персонажам, что делает кинематограф значимым участником процесса формирования мировоззренческих ориентиров ребенка [\[8, с. 29\]](#). Такая трансформация отвечает потребностям современной медиасреды, в которой дети сталкиваются с большим количеством различного контента и требуют более сложных способов визуального и смыслового вовлечения.

Особое место в современном детском кинематографе занимает жанр сказки. Фильмы-сказки, сохраняющие традиции народного повествования, способствуют актуализации архетипических моделей поведения и этических норм. К.А. Худояров и Е.И. Григорьева обращают внимание на то, что отечественные сказочные фильмы не только продолжают классические мотивы добра и справедливости, но и адаптируют их к современным социальным реалиям, позволяя детям воспринимать привычные ценности в новых культурных контекстах [\[9, с. 760\]](#). По уточнению А.Ю. Русакова, сказочные фильмы обладают синтетической структурой, объединяющей элементы фантастики, фольклора и драмы, что усиливает их эмоциональный эффект и воспитывающее влияние [\[10, с. 129\]](#). Сказка позволяет моделировать ситуации борьбы добра и зла, преодоления трудностей, проявления смелости и альтруизма, благодаря чему ребенок получает возможность



осмыслить модель поведения в безопасной художественной форме, что способствует формированию нравственных установок, развитию способности к моральной оценке поступков и пониманию причинно-следственных связей в человеческих отношениях.

Так, особенности детского кино (жанровое разнообразие, эмоциональная выразительность, визуальная доступность, насыщенность нравственными моделями) делают его эффективным инструментом социализации детей. Кино позволяет одновременно воздействовать на когнитивную, эмоциональную и ценностную сферы, обеспечивая природное усвоение социальных норм через переживание художественного опыта.

Эффективность детского кино как инструмента социализации значительно возрастает при условии активного включения детей в процессы медиатворчества. Практика создания собственных видеопроектов позволяет детям не только воспринимать художественный образ, но и осваивать способы его преобразования, что способствует формированию новых социальных ролей и расширению коммуникативного опыта. Как показывает исследование С.С. Медведевой, участие младших школьников в создании видеороликов и короткометражных фильмов в рамках школьной медиа-студии стимулирует развитие творческих способностей, инициативности, ответственности и навыков коллективного взаимодействия [\[11, с. 178\]](#).

Важным элементом вовлечения является организация творческой деятельности, в которой ребенок может проявлять инициативу, самостоятельно принимать решения и предлагать идеи. Медиапространство предоставляет широкие возможности для реализации подобных задач, поскольку соединяет игровые, учебные и художественные форматы. Работы Н.М. Нужновой показывают, что художественное образование и участие детей в современных практиках визуального творчества создают условия для более глубокого эмоционального переживания культурных образов, формирования эстетического вкуса и развития навыков социального взаимодействия [\[12, с. 193\]](#). Создание рисованных и анимационных фильмов, фотопроектов, видеозарисовок позволяет ребенку исследовать социальные ситуации в художественной форме, интерпретировать ценностные модели и выражать собственное отношение к увиденному.

Медиапрактики становятся тем пространством, где ребенок получает опыт сотрудничества, учится слышать других, проявлять терпимость и учитывать позицию партнера. Процесс совместного создания видеоролика от написания сценария до монтажа – предполагает постоянное обсуждение, распределение обязанностей, корректировку действий и согласование общего результата. Подобный формат работы способствует формированию навыков работы в команде, развитию эмоционального интеллекта и способности к конструктивному разрешению разногласий. Кроме того, участие в медиатворчестве повышает самооценку ребенка, укрепляет уверенность в собственных силах и формирует готовность к публичной презентации результатов.

Использование кино в образовательной среде приобретает особую значимость, когда просмотр сопровождается активными формами взаимодействия. Анализ, обсуждение и интерпретация кинофрагментов позволяют детям понять мотивы действий персонажей, оценить моральный выбор и сопоставить его с собственным опытом, что формирует способность к рефлексии и критическому восприятию информации как ключевым элементом успешной социализации в современном медиатизированном обществе. Творческое переосмысление сюжета фильма через съемку альтернативных сцен, создание собственных героев или изменение финала способствует развитию гибкости мышления и моделированию социальных ситуаций.

Таким образом, сочетание просмотра детского кино с практиками медиаторчества формирует комплексную социально ориентированную среду, в которой ребенок получает возможность не только воспринимать, но и активно преобразовывать культурный материал и обеспечивает глубинное понимание социальных норм, развивает способность к сотрудничеству, формирует ответственность за коллективный результат и расширяет эмоциональный опыт.

На основе анализа медиапрактик и особенностей детского кино целесообразно предложить следующие направления. Во-первых, сопровождать просмотр кинофильмов обсуждением поступков персонажей, причин их выбора и последствий, что способствует развитию критического мышления и нравственной рефлексии. Во-вторых, включать детей в создание собственных видеопроектов (короткометражных фильмов, видеозарисовок, анимации), тем самым формируя навыки сотрудничества, ответственности и творческого самовыражения. В-третьих, интегрировать медиаторчество в образовательный процесс через проектные задания, творческие лаборатории, школьные медиа-студии, обеспечивать развитие коммуникативных и социальных компетенций. В-четвертых, использовать элементы игрового моделирования (съемка альтернативных финалов, инсценировки, работа с персонажами), которые делают процесс освоения социальных ролей эмоционально насыщенным и доступным. В-пятых, развивать практику рефлексивного анализа фильмов, направляя детей на самостоятельное выявление нравственных смыслов, моральных дилемм и социальных контекстов. В-шестых, обеспечивать условия для самостоятельной творческой инициативы, позволяя ребенку выбирать формат, сюжет и роли, что усиливает внутреннюю мотивацию и способствует формированию субъектности.

Таким образом, проведенное исследование позволило установить, что творческие медиапрактики (в особенности детское кино) выступают значимым инструментом социализации, влияя на эмоциональное развитие, формирование коммуникативных навыков и освоение социальных ролей. Анализ теоретических подходов к социальному развитию ребенка, особенностей современного детского кинематографа и практико-ориентированных методов вовлечения детей в медиаторчество показал, что сочетание просмотра фильмов с активными творческими формами (обсуждением, видеопроизводством, проектной работой) значительно усиливает воспитательный потенциал кинематографа. Детское кино формирует ценностные ориентации, развивает способность к сопереживанию и критическому осмыслению информации, а медиаторчество создает условия для сотрудничества, ответственности и творческой инициативы.

## Библиография

1. Белецкая Е.А., Яковлева Л.В. Теоретические основы изучения досуговой культуры как фактора социализации детей младшего школьного возраста // Современная праздничная культура России: традиции и инновации. Материалы III Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. Белгород, 2024. С. 90-96.
2. Бутенко Н.В. Пути социализации детей дошкольного возраста в современном культурно-образовательном пространстве // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2024. № 5 (183). С. 40-54. DOI: 10.25588/CSPU.2024.183.5.003.
3. Максяшева Т.Л., Козыренкова Н.А., Кулагина Н.В. Воспитание коммуникативной культуры дошкольника средствами игровых технологий // Управление дошкольным

образовательным учреждением. 2025. № 9. С. 91-97.

4. Денисова Э.В. Формирование эстетической культуры детей младшего школьного возраста // Актуальные вопросы гуманитарных и социальных наук. Чебоксары, 2025. С. 134-136.

5. Пустовар Е.В., Ткацкая М.М. Методологические основы развития детской одаренности посредством интеграции музыки, театра, литературы, истории и кино // Вестник научных конференций. 2023. № 9-1 (97). С. 69-70.

6. Ялозина Е.А. Детское и школьное кино первого десятилетия советской власти как инструмент духовно нравственного воспитания // Общество: философия, история, культура. 2023. № 10 (114). С. 133-138. DOI: 10.24158/fik.2023.10.18.

7. Дудкина В.О. Духовно-нравственное воспитание младших школьников средствами детского игрового кино // В книге: Студент – Исследователь – Учитель. Тезисы докладов 25-й Межвузовской студенческой научной конференции. Санкт-Петербург, 2024. С. 151.

8. Константинова А.С. Трансформация детского кино // В сборнике: Творческий потенциал: культура, образование, искусство. Материалы I Факультетской конференции. Пермь, 2025. С. 28-30.

9. Худояров К.А., Григорьева Е.И. Современные тенденции развития детского отечественного кино (на примере фильмов-сказок) // Неофилология. 2025. Т. 11. № 3. С. 755-765. DOI: 10.20310/2587-6953-2025-11-3-755-765.

10. Русаков А.Ю. Жанр сказки в отечественном киноискусстве: история и современность // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 125-133.

11. Медведева С.С. Развитие компонентов творческих способностей младших школьников при создании видеофильмов на базе школьной медиа-студии // В сборнике: Современные тенденции творческого образования в сфере искусства и культуры. Москва, 2023. С. 173-181.

12. Пюро А.Д. Формирование социальной компетентности младших школьников во внеурочной деятельности // Тезисы докладов 25-й Межвузовской студенческой научной конференции. Санкт-Петербург, 2024. С. 153-156.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования является детское кино как инструмент социализации детей младшего школьного возраста. Так же автор заявляет, что исследование детского кинематографа в статье проводится в рамках культурологического анализа. Однако необходимо отметить, что в тексте культурологический анализ киноматериалов отсутствует, как собственно и вообще отсутствуют сами киноматериалы. Кино автором трактуется как номинальная единица медиапрактик. Культурологический анализ кино подразумевает исследовательскую работу с конкретными кинотекстами. Так как культурологический анализ кинотекстов уже достаточно давно получил определение и методологическое обоснование в российской культурологии (это либо связка с семиотическим анализом, либо более характерный для отечественных культурологов подход – выявление кодов культуры в кинотекстах (И. Дубов, В. Пантин, А. Гуревич, Л. Пушкарёв, Г. Гачев, И. Кондаков и др.)), то автору необходимо в тексте обосновать собственное авторское понимание культурологического анализа. Так же можно отказаться в названии от употребления данного словосочетания, т.к. текст статьи

методологически не связан с культурологическим подходом.

Методология исследования определенно тяготеет к методологическим приемам социальной педагогики, где так же используется понятие «культурологический подход», но в определенном специфическом смысле, решающим задачи именно социальной педагогики.

Актуальность исследования связана с важностью вопроса социализации детей младшего школьного возраста в условиях их практически свободного доступа к многоканальной информации. Слабая контролируемость со стороны социальных институтов (семьи, учебных заведений) качества данной информации представляет серьезную угрозу для социализации детей. Новизна исследования достаточно низкая, т.к. выводы статьи не расширяют и не уточняют имеющиеся знания о роли кинематографа в социализации различных групп населения. Акцент на методиках вовлечения детей в создание творческого продукта так же в изложении автора не обладает новизной ни в педагогических, ни в социологических исследованиях. Автор в данном случае лишь констатирует общеизвестные факты. Более того, в статье не определяется ни одна проблемная ситуация, связанная с детским кинематографом (проблема восприятия, трансляции, репрезентации «детских» тем и образов).

Стиль статьи содержит необходимые элементы научности. Автор компетентно приводит мнения различных авторов, касающихся заявленной тематики. Структура работы логична, в тексте представлены все необходимые разделы научной статьи. Содержание характеризуется излишней описательностью и теоретической абстрактностью – автор не только не приводит примеры конкретных кинофильмов, он не перечисляет конкретные практики вовлечение детей в создание медиаконтента – были ли эти практики успешными или привели к нарушениям процессов социализации. Все эти вопросы остаются за пределами представленного текста.

Библиография статьи связана с психолого-педагогическими исследованиями социализации детей младшего школьного возраста (кроме четырех статей, посвященных детскому кинематографу), что подтверждает методологическую связку работы с педагогическими науками.

Выводы работы, несмотря на их вторичность и описательность, можно использовать при практической работе с детьми младшего школьного возраста.

Замечания, высказанные в рецензии, носят дискуссионный характер. В целом статья соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Шипунов А.Н. Опыт коммеморации Гражданской войны в Александровском дворце-музее: к истории выставки «Оборона Красного Петрограда» (1939–1941) // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77232 EDN: YBDGAS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77232](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77232)

## Опыт коммеморации Гражданской войны в Александровском дворце-музее: к истории выставки «Оборона Красного Петрограда» (1939–1941)

Шипунов Артем Николаевич

ORCID: 0009-0001-2013-4001

аспирант; кафедра музеологии и культурного наследия; Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
старший научный сотрудник; отдел мемориальной скульптуры; СПбГБУК «Государственный музей городской скульптуры»

192102, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Задворная, 2, кв. 30

✉ [Artiom.ans1990@yandex.ru](mailto:Artiom.ans1990@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Memory studies"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77232

### EDN:

YBDGAS

### Дата направления статьи в редакцию:

10-12-2025

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования является рассмотренная в контексте проблематики развития музейного дела в Советском Союзе конца 1930-х – начала 1940-х гг. история монографической выставки «Оборона Красного Петрограда», открытой в Александровском дворце-музее в городе Пушкине летом 1939 г. и утраченной в годы Великой Отечественной войны. На основании широкого круга источников автором рассмотрены отдельные аспекты работы выставки, а также реконструировано содержание основных разделов её экспозиции. Кроме того, проанализированы социокультурные предпосылки, в частности – существовавшие в советском обществе конца 1930-х гг. мотивации коммеморации боёв за Петроград 1919 г., обусловившие как само появление, так и некоторые формальные и содержательные особенности этого проекта. Методологию исследования составили историко-генетический метод, метод анализа источников и метод реконструкции, применённые в процессе изучения

бытования экспозиции в Александровском дворце, а также методы дедукции и моделирования, использованные для определения нереализованного потенциала развития выставки и её значения в истории музейного дела Ленинграда. В результате проделанной работы в научный оборот впервые введены многочисленные факты из истории выставки «Оборона Красного Петрограда». Установлено, что она была выполнена на высоком профессиональном уровне и на протяжении своего существования пользовалась успехом среди аудитории. В то же время, она была отмечена множеством негативных черт породившей её эпохи: пренебрежением подлинными реликвиями прошлого в угоду наглядно-агитационным материалам, культивированием культа личности И. В. Сталина и др. Согласно выдвинутым в заключительной части статьи предположениям, с течением времени экспозиция в Александровском дворце могла развиваться в полноценный Музей обороны Петрограда, однако эта возможность была упущена. Вместе с тем, рассмотренная выставка, вероятно, стала одним из источников вдохновения для создателей выставки «Героическая оборона Ленинграда» – будущего Музея обороны Ленинграда – и таким образом всё же повлияла на развитие музейного дела в послевоенном городе на Неве.

#### **Ключевые слова:**

оборона Петрограда, коммеморация, Гражданская война, коллективная память, город Пушкин, Александровский дворец, выставка, музейное дело, политика памяти, СССР

На протяжении многих лет внимание отечественных и зарубежных исследователей привлекает проблематика интеграции различных областей музейного дела в процессы увековечения памяти о знаковых вооружённых конфликтах прошлого. В качестве примера назовём опубликованные за последнее десятилетие работы А. Ю. Жердевой [\[1\]](#), А. С. Кудрец [\[2, 3\]](#) и С. А. Манькова [\[4\]](#) по истории музеефикации Первой мировой войны 1914–1918 гг., а также труды Ю. Л. Буяновой [\[5, 6\]](#), Д. Бранденбергера [\[7\]](#) и А. А. Амосовой [\[8, 9\]](#), посвящённые музейному измерению коммеморации обороны и блокады Ленинграда 1941–1944 гг. Вместе с тем, многие аспекты данной проблематики всё ещё остаются неизученными. В частности, к настоящему времени не получила должной научной разработки история увековечения музейными средствами ряда ключевых эпизодов российской Гражданской войны, например – победоносной для Красной армии обороны Петрограда от войск генерала Н. Н. Юденича и сил иностранных интервентов в 1919 г.

Празднование двадцатилетия «разгрома банд Юденича» стало одним из центральных событий в культурной жизни Ленинграда конца 1930-х гг. «Славная годовщина», как окрестили памятную дату городские газеты [\[10\]](#), была встречена массовыми митингами и народными гуляниями, сопровождавшимися масштабной пропагандистской кампанией, а также множеством мероприятий коммеморативного характера [\[11, с. 242-244\]](#) [\[12, с. 480-481\]](#). Грандиозный размах этих акций не был случаен. К концу 1930-х гг. увлечение историей петроградской эпопеи достигло в советском обществе своего апогея. В это время битва за Северную столицу было многократно воспета в литературе, живописи, кинематографе и других областях искусства и массовой культуры. На то имелось несколько причин:

Во-первых, в увековечении важнейшего эпизода Гражданской войны на северо-западе России было заинтересовано множество ещё живых и социально активных ветеранов и очевидцев боёв, стремившихся отметить свой вклад в становление советской власти, а

также отдать дань памяти пережитым испытаниям и павшим товарищам.

Во-вторых, коммеморация обороны «колыбели революции» была необходима части политического истеблишмента страны, в том числе – самому И. В. Сталину. Напомним, что весной – летом 1919 г. будущий «вождь народов» принимал деятельное участие в кампании на Петроградском фронте, за что впоследствии был удостоен своей первой государственной награды – ордена Красного Знамени [\[13, с. 179–224\]](#) [\[14\]](#). В дальнейшем Сталин и его соратники неоднократно апеллировали к этим фактам в целях укрепления своего политического авторитета [\[14, с. 40–41\]](#).

В-третьих, обращение к истории победоносных для Красной армии боёв за город на Неве являлось важным инструментом мобилизации масс и подготовки их к новой большой войне, ожиданием которой была наполнена советская культуры конца 1920-х – начала 1940-х гг. [\[15\]](#) Как справедливо отмечает историк С. Б. Ульянова, в интересующую нас эпоху «В результате целенаправленных пропагандистских усилий по конструированию прошлого Гражданская война вытеснила Первую мировую и, в свою очередь, приобрела черты войны национальной. Недостаток позитивного исторического опыта противоборства Красной Армии с внешним противником был восполнен героизацией Гражданской войны» [\[11, с. 244\]](#).

Ленинградское музейное сообщество не осталось в стороне от юбилейных торжеств. В дни праздника городские музеи представили публике ряд экспозиционно-выставочных проектов, посвящённых битве за город на Неве 1919 г. Одним из наиболее значительных среди них стала открытая летом 1939 г. в Александровском дворце-музее в городе Пушкине монографическая историко-революционная выставка «Оборона Красного Петрограда». Изучение истории этого проекта представляет несомненный интерес в контексте исследований музейного дела в СССР эпохи интербеллума, однако на сегодняшний день специалисты-музеологи ещё не уделили этой теме должного внимания. Настоящая работа призвана исправить сложившуюся ситуацию.

Открытие выставки «Оборона Красного Петрограда» состоялось 12 июня 1939 г. [\[16\]](#) В известных нам источниках не акцентируется внимание на причинах выбора этой даты, однако, не вызывает сомнений, что она была предложена организаторами не случайно. Несмотря на то, что основные бои за «колыбель революции» развернулись в октябре 1919 г., именно в начале лета в Петрограде находился И. В. Сталин. В середине июня он принимал участие в ликвидации антибольшевистского мятежа на форте Красная Горка. К годовщине этих событий и было приурочено открытие выставки.

Для проведения выставки было выбрано всемирно известное дворцово-парковое предместье Северной столицы, носящее с 1937 г. имя великого русского поэта. У этого, на первый взгляд неочевидного решения, также имелось обоснование. Осенью 1919 г., в дни второго наступления Северо-западной армии Н. Н. Юденича на Петроград, Детское Село (такое название носил будущий город Пушкин в 1918–1937 гг.) стало одним из рубежей обороны «колыбели революции» [\[17, с. 26–27\]](#).

Непосредственным местом размещения экспозиции стал Александровский дворец-музей – выдающийся памятник архитектурного классицизма, воздвигнутый по проекту Д. Кваренги в 1792–1796 гг. для императорской фамилии (в наши дни входит в структуру Государственного музея-заповедника «Царское Село»). К концу 1930-х гг. дворец был частично музеефицирован. Как сообщалось в путеводителе «Александровский дворец-музей и парк в г. Пушкине», составленном А. В. Савицкой в 1939 г., «В музей



превращён только первый этаж центральной части дворца и левый флигель, где жили Романовы. Остальные помещения заняты домами отдыха» [\[18, с. 9\]](#). В означенную эпоху Александровский парк города Пушкина рассматривался местными властями не как ценная в историческом плане заповедная зона, а как действующий парк культуры и отдыха [\[19, с. 60\]](#). В свете этого неудивительно появление в расположенном там дворце экспозиции именно историко-революционного профиля. Тем более, что данное решение наследовало сложившейся на заре советской эпохи практике организации историко-революционных музеев в зданиях – символах «старого режима». Первое учреждение данного типа – Государственный музей Революции в Петрограде – было открыто 11 января 1920 г. в залах другой бывшей резиденции русских императоров, Зимнего дворца [\[20, с. 8\]](#).

Первый зал выставки «Оборона Красного Петрограда» был посвящён теме весенне-летних боёв за Петроград и участию в них И. В. Сталина. Здесь были представлены копии документов, отражавших вклад вождя в победу, например – мандата, выданного Сталину при командировке на берега Невы, а также иные плоскостные экспонаты. Вероятно, наибольшее внимание зрителей привлекала написанная специально для выставки картина художника Ю. М. Казмичёва «Отъезд товарища Сталина на Петроградский фронт» [\[16\]](#).

Два следующих зала были посвящены обороне города на Неве от частей Северо-западной армии осенью 1919 г. Расположенная в них экспонатура была более разнообразна. Там можно было увидеть вооружение и обмундирование бойцов Красной армии периода Гражданской войны, макеты прославленного путиловского бронепоезда №6 им. Ленина и «первого советского танка» (полугусеничного бронеавтомобиля «Остин-Кегресс», который выпускался Путиловским заводом в 1919 г.), картину художника С. И. Клементьева «Бой под Детским Селом у деревни Новой 22 октября 1919 года», а также фотографии, плакаты, листовки и иные реликвии. Самым выразительным экспонатом здесь являлся масштабный макет «Бой под Пулковом» (в ряде источников – «Бой под Александровкой»), открытый для публики 30 июня 1939 г. [\[21\]](#) На нём воспроизводился один из ключевых эпизодов битвы за Петроград: «момент перехода красных частей в наступление, положившее начало разгрому банд Юденича» [\[22\]](#).

Четвёртый зал представлял собой обращение к актуальным военным и общественно-политическим событиям, трактованным как продолжение достижений революционных лет. Там была размещена своеобразная «доска почёта» с портретами Героев Советского Союза (фотография этого раздела сохранилась в фондах Музея-заповедника «Царское Село»), а также материалы, посвящённые боям у озера Хасан в 1938 г. Завершалась экспозиция словами воинской присяги РККА [\[16\]](#).

В процессе исследования нами был обнаружен ряд выдержек из книги отзывов выставки «Оборона Красного Петрограда», опубликованных в пушкинской газете «Большевистское слово» в 1939 г. К примеру, рабочий И. И. Старков с завода им. Жданова оставил там следующую запись: «Осмотрел замечательную выставку – и ярко вспомнились старые, боевые дни. Мы не сдавали позиции врагам и завоевали счастливую жизнь себе и нашим детям». Некто Панфилов от имени экскурсантов-стахановцев из Юрьевца Ивановской области выразил свои впечатления таким образом: «Выставка зажигает нас новым огнём горячего патриотизма и ненавистью к врагам» [\[23\]](#). Определить степень подлинности этих цитат не представляется возможным, однако, по нашему мнению, они отражают дух времени. Масштабная, красочная, идеологически выверенная экспозиция,



посвящённая героическим страницам революционной истории, несомненно, была способна вызвать у посетителей, большую часть которых составляли представители рабочего класса, сильные эмоциональные переживания.

Известно, что выставка «Оборона Красного Петрограда» работала ежедневно с 11 до 18 часов. По ней проводились экскурсии, которые можно было заказать на месте, а также в Екатерининском дворце-музее и по справочным телефонам [\[21\]](#). За три первых месяца работы её совокупно посетило 23102 человека [\[23\]](#).

Мы предполагаем, что у выставки в Александровском дворце имелась собственная сувенирная продукция. Данная гипотеза основана на информации, содержащаяся в очерке мемуариста А. И. Фирсенкова, предваряющем издание дневников его отца – участника Гражданской войны, одного из членов экипажа путиловского бронепоезда №6 И. П. Фирсенкова: «Ещё будучи учеником младших классов, я подолгу разглядывал пожелтевшие фотографии, которые сохранились у отца. Особенно мне нравилась фотокомпозиция, каким-то образом оказавшаяся у отца, возможно, в 1939 году, после историко-революционной выставки «20 лет обороны Петрограда» (так в источнике – А. Ш.), проходившей почему-то в городе Пушкине. На одном небольшом плакате были помещены фотографии макета бронепоезда №6 им. Ленина, комиссара бронепоезда И. И. Газа и машиниста бронепоезда А. А. Майлова» [\[24, с. 7-8\]](#).

История экспозиции в Александровском дворце трагически завершилась осенью 1941 г. «Помещение выставки «Оборона Красного Петрограда» было освобождено от всех экспонатов, которые были сложены в одной из комнат подвала бывшего санатория НКВД; на выставке остались фанерные щиты, 2 макета (во второй комнате макет бронепоезда и в третьей комнате – большой макет «Бой под Александровкой») и в 2-х последних комнатах сложены стеклянные дверцы от библиотечных шкафов и мелкие рамы от картин» – сообщалось в «Отчёте о консервации музейных зданий г. Пушкина», подготовленном Е. Л. Туровой 16 сентября 1941 г. [\[25, с. 31\]](#) На следующий день город оказался под оккупацией, во время которой в помещениях Александровского дворца размещались штаб немецких войск и отделение гестапо. На сегодняшний день нам не известно о каких-либо экспонатах выставки, которые смогли пережить то мрачное время.

После освобождения Пушкина в 1944 г. и начала восстановления местного дворцово-паркового ансамбля выставка «Оборона Красного Петрограда» не была возрождена. В 1946 г. в залах Александровского дворца-музея была открыта выставка «Художественное убранство русских дворцов XVIII века» [\[26\]](#). Случившееся стало следствием изменения отношения к дореволюционному историко-культурному наследию, а также иных преобразований, произошедших в советской культуре и политике памяти в результате Великой Отечественной войны. Как отмечает историк Е. М. Болтунова, память об историко-революционных событиях оказалась в послевоенном СССР «под давлением других мемориальных проектов, прежде всего памяти о Великой Отечественной, а также переосмысленной в категориях наследия памяти о Российской империи» [\[27, с. 127\]](#).

Резюмируя изложенное выше, мы считаем возможным сделать ряд выводов.

Выставка «Оборона Красного Петрограда», несомненно, стала знаковым событием в истории музейного дела как непосредственно города Пушкина, так и всего Ленинграда межвоенной эпохи. Масштабный и красочный экспозиционный проект, посвящённый одному из драматических эпизодов Гражданской войны, был тепло принят аудиторией и оставался востребован на протяжении нескольких лет.

Появление интересующей нас историко-революционной выставки свидетельствуют о том, что в конце 1930-х гг. экспозиционные практики воспринимались советской властью в качестве одного и наиболее действенных инструментов коммеморации. При этом, нельзя не отметить, что рассмотренная экспозиция несла на себе глубокий отпечаток породившей её трагической и противоречивой эпохи. В формальном плане это, в числе прочего, выражалось в характерном для советского музейного дела 1930-х гг. смещении фокуса экспозиционного показа с подлинных реликвий прошлого на вспомогательные материалы наглядно-агитационного характера (картины современных художников, макеты и т.п.), а в содержательном – в приведении трактовок истории сражения за Северную столицу в соответствие с насаждавшимися Сталиным и его единомышленниками идеологическими нарративами [\[28, с. 128–131\]](#).

На наш взгляд, выставка «Оборона Красного Петрограда» обладала значительным потенциалом развития, оставшимся нереализованным в силу трагических обстоятельств финала её истории. При ином развитии событий этот экспозиционный проект, вполне вероятно, мог «вырасти» в полноценный музей, посвящённый петроградской эпопее. Потребность в создании такой институции, несомненно, существовала в Ленинграде конца 1930-х гг. В 1938 г. в одном из пригородов города на Неве, Ораниенбауме, даже был основан Музей обороны Петрограда, однако, как было установлено нами ранее, попытка его организации закончилась неудачей [\[29\]](#). При этом, в означенную эпоху советская культура уже знала прецеденты трансформаций временных выставок в постоянно действующие музеи. В частности, ещё в 1921 г. на базе действовавшей в Москве с 1919 г. выставки «Жизнь Красных Армии и Флота» был развёрнут Музей Красных Армии и Флота (в наши дни – Центральный музей Вооружённых сил Российской Федерации) [\[30, с. 2–4\]](#).

Если бы на рубеже 1930–1940-х гг. выставку «Оборона Красного Петрограда» всё-таки удалось реорганизовать в полноценный музей, то на начальном этапе своего существования это учреждение, безусловно, сохраняло бы отмеченные выше недостатки своей протоформы. Однако, как показывают примеры ряда аналогичных институций, в первую очередь – Музея обороны Царицына, открытого в Сталинграде 3 января 1937 г. (в наши дни – Мемориально-исторический музей, филиал Государственного музея-заповедника «Сталинградская битва»), по прошествии времени, в свете эволюции исторической политики в СССР и постсоветской России, его работа была бы перестроена на подлинно научных началах [\[31\]](#). В конечном счёте, появление Музея обороны Петрограда, несомненно, обогатило бы музейный ландшафт Ленинграда – Санкт-Петербурга.

Несмотря на то, что выставка «Оборона Красного Петрограда» со всеми экспонатами погибла в первый год Великой Отечественной войны, по нашему мнению, определённые реминисценции её существования всё же ощущались в музейном деле Ленинграда и в послевоенную эпоху. 30 апреля 1944 г. в Соляном городке на набережной реки Фонтанки была открыта выставка «Героическая оборона Ленинграда», позже реорганизованная в полноценный Музей обороны Ленинграда (в наши дни – Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда). Современные исследователи традиционно и небезосновательно ищут истоки этого проекта в так называемых «трофейных» выставках, проходивших на берегах Невы в 1941–1943 гг. [\[5, с. 47–84\]](#) Однако, нам представляется, что сама мысль о возможности и необходимости создания монографической экспозиции, посвящённой обороне города, была (возможно, на подсознательном уровне) «подсказана» ленинградскому руководству и музейному

сообществу воспоминаниями о выставке схожей тематики, работавшей в 1939–1941 гг. в Александровском дворце-музее.

## Библиография

1. Жердева Ю. А. Музеализация Великой войны: региональная история // Человек и общество в условиях войн и революций: материалы II всероссийской научной конференции / под ред. Е. Ю. Семеновой. Самара: Самарский государственный университет, 2015. С. 181-187. EDN: UYSYCL.
2. Кудрец А. С. Музеи Великой войны: проекты и перспективы // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 3. С. 80-85. DOI: 10.30725/2619-0303-2018-3-80-85. EDN: UWQKJW.
3. Кудрец А. С. Мемориализация Первой мировой войны: от коллекции к музею // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 2. С. 87-92. DOI: 10.30725/2619-0303-2024-2-87-92. EDN: LJMAWT.
4. Маньков С. А. Опыт музейной коммеморации Великой войны в Великобритании в 1920–1930-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 4. С. 46-50. DOI: 10.30725/2619-0303-2020-4-45-50. EDN: NLGGDW.
5. Буянова Ю. Л. История музея // Музей Ленинградской Победы / Под ред. Ю. Л. Буяновой. СПб.: Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда, 2019. С. 47-123.
6. Городу и людям: К 80-летию Музея обороны Ленинграда / Под ред. Ю. Л. Буяновой. СПб: Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда, 2024. 300 с.
7. Бранденбергер Д. "Репрессированная" память? Кампания против ленинградской трактовки блокады в сталинском СССР, 1949–1952 гг. (на примере Музея обороны Ленинграда) // Новейшая история России. 2016. № 3. С. 175-186. DOI: 10.21638/11701/spbu24.2016.311. EDN: XRVNNR.
8. Амосова А. А. Музеи Ленинграда и сталинский режим в 1945–1953 гг.: историографический обзор // Россия на переломе: войны, революции, реформы. XX век: Сборник статей / Отв. ред. М. В. Ходяков. Санкт-Петербург: Лема, 2018. С. 325-335. EDN: ХМНОВN.
9. Амосова А. А., Черчинцева А. К. Способы интерпретации блокадной и фронтовой повседневности в экспозициях и выставках исторических музеев Ленинграда – Санкт-Петербурга в 1940–1990-е гг. // Вопросы музеологии. 2021. Т. 12. Вып. 2. С. 187-205. DOI: 10.21638/spbu27.2021.204. EDN: EEUFRQ.
10. Празднование славной годовщины // Ленинградская правда. 1939. № 139. С. 1.
11. Ульянова С. Б. Воспоминание о будущем: исторический опыт Первой мировой и Гражданской войн в советской пропаганде 1920–1930-х гг. // Вестник РУДН. Серия: История России. 2021. Т. 20. № 2. С. 236-246. DOI: 10.22363/2312-8674-2021-20-2-236-246. EDN: PMXSJS.
12. Васильев К. И. От "белобандита" до героя: как менялся образ генерала Н. Н. Юденича в отечественной прессе (1924–2019) // Военная история России XIX–XX веков. Материалы XII Международной военно-исторической конференции / Под. ред. Д. Ю. Алексеева, А. В. Арановича, В. А. Мосунова. Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2019. С. 467-494. EDN: GZPQUN.
13. Ратьковский И. С. Сталин: пять лет Гражданской войны и государственного строительства, 1917–1922 гг. Санкт-Петербург: Питер: Питер Класс, 2023. 350 с. EDN: QWEZFD.
14. Пироев С. Г. И. В. Сталин как руководитель весенне-летней обороны Петрограда в 1919 г. // StudArctic Forum. 2025. Т. 10. № 3. С. 33-43. EDN: RSPZLL.

15. Голубев А. В. "Если мир обрушится на нашу Республику...": советское общество и внешняя угроза в 1920–1940-е гг. Москва: Кучково поле, 2008. 381 с.
16. Болонина Е. "Оборона Красного Петрограда". Сегодня открывается выставка в Александровском дворце-музее // Большевистское слово. 1939. № 70. С. 4.
17. Пироев С. Г. Л. Д. Троцкий как руководитель осенней обороны Петрограда в 1919 г. // StudArctic Forum. 2025. Т. 10. № 2. С. 22-31. EDN: QPWRZY.
18. Александровский дворец-музей и парк в г. Пушкине / Сост.: А. В. Савицкая. Ленинград: Лениздат, 1939. 80 с.
19. Савицкий С. А. Преобразование Царскосельского парка в парк культуры и отдыха в 1930-х годах // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2016. № 2. С. 58-69. EDN: WEZVZR.
20. Артёмов Е. Г. Опыт прошлого, взгляд в будущее. Основные исторические этапы деятельности музея // ГМПР: 90 лет в пространстве истории и политики, 1919–2009: материалы научной конференции, посвященной юбилею Государственного музея политической истории России. Санкт-Петербург: Норма, 2010. С. 7-16.
21. Вознесенская. О выставке "Оборона Красного Петрограда" // Большевистское слово. 1939. № 76. С. 3.
22. Выставка "Оборона Красного Петрограда" // Ленинградская правда. 1939. № 132. С. 4.
23. На выставке "Оборона Красного Петрограда" // Большевистское слово. 1939. № 122. С. 3.
24. Фирсенков А. И. Предисловие // Фирсенков И. П. Максималист. Дневник участника гражданской войны 1918–1921 годов. Санкт-Петербург: ИД "Морская энциклопедия", 2017. С. 7-26.
25. Помнить, нельзя забыть! Дворцы и парки города Пушкина: 1941–1946 / Сост.: В. Ф. Плауде, И. П. Распопова. Санкт-Петербург: Русская коллекция, 2020. 408 с.
26. Иванова Е. В. Выставка "Художественное убранство русских дворцов XVIII века" в Александровском дворце 1946 года: к вопросу о возрождении музейной деятельности в пригородах Ленинграда после Великой Отечественной войны // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 3. Часть 1. С. 79-83. DOI: 10.23670/IRJ.2017.57.043. EDN: YGUQXZ.
27. Болтунова Е. М. "Пришла беда, откуда не ждали": как война поглотила революцию // Неприкосновенный запас. 2017. № 6. С. 109-128. EDN: YQRKAO.
28. Спиридонов С. Л. Тема Гражданской войны в России в экспозиции ГМР – ГМВОСР – ГМПР // ГМПР: 90 лет в пространстве истории и политики, 1919–2009: материалы научной конференции, посвященной юбилею Государственного музея политической истории России. Санкт-Петербург: Норма, 2010. С. 126-137.
29. Шипунов А. Н. Ф. А. Эккер – первый директор ораниенбаумского Музея обороны Петрограда // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2025. № 1. С. 119-124. DOI: 10.30725/2619-0303-2025-1-119-124. EDN: FWZJOG.
30. Никонов А. К. Главный военный музей Отечества: вехи истории // Центральный музей Вооруженных сил Российской Федерации. Информационно-методический сборник. 2019. № 2. С. 2-13.
31. Богданова Т. А. Музей: путь длиной в 60 лет // Музей: история и современность: Материалы научно-практической конференции, посвящённой 60-летию музея. Волгоград: Волгоградский государственный музей-панорама "Сталинградская битва", 1997. С. 5-15.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья «Опыт коммеморации Гражданской войны в Александровском дворце-музее: к истории выставки "Оборона Красного Петрограда" (1939–1941)» посвящена выставке «Оборона Красного Петрограда», открывшейся 20-летию победы над войском генерала Н.Н.Юденича в 1919 году и работавшей в Александровском дворце города Пушкина накануне Великой Отечественной войны. Предметом исследования становится сам феномен коммеморации Гражданской войны в уникальном пространстве бывшей императорской резиденции, рассмотренный в контексте идеологических задач конца 1930-х годов.

Методологическую основу составляет комплексный культурно-исторический анализ, сочетающий методы исторической реконструкции (на основе архивных материалов) и критического анализа. Автор применяет инструментарий музеологии и исследований памяти для конструирования сценографии выставки с целью понимания ее места в советской системе предвоенного периода. Такой подход позволяет рассматривать выставку не как изолированный факт, а как символический акт переосмысления исторического пространства.

Тема исследования обладает научной и общественной актуальностью. Интерес к механизмам формирования коллективной памяти, роли музеев как «места памяти» и практикам использования исторического наследия в идеологических целях сегодня актуален и востребован. Изучение советского опыта 1930-х годов позволяет проводить исторические параллели и лучше понимать современные культурно-политические процессы. Локализация исследования в пригороде Ленинграда добавляет ему региональной значимости.

Новизна работы заключается во введении в научный оборот ранее не исследовавшегося конкретного историко-музейного сюжета. Автор описывает выставку и раскрывает её символический смысл как инструмента актуализации памяти о Гражданской войне.

Статья отличается лаконичной ясной и логичной структурой. Исторический контекст 1930-х годов подводит к анализу конкретной выставки. Стиль научный, но доступный для широкого круга читателей. Содержание полностью соответствует заявленной теме. Автор описывает экспозиции (цели, содержание, экспонаты) и культурологически осмысливает ее значение.

Автор опирается на широкий круг источников: архивные материалы, прессу того периода, мемуары, а также на современные исследования по советской музеологии, истории Гражданской войны, что необходимо для достоверного анализа.

Выводы статьи убедительно подытоживают, что выставка «Оборона Красного Петрограда» демонстрирует, как через частную, важную в идеологическом отношении, выставку раскрываются масштабные историко-культурные процессы: трансформация функций дворцов-музеев в СССР, эволюция культа Гражданской войны к концу 1930-х.

Работа будет интересна историкам культурологам и музеологам, специалистам по истории СССР и политике памяти – как иллюстрация идеологических механизмов; краеведов Санкт-Петербурга/Ленинградской области – как вклад в изучение местной истории. Статья вносит важный вклад в углубление понимания взаимосвязей между историей, памятью и культурой.

Статья является самостоятельным, актуальным и методологически корректным научным исследованием. Она основывается на солидной источниковой базе, предлагает оригинальную интерпретацию и вносит конкретный вклад в изучение советской музейной истории. Работа рекомендуется к публикации в научном журнале.



Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Ян В. Образно-пластическая система скульптуры северной Вэй и её интерпретация в современной китайской скульптуре // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77197 EDN: YCZMQI URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77197](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77197)

## Образно-пластическая система скульптуры северной Вэй и её интерпретация в современной китайской скульптуре

Ян Вэньлу

ORCID: 0009-0007-9084-554X

аспирант; Теория и история культуры, искусства; Санкт-Петербургский государственный институт культуры

199178, Санкт-Петербург, Камская улица 10, подъезд 2, квартира 50

✉ [aggxdd54475@outlook.com](mailto:aggxdd54475@outlook.com)



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77197

### EDN:

YCZMQI

### Дата направления статьи в редакцию:

09-12-2025

**Аннотация:** Статья посвящена анализу образно-пластической системы скульптуры периода Северной Вэй (386–534 гг.) и её интерпретации в современной китайской скульптуре. Рассматриваются историко-культурные предпосылки формирования северновэйской пластики, особенности её художественного языка. Особое внимание уделено взаимосвязи объёмно-пространственной структуры скульптуры и окружающего пространства, роли линии как смыслового и композиционного элемента, а также символическому содержанию буддийских образов. В исследовании показано, что современная китайская скульптура не только наследует формальные принципы Северной Вэй, но и переосмысливает их в контексте актуальных эстетических и философских поисков. Анализируются примеры творчества современных мастеров, демонстрирующие преемственность и новаторство в обращении к древней пластике. Делается вывод о том, что северновэйское наследие остаётся живым источником духовного и художественного вдохновения, способствующее формированию новой идентичности китайского искусства XXI века. Исследование предлагает целостный анализ образно-пластической системы

скульптуры Северной Вэй и её влияния на современные направления китайской пластики. Научная новизна состоит в выявлении устойчивых пластических характеристик эпохи – вытянутых пропорций, ритмизованной линейности, идеализированного духовного образа – и определении механизмов их трансформации в современном художественном процессе. Установлено, что мастера XXI века не только цитируют формальные особенности древних канонов, но и концептуально переосмысливают сакральную символику, интегрируя её в новые материалы, технологические подходы и модернистские формы. Проведённый анализ показывает, что наследие Северной Вэй выступает значимым ресурсом для формирования национально ориентированного визуального языка современной китайской скульптуры. Древняя пластическая традиция способствует укреплению культурной идентичности, предлагая альтернативу западным моделям и служа основой для инновационных решений, сочетающих традицию и актуальные художественные стратегии.

**Ключевые слова:**

Северная Вэй, китайская скульптура, буддийское искусство, образно-пластическая система, современное искусство Китая, традиция и новаторство, пластический язык, композиционные приёмы, символические смыслы, искусство

Период Северной Вэй (386–534 гг.) занимает особое место в истории китайского искусства, являясь временем глубоких культурных трансформаций, религиозного синтеза и формирования уникальной китайской художественной эстетики. Скульптура этого времени, особенно буддийская, отличается сложной образно-пластической системой, в которой соединились традиции индийского, центральноазиатского и китайского художественных канонов. Формирование нового пластического языка, отразившего духовные и философские искания эпохи, оказало долговременное влияние на развитие китайского искусства и в значительной степени определило пути его эволюции.

Современная китайская скульптура, находящаяся в постоянном диалоге с традицией, активно обращается к наследию Северной Вэй как к источнику духовного и эстетического вдохновения. Художники XXI века интерпретируют её формы, композиционные приёмы и символические смыслы, стремясь осмыслить их в контексте актуальных художественных поисков и социокультурных процессов. Возрождение интереса к образно-пластической системе древней скульптуры отражает стремление к синтезу национальной идентичности и современной художественной выразительности.

Настоящая статья посвящена анализу образно-пластической системы скульптуры периода Северной Вэй и выявлению её художественных и идейных принципов, а также рассмотрению способов её интерпретации и трансформации в современной китайской скульптуре. Исследование направлено на определение преемственности и новаторства в трактовке формы, пространства и духовного содержания, что позволяет раскрыть значение северовэйского наследия для развития пластического языка современного искусства Китая.

Империя Северная Вэй (386–534 гг.) — один из центральных этапов китайской истории, эпоха глубоких социальных, этнических и религиозных трансформаций. Именно в этот период буддизм окончательно укоренился в Северном Китае, что породило богатую и сложную скульптурную традицию. Пластика Северной Вэй представляет собой не просто копию индийских образов — это уникальный синкретический пластический язык, где



переплетаются индо-центральноазиатские влияния, степные эстетики и коренные китайские традиции. Искусство этого времени, особенно в скульптуре, стало своеобразным визуальным выражением идеала просветления, внутреннего покоя и духовной устремленности [\[1\]](#).

Одной из базовых характеристик северовэйского стиля является стремление к духовной экспрессии, а не к естественной натуралистичности. Ранние скульптуры Северной Вэй, особенно работы периода до переноса столицы в Лоян (до 494 года), демонстрируют сильные влияния Гандхарской и Матхурской школ. Эти влияния проявляются в структурной массивности форм, в блоковой пластике и в достаточно архаичном, «наивном» восприятии телесности. Однако, по мере эволюции художественного языка, скульптура Северной Вэй претерпевает значительные стилистические изменения — формы становятся более вытянутыми, линии драпировок — более ритмичными и теневыми, а композиции — более символическими и абстрактными.

Типичные фигуры Северной Вэй часто обладают удлинёнными пропорциями, что создаёт впечатление устремлённости вверх, духовного «подъёма». Эта вытянутость служит не столько для имитации реалистичной анатомии, сколько для выражения внутреннего, нематериального характера образа — медитативного, созерцательного. Такой подход отличается от «плотных», изобильных индийских канонов: в северновэйской пластике ощущение плотности тела как бы растворяется в духовной субстанции.



Рис. 1 - Будда Майтрея. Северная Вэй, около 486 г.

*Бронза, позолота. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.*

Эта позолоченная бронзовая статуя Майтреи демонстрирует характерные черты северновэйской пластики — вытянутые пропорции, изящную ритмику драпировок и идеализированное выражение лица. Сочетание лёгкости и монументальности отражает стремление художника к передаче духовного состояния просветления, а не физической материальности.

Лица статуй — ещё один важный аспект образно-пластической системы Северной Вэй. Характерные типы включают удлинённые, иногда приподнятые лица с тонкими бровями, полупущенными веками и мягким, едва заметным спокойным выражением. Их

улыбка чаще тонкая и возвышенная, не динамичная, а внутренне направленная. Такая пластика лица не просто декоративна — она визуализирует состояние внутреннего благоденствия и просветления.

Драпировка одежды в статуях Северной Вэй также заслуживает особого внимания. Вместо плотной, тяжёлой ткани скульпторы создают ритмические и плоскостные складки, которые выглядят почти как орнамент. Эти ткани не обволакивают тело полностью — они текут, образуют ритмические ленты, линии которых зачастую подчёркивают вертикальные оси фигуры или создают декоративную симметрию. Такой способ передачи драпировки не столько воспроизводит материальность ткани, сколько формирует абстрактную структуру, подчеркивающую духовную природу образа [\[2\]](#).

Композиционно скульптуры Северной Вэй часто выстроены фронтально, симметрично и устойчиво. Эта симметрия усиливает ощущение сакральности и устойчивого внутреннего центра. Фигура, стоящая прямо, без явного поворота тела, выглядит неподвижной, но обретает свое значение через вертикальную устремлённость, через линию, а не через драматический жест. Такое предпочтение фронтальности акцентирует духовный характер образов — они не живые персонажи пространства, а скорее “порталы” в иной, медитативный мир.

Еще одной ключевой чертой является взаимодействие пластической массы и пространства. В скульптурах Северной Вэй плотность тела часто “упрощается” или “вытягивается”, что позволяет фигурам казаться менее тяжёлыми и более “воздушными”. Плотность не консолидируется в монументальной массе, как в более поздних реалистичных скульптурах, а наоборот — трансформируется в лёгкость, внутреннюю вибрацию формы. Пространство вокруг фигуры не просто фон, а активный компонент композиции: линии драпировки, изгибы тела и положение конечностей формируют визуальный ритм, усиливая динамику духовного восприятия [\[3\]](#).

Линия — один из важнейших выразительных средств северовэйской пластики. В то время как масса фигуры может казаться упрощенной и даже схематичной, линии складок, контуры тела и лицевых черт становятся центром пластического высказывания. Эти линии нередко текучи и ритмичны, образуют орнаментальные структуры, визуализируют поток духовной энергии. Линия в локальном понимании — это не просто контур, она — носитель смысла, она структурирует пространство фигуры, создаёт ритм.

Материалы, использованные скульпторами Северной Вэй, также играют важную роль. Часто применялись камень (известняк, песчаник), бронза и керамика. Например, бронзовые группы, такие как статуи Майтреи или триады, демонстрируют тонкую работу с деталями, изящные линии, но при этом сохраняют ту же стилизацию, характерную для северовэйской эстетики. Каменные статуи, высеченные в пещерах или стоящие отдельно, демонстрируют впечатляющую работу с объемом и светотенью, несмотря на визуальную простоту форм.

Контекст, в котором появлялась эта скульптура, чрезвычайно важен для понимания её образно-пластической системы. Северная Вэй была династией, основанной народом туба (кочевые племена), которые постепенно интегрировались в китайскую культуру. При этом буддизм, пришедший по Шёлковому пути, предоставил мощный духовный и культурный импульс. Именно через буддийскую скульптуру правящая элита и монашеские круги смогли выразить своё стремление к трансцендентному знанию и внутреннему покою. Это духовное стремление находит своё отражение в стилистических решениях: отсутствие излишней плотной натуралистичности, внимание к медитативности и внутреннему ритму,

устремлённость вверх. Это говорит о том, что пластика Северной Вэй была не просто декоративной, а глубоко символической.



Рис. 2 - Бодхисаттва (Майтрея) со скрещёнными ногами. Северная Вэй, около 500 г.

*Бронза. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.*

Статуя Бодхисаттвы (Майтрея) передаёт редкий для китайского искусства иконографический тип бодхисаттвы с ногами, скрещёнными в воздухе. Мягкая улыбка, опущенные веки и утончённые линии одежды подчёркивают внутреннее спокойствие. Пластика фигуры лишена плотности, тело словно растворяется в орнаментальной ритмике складок, что символизирует духовное освобождение.

Стоит отметить, что в истории скульптуры Северной Вэй можно выделить два главных этапа. Согласно «Britannica», первый этап — до переноса столицы в Лоян — характеризуется массивной, архаичной стилизацией под сильным индо-азиатским влиянием. Второй этап — после 494 года — ознаменован изменением пропорций, появлением плавных, «вытянутых» форм, более изящной драпировки и большей «синусоидальности» линий. В этот период скульптура начинает приобретать черты, которые впоследствии станут характерными для более зрелых китайских форм, таких как Лунмэньские пещеры.

Важным также является символическое и сакральное измерение скульптур Северной Вэй. Эти фигуры — не просто изображения богов или бодхисаттв, они — визуализированные мантры, медитативные точки концентрации. Их форма, линии, пространство вокруг них и внутренняя пластика ориентированы на духовное восприятие зрителем. Плоть как таковая не является целью — цель — просветление, внутреннее сияние, надвременность. <sup>[4]</sup> Такое художественное решение отражает философские стремления эпохи: это не просто религиозный реализм, а попытка сделать материю средством духовного сообщения. Скульптура Северной Вэй — это не просто объект поклонения, но активный медиатор между земным и небесным, между телесным и духовным, между плотью и идеей. Кроме того, в скульптуре Северной Вэй проявляется

диалог между традицией и новаторством. Мастера активно перерабатывают чужие пласты — индийские, центральноазиатские, но преобразуют их через призму локального восприятия, локальных эстетических и духовных представлений. Это не пассивное заимствование, а активная творческая переработка, которая порождает совершенно новую систему пластики.

Особое место в этой эстетике занимает сакральное пространство пещер — например, Юнган, Лонгмэнь и других. В пещерах создавались масштабные скульптурные ансамбли, где статуи будд, бодхисаттв и защитных фигур располагались в нишах. Перед ними — места для поклонения, ритуальные площади, что усиливало связь между скульптурой и архитектурным контекстом. В таких ансамблях образно-пластическая система скульптуры проявлялась в полной мере: линии, драпировки, пропорции и пространственная динамика работали совместно, создавая эффект трансцендентности и духовной глубины. Кроме того, архитектурная среда усиливала восприятие самих статуй: свет, падающий в пещеры, создавал игру теней на драпировках и лицах, подчёркивая вытянутость и ритм. Зритель, стоящий перед нишей, ощущал себя вовлеченным в духовное пространство, где масса и линия, форма и пустота сливались в медитативной гармонии.

При анализе пластической системы Северной Вэй также важно учитывать её влияние на последующее китайское скульптурное искусство. Характерные приёмы — удлинённые пропорции, текучие линии драпировок, строгая фронтальность — будут развиваться и трансформироваться в искусстве более поздних династий. Скульптура Северной Вэй задаёт эстетический базис, с которого начинаются перемены в китайской религиозной пластике: от строго стилизованной духовной формы — к более натуралистичной, насыщенной, объёмной — но при этом сохраняется внутренний ритм и символика, заложенные в ранней системе [\[5\]](#).

Вторая половина XX века и начало XXI века ознаменовались в Китае не только бурным социально-политическим развитием, но и интенсивным поиском нового художественного языка, который смог бы ответить на вызовы модернизации, глобализации и переосмысления национальной идентичности. В этом процессе обращение к древнему наследию, таким как пластика Северной Вэй, стало одним из ключевых ориентиров: художники и скульпторы ищут не просто исторические формы, но глубинные пластические принципы, способные воспроизвести в современном контексте ощущение сакральности, возвышенности и образной абстракции.

Одним из первых моментов переосмысления стало осознание того, что пластика Северной Вэй — это не только исторический артефакт, а носитель образно-пластической системы, где вытянутые пропорции, ритмичные драпировки, фронтальная композиция и символическая линия формируют целостный визуальный язык. В современном китайском искусстве этот язык становится отправной точкой, но не в форме прямого цитирования, а как принцип пластики, который художники интерпретируют, трансформируют и проектируют в новое пространство смысла.

Примером такого подхода является, например, творчество таких скульпторов, как Zhang Huan, чей монументальный проект «Three Heads Six Arms» (2008) строится на фрагментах разрушенных буддийских статуй, найденных художником в Тибете, где автор обращается к теме духовных утрат и возрождения. Хотя этот пример не напрямую ссылается на Северную Вэй, он иллюстрирует тенденцию: обращение к буддийской пластике как источнику современной скульптурной формы. Другой художник, Wu Weishan, в своих исследованиях и скульптурах уделяет внимание духу китайской традиции, осознанно обращаясь, по его словам, к «свободной руке» скульптора, ориентированной не на

анатомическую точность, а на внутреннюю силу и образ [\[6\]](#).



Рис. 3 - Современные китайские скульптуры



Рис 4 - Современные китайские скульптуры

На этих примерах видно, как скульптура XXI века переосмысливает принцип монументальности, абстракции формы и материальности, что позволяет сравнивать их с прежними принципами пластики Северной Вэй.

Одним из наиболее показательных примеров осознанного диалога с наследием Северной Вэй является творчество **скульптора Sui Jianguo (隋建国)**, одного из ведущих мастеров китайского современного искусства. Его серия работ "*Blind Portraits*" и "*The Sleep of Reason*" (2000–2010) демонстрирует необычный способ переосмысления буддийской пластики: деформированные, фрагментированные головы Будд с характерно вытянутыми пропорциями и ритмичными линиями драпировок напоминают стилистику Северной Вэй, но при этом несут следы современного травматического опыта — индустриализации, потери духовного центра. Sui Jianguo сознательно оставляет грубую фактуру поверхности, которая контрастирует с идеализированной гладкостью древних бронз. Тем самым он переводит язык Северной Вэй в пространство современной экспрессии: духовная устремлённость, воплощённая в вытянутых формах, здесь превращается в метафору напряжения между традицией и современностью.

Пластическая линия становится символом разрыва, а не гармонии, однако сохраняет ритмичность и вертикальную динамику, характерную для древних статуй. Так художник показывает, что духовная энергия искусства Северной Вэй может быть актуализирована даже через опыт внутренней дисгармонии — как форма современной медитации над травмой и трансформацией.

Другой важный пример — **скульптор Liu Ruowang (劉若望)**, автор монументальных серий *"Wolves Coming"* (2008) и *"The Confession"* (2012). Несмотря на внешне социальный характер его творчества, Liu Ruowang сознательно использует принципы пластики Северной Вэй в трактовке человеческой фигуры. В частности, в серии *"The Confession"* фигуры монахов выполнены с подчёркнутой фронтальностью, замкнутостью и вытянутыми пропорциями, напоминающими буддийские статуи эпохи Северной Вэй. Их тела словно тянуты вверх, но головы склонены — создавая ощущение внутреннего конфликта между духовным стремлением и материальной тяжестью. Линия складок на одеждах выстроена ритмично, повторяя орнаментальные решения драпировок древних статуй, но материал (бронза с окислением) усиливает эффект внутреннего движения света. В отличие от статичного спокойствия древних образов, фигуры Liu Ruowang несут в себе энергию внутреннего беспокойства — это своеобразная «современная медитация» в динамике. Художник не копирует северновэйскую эстетику буквально, но трансформирует её пластические принципы в контексте современной философии человека, находящегося между верой и тревогой. Таким образом, в его работах линия, пропорция и духовная вертикаль становятся средством выражения современной метафизики.

К числу современных авторов, обращающихся к наследию Северной Вэй через материал и фактуру, можно отнести и **скульптора Xiang Jing (向京)**. В её произведениях (*"Your Body"*, 2005–2010) прослеживается тонкая параллель с буддийской эстетикой «внутреннего покоя»: вытянутые, замкнутые женские фигуры с мягкими, обобщёнными контурами напоминают пластическую экономию Северной Вэй, где тело является не анатомическим, а духовным знаком. Xiang Jing сознательно лишает тело внешней динамики, создавая «медитативное присутствие» — фигуры становятся визуальными мантрами, подобно буддийским статуям в пещерах Юнган. Её пластика демонстрирует, что традиция Северной Вэй может быть интерпретирована не через религиозный символизм, а через философию тишины и самосозерцания.

Современные интерпретации скульптуры Северной Вэй в китайском искусстве можно классифицировать по трем направлениям:

1. Деконструктивное переосмысление формы (Sui Jianguo) — духовная энергия древней пластики через опыт фрагментации и постиндустриального сознания.
2. Философско-социальная интерпретация (Liu Ruowang) — традиционная вертикаль и ритм драпировок как метафора внутреннего конфликта современного человека.
3. Интроспективно-метафизическая линия (Xiang Jing) — северновэйская пластика как универсальный язык внутреннего покоя и духовного равновесия.

Каждый из этих подходов демонстрирует, что наследие Северной Вэй не является статичным — оно живёт, трансформируется и вновь наполняется смыслом в контексте XXI века, становясь фундаментом для развития национальной скульптурной идентичности Китая.

Кроме того, в современной китайской скульптуре проявляется интерес к материальности



и технике исполнения, что также перекликается с древней пластикой Северной Вэй, где мастера работали с бронзой, известняком, создавали формы, в которых важна не столько имитация тела, сколько символическая пластика [7]. Современные художники, напротив, осознанно используют такие материалы как нержавеющая сталь, полимерные смеси, комбинированные материалы и новейшие технологии, сохраняя при этом релевантность пластического принципа: форма как символ, линия как носитель смысла, объём как эмблема устремлённости.

Ещё одним заметным направлением становится переосмысление контекста зрительского восприятия. Если скульптура Северной Вэй функционировала в ритуальном пространстве пещер (например, Юнганские или Лунмэньские пещеры) с фронтальным расположением фигур и устремлённостью к зрителю как к медитирующему субъекту, [8] то современная скульптура интегрирует зрителя в пространство: формы часто расположены в публичных площадях, музеях, парках, а композиции выстраиваются так, чтобы зритель сам становился частью пластического поля, с ощущением возвышенности, движения вверх, внутреннего созерцания. В этом смысле наследие Северной Вэй служит моделью, как скульптура может быть не просто объектом, но пространственной средой медитации и присутствия.



Рис. 5 - Современные скульптуры с прямой или косвенной ссылкой на буддийскую и сакральную тематику

Стоит отметить и сложности такого обращения к древнему наследию. Среди них — риск музейной стилизации или декоративного цитирования, когда форма используется без понимания пластического языка; проблема «оторванности» сцены, когда современная скульптура, используя форму древности, не адаптирует её к современному контексту восприятия; и вызов — сохранить ощущение духовного подъёма и смыслового наполнения, не упростив форму до эстетического украшения. В добросовестных проектах современным художникам удаётся сохранить не только внешний контур древнего языка, но и его внутреннюю логику: восхождение, линия, фронтальность, метафизическое присутствие.

В этом плане важным является понимание того, что наследие Северной Вэй для современной китайской скульптуры — не статический репертуар форм, а живой пластический ресурс, который можно переосмысливать. То есть художник обращается к вытянутой пропорции, ритму драпировки, синусоиде линии, фронтальности не ради исторической реконструкции, но с целью формулировки новой эстетической позиции.

Пример такой живой интерпретации мы можем наблюдать в работах художника Shi Yanchun, который, работая с пластикой глины и техникой раскрашенной скульптуры, совмещает технологию реставрации традиционных фигур с современным видением формы. В его работах проявляется стремление интегрировать достоинства традиционной

техники и современной эстетики. <sup>[9]</sup> Хотя ориентир не строго на Северную Вэй, эта практика показывает, как сегодня в Китае возрождается скульптурный образ, с которым можно работать как с живым материалом культурной памяти.

Интерпретация наследия Северной Вэй также позволяет современной скульптуре ответить на глобальную ситуацию: как национальное искусство может быть актуальным в глобализованном мире. Вытянутая форма, линия и вертикальность становятся универсальными категориями, которые выходят за рамки конкретной культуры. При этом китайский художник может оставаться в диалоге с собственным прошлым, но формулировать универсальные визуальные смыслы. Иными словами, наследие Северной Вэй становится не просто китайским «каноном», а пластическим ресурсом мирового уровня, переосмысленным и актуальным сегодня.

Наконец, можно отметить, что переосмысленная скульптура наследия Северной Вэй выполняет и социокультурную функцию: она помогает китайскому искусству заново определить связь с традицией, показать, что традиция — не тормоз, а опора для новых форм, а современное искусство может быть глубоко локальным и одновременно глобальным. Такая скульптура становится визуальным маркером того, что Китай как художественная культура умеет разговаривать с прошлым, преобразовывать и выводить его в новую форму, а не только следовать западным моделям «современного».

Образно-пластическая система скульптуры эпохи Северной Вэй представляет собой одно из высших достижений древнекитайского искусства, воплотившее в себе синтез духовного содержания, философских идей и утончённой художественной формы. Эта пластика, рожденная на стыке религиозных и культурных традиций, выразила идеал духовного подъёма, устремлённости к трансцендентному, гармонии человека и космоса. Вытянутые пропорции фигур, текучие линии драпировок, мягкость и обобщённость форм создают особый тип художественной выразительности, где пластика становится не просто телесной, но метафизической категорией — символом внутреннего света, покоя и просветления <sup>[10]</sup>.

В современном китайском искусстве обращение к наследию Северной Вэй стало не актом архаизации, а способом возрождения глубинных принципов национальной художественной традиции. Скульпторы второй половины XX — начала XXI века не копируют древние формы, а переосмысляют их в контексте новых материалов, технологий и философии восприятия. Через призму современного искусства древняя пластика воспринимается как универсальный язык, который позволяет выразить идеи духовности, гармонии и внутреннего равновесия в условиях динамичного, глобализованного мира. Современные мастера стремятся не только восстановить пластические закономерности, присущие северновэйской скульптуре — вертикальность, ритмику, линейность, духовную устремлённость, но и наполнить их новым смыслом, отражающим реалии и мировоззрение современного человека. Таким образом, происходит диалог времён: традиция становится не мёртвым культурным кодом, а живым источником вдохновения и обновления художественного языка. Наследие Северной Вэй в современной скульптуре Китая служит своеобразным мостом между прошлым и настоящим, между сакральным и светским, между национальным и универсальным. Через обращение к духовной пластике древности современные художники формируют новую модель культурной идентичности, где традиция осмысливается как пространство внутренней силы и гармонии, а современность — как возможность её творческого развития.

Таким образом, образно-пластическая система скульптуры Северной Вэй продолжает



жить в новой форме, оставаясь актуальной и значимой для современного художественного сознания. Её принципы — устремлённость, ритм, внутренняя собранность и духовное равновесие — становятся не только эстетическим, но и философским ориентиром для художников, стремящихся выразить в материале идею гармонии между человеком, временем и Вселенной.

Эта преемственность, проявляющаяся в пластическом языке, подтверждает, что истинное искусство не принадлежит одному времени: оно способно непрерывно обновляться, сохраняя при этом свою духовную сущность. Скульптура Северной Вэй и её современная интерпретация образуют единое культурное пространство, в котором древние формы продолжают звучать, преобразаясь и вдохновляя новые поколения мастеров.

## Библиография

1. Андросов В. П. Искусство буддийской скульптуры Китая: стилистическое и идейное развитие. – М.: Наука, 2004. – 276 с.
2. Гао Мин. История китайской скульптуры. – Пекин: Издательство искусств, 2012. – 312 с.
3. Кравцова М. Е. История искусства Китая. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 512 с. EDN: VUGMTL
4. Ли Цзэху. Эстетическая традиция Китая. – Пекин: Zhonghua Book Company, 2010. – 408 с.
5. Малов С. Н. Буддийское искусство Китая и его стилистические этапы. // Вестник востоковедения. – 2018. – № 3. – С. 47-61.
6. Сюй Бин. Современное китайское искусство: преемственность и трансформация. – Шанхай: Shanghai Fine Arts Press, 2019. – 295 с.
7. Чэнь Шаомэй. Пластический язык северновэйской скульптуры и его символическая система. // Art Studies in China. – 2020. – № 5. – С. 112-125.
8. У Вэйшань. Душа скульптуры: китайский дух и современная форма. – Пекин: Издательство "Народное изобразительное искусство", 2015. – 224 с.
9. Чжан Хуань. Фрагменты сакрального: диалоги с традицией. // Журнал современной китайской скульптуры. – 2021. – Т. 12, № 2. – С. 58-74.
10. Чжоу Юэ. От Юньгана до наших дней: наследие Северной Вэй в современной китайской скульптуре. // Журнал азиатского искусства и эстетики. – 2022. – Т. 8, № 1. – С. 33-49.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья «Образно-пластическая система скульптуры северной Вэй и её интерпретация в современной китайской скульптуре» посвящена анализу образно-пластической системы скульптуры периода Северной Вэй и выявлению её художественных и идейных принципов, а также рассмотрению способов её интерпретации и трансформации в современной китайской скульптуре. Предметом исследования является феномен преемственности и трансформации художественного языка на примере одного из ярких

пластов китайского культурного наследия. Это позволяет раскрыть значение северовэйского наследия для развития пластического языка современного искусства Китая.

Актуальность темы носит многоуровневый характер: она соответствует тренду переосмысления культурных традиций в контексте современности; в рамках национальной культурной политики Китая осмысление классического наследия является одной из центральных; работа восполняет очевидный пробел в искусствознании.

В методологии применен междисциплинарный подход на стыке теории искусства, культурологии и практики художественного творчества. Автором применен метод сравнительного анализа, построенный на сопоставлении пластических и композиционных кодов.

Научная новизна исследования выражена в системном анализе языка: Автор не ограничивается стилистическими параллелями, а деконструирует «образно-пластическую систему» Северной Вэй, выделяя её структурные элементы; введение понятия «интерпретация», что позволяет автору выявлять не только внешние заимствования, но и концептуально переосмысление традиционных принципов в новом технологическом контексте.

Стиль изложения соответствует академическим стандартам, характерна терминологическая точность и образность описаний, что особенно важно при анализе пластических качеств. Автор демонстрирует владение профессиональным языком исторического искусствознания и теории современного искусства. Структура исследования логична, сбалансирована и подчинена доказательству основной гипотезы: от историко-культурологического анализа к рассмотрению ключевых пластических параметров и разбору их преломления в работах современных авторов.

Содержание работы логично, исторический раздел основан на солидной источниковой базе и современной научной литературе. Автор демонстрирует глубокое понимание актуального современного художественного процесса. Содержательным достоинством является демонстрация автором того, как архаичные приемы наполняются новым смыслом: от выражения сакрального – к размышлениям о памяти, идентичности, времени, телесности и духовности в условиях современного мира. Фотографии дополняют и визуализируют содержание.

Выводы и обобщения являются логическим и весомым итогом проделанной работы: образно-пластическая система скульптуры Северной Вэй представляет собой целостный художественный язык, со значительным трансформационным потенциалом; современные китайские скульпторы осуществляют творческую интерпретацию архаичных базовых пластических и философских принципов; этот процесс является вектором формирования современной национальной художественной идентичности, основанной на диалоге «традиция – новаторство»; исследование подтверждает тезис о непрерывности культурного кода, проявляющегося в новых исторических условиях.

Статья является актуальным исследованием, вносящим определенный вклад в теорию и историю искусства. Работа является законченным научным трудом, рекомендуется к публикации и будет востребована специалистами в области искусства, культурологии и всеми, кто интересуется диалогом культурных эпох.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Линь Ц. Исследование языка исторической живописи Юй Сяофу: новая парадигма реконструкции пространства-времени и визуального нарратива // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77240 EDN: XOAFAC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77240](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77240)

## **Исследование языка исторической живописи Юй Сяофу: новая парадигма реконструкции пространства-времени и визуального нарратива**

**Линь Цзяньюн**

Аспирант, факультет изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, техническая эстетика и дизайн ; Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова

125080, Россия, г. Москва, Волоколамское шоссе, д. 9

✉ [skylat@126.com](mailto:skylat@126.com)



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

### **DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.12.77240

### **EDN:**

XOAFAC

### **Дата направления статьи в редакцию:**

11-12-2025

**Аннотация:** Темой данного исследования является формирование и функционирование языка исторической живописи Юй Сяофу в контексте современного художественного процесса. Объект исследования – его произведения на исторические сюжеты, в которых художник выстраивает особую систему визуального выражения. Автор подробно анализирует такие аспекты, как использование приёма «пространственно-временного смещения», создание диалогической модели повествования, драматическая организация композиции, а также синтез реалистического моделирования с каллиграфической экспрессией китайской живописи «се-и». Особое внимание уделяется тому, каким образом Юй Сяофу интегрирует дух китайской культурной традиции в медиум масляной живописи, превращая историческое изображение в открытую межвременную коммуникацию, а не в линейное воспроизведение прошлого. Исследование подчеркивает, что художественная практика Юй Сяофу не только расширяет выразительные возможности китайской исторической картины, но и демонстрирует стремление к сохранению культурной идентичности в условиях глобализации, а также к

обновлению художественного языка на основе национальной эстетической модели. В исследовании применяются сравнительно-исторический анализ, иконографический разбор и формально-стилистический метод, что позволяет комплексно выявить специфику языка исторической живописи Юй Сяофу. Основные выводы проведённого исследования заключаются в том, что Юй Сяофу сформировал уникальный язык исторической живописи, в котором соединяются пространственно-временное смещение, диалогическая модель повествования и синтез реалистического и экспрессивно-каллиграфического начала. Его творчество демонстрирует возможность обновления исторического жанра в условиях глобализации при сохранении национальной культурной позиции. Особый вклад автора исследования состоит в комплексном анализе визуальных, культурологических и эстетических механизмов, определяющих специфику художественного метода Юй Сяофу, а также в выявлении связи между его мировоззрением, сценографическим мышлением и формированием новой модели исторического нарратива. Новизна исследования проявляется в том, что в нём впервые системно рассмотрена историческая живопись Юй Сяофу как современная межвременная коммуникативная структура, раскрывающая потенциал национальной художественной традиции в создании нового типа визуальной исторической репрезентации.

**Ключевые слова:**

Юй Сяофу, историческая живопись, язык масляной живописи, шанхайская живопись, временно-пространственное смещение, визуальный нарратив, шанхайская культура, гуманистический дух, национальная идентичность, театральность

Историческая живопись как важный жанр изобразительного искусства с древности выполняла функции фиксации исторических событий и сохранения культурной памяти. В западной художественной традиции историческая картина почиталась как самый благородный вид живописи. В XIV–XVI веках, в период итальянского Возрождения, историческая живопись переживает период расцвета, влияние которого распространяется и на страны Северной Европы. В трактате «О живописи» (1436) итальянский теоретик искусства Леон Баттиста Альберти (Leon Battista Alberti, 1404–1472) отмечал: «Историческая картина является высшей формой искусства и одновременно включает в себя сцену, правдивость, назидательность, торжественность, разнообразие и богатство содержания» [\[1, с. 6\]](#). Эту точку зрения в целом приняли европейские художественные теоретики XVII–XIX веков; особенно в академической среде историческая живопись рассматривалась как «высшая отрасль искусства», а «большой стиль» — как наиболее подходящий её форме. Французские художники неоклассицизма и романтизма придавали особое значение созданию исторических полотен, а русские передвижники также активно обращались к этому жанру.

Китайская историческая живопись также имеет многовековую традицию. Её истоки восходят к настенной росписи дворцов и храмов эпохи Чжоу и доциньского периода, где посредством изображений прославлялись добродетели и порицались злодеяния. В эпоху Хань появились рельефы и кирпичные изображения с сюжетами «Покушение Цзинь Кэ на царя Цинь» («荆轲刺秦王») и «Убийство трёх воинов двумя персиками» («二桃杀三士», рис. 1); в эпохи Тан и Сун были созданы такие шедевры, как «Ночной банкет Хань Сицзя» («韩熙载夜宴图», рис. 2) и «Вид реки в день Цинмин» («清明上河图»). Эти произведения свидетельствуют о том, что историческая живопись на протяжении всего развития

китайского искусства оставалась его неотъемлемой частью [2, с. 100]. Однако в современном художественном контексте этот древний жанр сталкивается с серьёзными вызовами: как, не утрачивая присущей ему серьёзности и глубины, осуществить преобразование художественного языка и адаптацию к новым эстетическим условиям? Юй Сяофу (俞晓夫), как один из ведущих представителей современной шанхайской школы масляной живописи, своим художественным опытом в области исторической живописи предоставляет нам чрезвычайно ценный ориентир.



**Рис. 1.** Убийство трёх воинов двумя персиками, 110 см × 41.5 см, эпохи Хань. Хранится в Хэнаньском музее.



**Рис. 2.** Гу Хунчжун, Ночной банкет Хань Сицзая, 28.7 см × 335.5 см, шёлк с красками, эпохи Пяти династий, Хранится в Музее Запретного города.

Инновации в языке исторической живописи Юй Сяофу глубоко укоренены в его уникальной структуре знаний и художественном опыте. Его художественное становление началось в известной шанхайской студии Хадиана. В 1968 году, работая на Шанхайском автобусном заводе, Юй Сяофу одолжил у своего одноклассника Хуан Инхао подборку журнала «Огонёк» советского периода. Посредством копирования иллюстраций из этого издания он освоил основы формообразования и пластического языка советского реализма. Поступление в 1975 году на художественный факультет Шанхайской театральной академии стало ключевым поворотом в его творческом пути. Обучение в академии познакомило его с театральной теорией Бертольта Брехта (1898–1956), а междисциплинарное соприкосновение театра и изобразительного искусства впоследствии проявилось в его исторических картинах в виде ярко выраженной сценичности и драматургической организации пространства. Кроме того, широкий круг чтения Юй Сяофу — литература, история, философия — сформировал гуманистическую основу его художественного мышления. Именно эта многоплановая интеллектуальная подготовка дала ему возможность и смелость по-новому выстраивать язык исторической живописи, сочетая личный взгляд, культурную рефлексия и экспериментальные художественные средства.



## **I. Современная трансформация традиции исторической живописи: пространственно-временная реконструкция и диалогический нарратив Юй Сяофу**

Нарративная структура живописных произведений Юй Сяофу преимущественно опирается на историческую тематику, однако его творчество не ограничивается простым воспроизведением исторических фактов. Он поэтизирует и переосмысливает историю через индивидуальную перспективу. Между исторической памятью и актуальными темами современности художник сознательно поддерживает напряжённое равновесие, что связано с присущим ему чувством ответственности и миссии как интеллектуала. Как он сам отмечает: «Мои исторические картины становятся моим личным символом; они несут в себе моё чувство социальной ответственности и исторические переживания» [\[3, с. 35\]](#). Его исторические полотна строятся на межвременном духовном диалоге, на эстетике соединения субъекта и объекта, а также на взаимодействии традиции и современности. В результате в картине формируется визуальная структура, насыщенная символами и метафорами. Через эту систему образов художник передаёт свои оценки истории и реальности и выражает культурные идеалы и духовные устремления, которым он неизменно следует.

Новаторство Юй Сяофу в традиции исторической живописи прежде всего проявляется в его переопределении самого понятия исторической картины. Он выходит за рамки традиционного представления, согласно которому историческая живопись должна отражать лишь великое повествование и достоверные исторические факты, и создаёт способ изображения, соединяющий реальное и воображаемое, прошлое и настоящее в форме «временнó-пространственного смещения». Французский художник-неоклассицист Энгр (1780–1867) отмечал: «Реальный мир и мир картины — два разных мира; мир живописи не обязан полностью соответствовать действительности, однако остаётся воспринимаемым» [\[4\]](#). В произведениях Юй Сяофу эта идея проявляется особенно ясно: его картины напоминают неуловимый сон, в котором зритель будто бы находится на границе между реальностью и вымыслом.

В 1984 году Юй Сяофу создал произведение «Я тихонько стучу в дверь» («我轻轻地敲门», рис. 3), которое стало этапной работой в истории современного китайского искусства. Используя приёмы сюрреалистического художественного выражения, художник изобразил четырёх выдающихся мастеров шанхайской школы конца эпохи Цин — Жэнь Бонянь (任伯年, 1840–1896), У Чаншо (吴昌硕, 1844–1927), Сюйгу (虚谷, 1823–1896) и Пу Цзоин (蒲作英, 1832–1911). В интерпретации художника эти живописцы, редко пересекавшиеся в реальной истории, оказываются собранными в одном пространстве, совместно рассматривая и обсуждая произведения искусства. Услышав словно бы доносящийся из-за кадра стук в дверь, все четверо устремляют взгляды в сторону невидимого для зрителя входа, а лежащая на полу кошка, подняв хвост, также оборачивается назад. Тем самым между историческими персонажами внутри картины и зрителем вне её формируется особый диалог, преодолевающий временную дистанцию. Подобный способ изображения разрушает логику линейного времени и помещает зрителя в пограничную зону между реальностью и воображением: он выступает одновременно как жест почтения по отношению к «предшественникам шанхайской школы» и как экзистенциальный вопрос о происхождении и направлении собственного художественного пути [\[5, с. 32\]](#). Высказывание самого Юй Сяофу о том, что он «неспешно гуляет по большому лесу истории, наклоняясь, чтобы подобрать фрагменты прошлого для диалога», точно раскрывает его понимание исторической живописи как формы субъективной духовной практики. Художник здесь выступает уже не как переписчик исторических фактов, а как «соучастник присутствия», вступающий в равноправный

диалог с историческими субъектами.



**Рис. 3.** Юй Сяофу, Я тихонько стучу в дверь, 170 см × 170 см, Масло на холсте, 1984

(Источник: [https://mp.weixin.qq.com/s?\\_\\_biz=MzA3NTMwODcwNg==&mid=2649808625&idx=1&sn=89502021bee68873ff2719a5e7e80e7a&chksm=866d2a131eed1fa21912b842e0f9ccb2d0d18ea79aiae54a1dadbf7605945769f12045724ddf&scene=27](https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA3NTMwODcwNg==&mid=2649808625&idx=1&sn=89502021bee68873ff2719a5e7e80e7a&chksm=866d2a131eed1fa21912b842e0f9ccb2d0d18ea79aiae54a1dadbf7605945769f12045724ddf&scene=27)).

В своей художественной практике Юй Сяофу выработал особую стратегию визуального нарратива. Он нередко помещает себя рядом с историческими персонажами разных эпох и стран, комбинируя их в сложные, на первый взгляд парадоксальные композиции. Эти на первый взгляд «абсурдные» сочетания, насыщенные театральностью, выражают философские размышления художника об истории и современном мире [6, с. 81]. В картине «Притча» («寓言»), удостоенной серебряной медали на Национальной художественной выставке 2005 года, Лу Синь, У Чаншо, Эйнштейн, Ван Гог, Пикассо, У Гуанчжун и другие культурные деятели из разных времён сидят за одним столом, а сам художник изображён шутящим с Пикассо. В «Благотворительном выступлении» («一次义演») Пикассо и Юй Сяофу вместе проводят сбор пожертвований, сопровождая ребёнка с перевязанной головой [7, с. 5]. В произведении «О богословии и разговор с господином Толстым» («论神学和托尔斯泰先生交谈») художник и Лев Толстой изображены вместе, принимающими ванну в белой купели. Подобная стратегия повествования не только разрушает временно-пространственные границы традиционной исторической живописи, но и формирует особое «диалогическое» понимание истории: история перестаёт быть неподвижным и закрытым прошлым и превращается в открытое пространство, где возможен духовный обмен между людьми прошлого и современности.

Следует подчеркнуть, что новаторство Юй Сяофу в области исторической живописи не является отступлением от исторической достоверности, но представляет собой стремление к более высокому уровню исторической правды. В интервью он отмечал: «Соединять современного человека с людьми древности — это своего рода риск, но заключённый в этом чёрный юмор является выражением культурным, мудрым, но при этом не прямолинейным» [8]. В крупных исторических произведениях, таких как «Сыма

Цянь возвращается на родину» («司马迁回故里») и «Сюй Гуанци и Сельскохозяйственный кодекс» («徐光启与农政全书», рис. 4), художник неизменно стремится к глубокому изучению исторических деталей, тщательно работая с документами и источниками; его мастерская заполнена соответствующими альбомами и книгами. Для создания картины «Битва при Пинсингуане» («平型关大捷», рис. 5) Юй Сяофу лично отправился в Шаньси для проведения натурных наблюдений и поисков исторического ощущения, даже несмотря на то, что сам исторический ландшафт давно утратил свой первоначальный облик. Именно равновесие между уважением к фактологической основе и свободой художественного воображения составляет сущностное ядро языка исторической живописи Юй Сяофу.



**Рис. 4.** Юй Сяофу, Сюй Гуанци и Сельскохозяйственный кодекс, 270 см × 480 см, Масло на холсте, 1984, Хранится в Национальном музее Китая.



**Рис. 5.** Юй Сяофу, Битва при Пинсингуане, 240 см × 600 см, Масло на холсте, 2021(Источник: [https://mp.weixin.qq.com/s/Ds5hwJI-uVQHNg\\_T7His-w](https://mp.weixin.qq.com/s/Ds5hwJI-uVQHNg_T7His-w)).

## **II. Анализ формального языка: синтетические особенности живописной техники Юй Сяофу**

Живописная техника Юй Сяофу формировалась под влиянием различных художественных традиций, и её синтетический характер прежде всего проявляется в широком освоении как восточных, так и западных художественных моделей. Судя по раннему периоду обучения, круг его художественных источников был весьма обширен: в студии Хадиана он получил основательную подготовку в области западной живописи; копируя иллюстрации журнала «Огонёк», впитал монументальную повествовательность советской художественной школы; во время обучения в Шанхайской театральной академии изучал технику таких западных мастеров, как Рембрандт (1606–1669) и



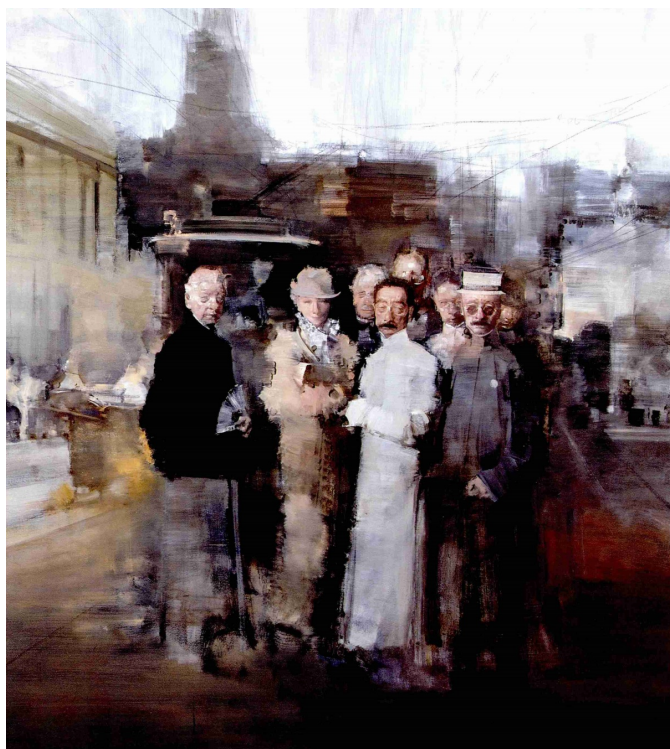
Корнелиу Баба (1906–1997). Особенно заметное влияние на него оказал румынский художник Корнелиу Баба, который в моделировке формы стремился к целостности крупных цветковых масс, объединяя разрозненные элементы и придавая общей форме геометризovanную укрупнённость, так чтобы мелкие колебания деталей не разрушали её основного характера [9, с. 85]. Эти принципы ярко проявляются, например, в картине «Сталевары» («炼钢工人», рис. 6), где черты лиц персонажей частично размыты и не детализированы. Подобное стремление к формальной обобщённости является весьма характерным для Юй Сяофу: художник сознательно смягчает и обобщает facialные детали, уделяя первостепенное внимание цветовому единству и цельности всей композиции [10, с. 9].



**Рис. 6.** Корнелиус Баба, Сталевары, 173 см × 135 см, Масло на холсте, 1960, Хранится в Национальном художественном музее Румынии.

Юй Сяофу демонстрирует в своём творчестве тонкое сочетание реалистической и экспрессивно-«сюэи» манеры. Его мазок, с одной стороны, опирается на западную живописную традицию, ориентированную на строгую моделировку формы, а с другой — включает каллиграфическую спонтанность китайской живописи «да-сеи». Благодаря этому специфическому языку мазка его произведения при сохранении точности формообразования одновременно насыщены выразительной духоподъёмностью, характерной для восточной художественной культуры. Почётный председатель Китайской ассоциации художников Фэн Юань охарактеризовал его как «создателя стиля масляной живописи да-сеи, который быстрым и точным мазком разрушает привычный нарратив, позволяя историческим персонажам проявляться в нарочито парадоксальных ситуациях и тем самым придавая живописи беспрецедентную свободу повествования». В таких произведениях, как «Учитель Лу Синь» («大先生鲁迅», рис. 7), отчётливо видна подвижность и вариативность его мазка: центральные фигуры прописаны относительно тщательно, тогда как фон и второстепенные элементы переданы смелыми, обобщёнными движениями кисти, создающими взаимодействие плотного и разрежённого визуального пространства. Такая организация изображения соответствует принципу визуального акцента и наполняет композицию живой динамикой. Следует подчеркнуть, что мазок у Юй Сяофу выступает не только средством моделирования формы, но и носителем эмоциональной экспрессии: в сценах драматических исторических событий мазок

становится стремительным и напряжённым, приобретая экспрессионистский характер; напротив, при изображении внутреннего мира исторических персонажей движения кисти смягчаются и становятся сдержанными, что придаёт изображению тонкую гуманистическую окраску [\[11, с. 131\]](#).



**Рис. 7.** Юй Сяофу, Учитель Лу Синь, 170 см × 180 см, Масло на холсте, 2007, Хранится в Шанхайском художественном музее.

В колористическом отношении Юй Сяофу выработал глубокую и эмоционально насыщенную систему тональных решений. В его исторических картинах нередко доминируют коричневато-охристые оттенки, создающие атмосферу исторической ретроспекции, тогда как отдельные яркие цветовые акценты формируют ритм композиции и выделяют смысловые узлы. В произведении «Покушение на Сун Цзяожэня во время Синьхайской революции» («辛亥革命之宋教仁遇刺», рис. 8) общая тональность мрачна и подавлена, что передаёт трагический характер исторического события; при этом развевающееся красное знамя становится визуальным центром, усиливая драматический контраст и символизируя тему революционной жертвы и кровопролития. Отношение Юй Сяофу к цвету не сводится к созданию внешней красоты: цвет для него — важнейшее средство выражения исторического эмоционального содержания. Художник подчёркивает, что «цвет должен служить теме, создавать атмосферу и направлять чувство», — этот принцип позволяет его историческим композициям обрести глубокую историческую выразительность, скрытую под их визуальной структурой.



**Рис. 8.** Юй Сяофу, Покушение на Сун Цзяожэня во время Синьхайской революции, 180 см × 260 см, Масло на холсте, 2000 (Источник: [https://www.sohu.com/a/554735102\\_121124709](https://www.sohu.com/a/554735102_121124709)).

В композиционном отношении Юй Сяофу смело выходит за рамки классических канонов исторической живописи, создавая визуальные структуры с ярко выраженным драматическим эффектом. Его композиции восходят как к принципам рассеянной перспективы китайской традиционной живописи, так и к приёмам сценической режиссуры, что формирует многоточечность зрения и одновременное сосуществование различных временных пластов. В картине «Покушение на Сун Цзяожэня во время Синьхайской революции» центральная группа — смертельно раненный Сун Цзяожэнь и поддерживающий его солдат — окружена плотным кольцом людей, чьи взгляды устремлены в одну точку, вовлекая зрителя в историческую сцену подобно воронке. Передний план пола выполнен в размытых серо-белых тонах, которые контрастируют с расположенным позади красным знаменем, создавая эффект динамического смещения и усиливая ощущение внезапности и напряжённости события [12, с. 15]. Подобная композиционная организация не только реконструирует само историческое событие, но и за счёт визуального решения создаёт у зрителя чувство непосредственного присутствия.

Стремление Юй Сяофу к драматизации композиции напрямую связано с его обучением в театральном институте. Он откровенно признаёт: «Мне близка театральная теория Брехта; когда я "играю", я хочу, чтобы зритель понимал, что я играю». Это представление о «эффекте отчуждения» преобразуется в его исторической живописи в особую стратегию визуального нарратива: художник сознательно демонстрирует условность изображения, например, сопоставляя персонажей из разных эпох или вводя в историческую сцену собственный образ, тем самым разрушая привычное ожидание документальной достоверности и побуждая зрителя размышлять о более глубокой, сущностной правде истории. В произведении «Мой духовный дом» («我的精神家园», рис. 9) такая драматургическая структура достигает своего предела: исторические фигуры — Маркс, Лу Синь и другие — движутся по созданной художником сцене, словно актёры, разыгрывая своеобразную историческую пьесу, охватывающую разные временные пласты.





**Рис. 9.** Юй Сяофу, Мой духовный дом, 150 см × 310 см, Масло на холсте, 2003  
(Источник: [https://mp.weixin.qq.com/s/47uRZEK-\\_q7lzuVCgXNtVg](https://mp.weixin.qq.com/s/47uRZEK-_q7lzuVCgXNtVg)).

Соединяя западные живописные техники с китайским духом «се-и», Юй Сяофу формирует язык исторической картины, который одновременно обладает выраженной модернистской направленностью и опирается на национальную эстетическую традицию. Подобная система выразительных средств не только обогащает возможности масляной живописи, но и служит важным примером формирования собственно китайской идентичности в глобальном художественном контексте. Практика Юй Сяофу показывает, что современная трансформация исторической живописи предполагает не только обновление тематического содержания, но и необходимость творческого прорыва в области формального языка.

### **III. Культурный код и эстетическое мышление: духовное ядро исторической живописи Юй Сяофу**

Уникальный характер языка исторической живописи Юй Сяофу не является случайным явлением; за ним стоят глубокие культурные основания и сформировавшаяся эстетическая система. Художественный стиль Юй Сяофу коренится в культурном коде «Хайпай». Родившийся в 1950 году в Шанхае, он формировался как художник в тесной связи с культурной атмосферой этого города. Шанхай, как «космополитический мегаполис, объединяющий Восток и Запад», а также его инклюзивный дух — хайна байчуань («вмещающий реки и моря») — оказали существенное влияние на творческую ориентацию художника. Несмотря на то что тематика Юй Сяофу охватывает широкий спектр сюжетов китайской и мировой истории, его взгляд на прошлое и способы художественного выражения отчетливо проявляют черты именно «шанхайской школы» — открытость, гибкость и способность к культурной интеграции.

Исторические персонажи в произведениях Юй Сяофу охватывают широкий спектр: от китайских революционеров и крупных деятелей культуры до западных мыслителей и художников. Такой выбор сам по себе представляет собой переосмысление духовных ресурсов модерности в глобальной перспективе. Помещая этих персонажей в одно изображение или в рамках одной серии, художник формирует транснациональную и трансисторическую линию духовного родства. Зритель, воспринимая подобные композиции, одновременно сталкивается с национальной памятью и мировой историей, вступая в размышление о судьбах человеческого духа. Так, в работе «В память о классике — Эйнштейн в Шанхае» («怀念经典—爱因斯坦在上海», рис. 10) Эйнштейн, сидящий в рикше, окружён иностранцами, местными жителями и зданиями в стиле «мировой архитектуры»; при этом в композиции сохраняются характерные детали шанхайского быта — клетка с птицей, рикша и др. Для Китая 1922 года он символизирует новейшие

научные и интеллектуальные достижения Европы, однако в картине его фигура соотнесена с повседневной жизнью обычных людей. Тем самым произведение выходит за пределы простого воспроизведения исторического эпизода и побуждает зрителя задуматься о том, каким образом Китай — в условиях стремительно меняющегося мирового порядка начала XX века — посредством подобных конкретных «встреч» воспринимал западные интеллектуальные импульсы и как в этом процессе переопределялись его культурная идентичность и направления модернизации [13, с. 16].



**Рис. 10.** Юй Сяофу, В память о классике — Эйнштейн в Шанхае, 350 см × 210 см, Масло на холсте, 2014 (Источник: [https://mp.weixin.qq.com/s?\\_\\_biz=MzA3NTMwODcwNg==&mid=2649808625&idx=1&sn=89502021bee68873ff2719a5e7e80e7a&chksm=866d2a131eed1fa21912b842e0f9ccb2d0d18ea79aeae54a1dadbf7605945769f12045724ddf&scene=27](https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzA3NTMwODcwNg==&mid=2649808625&idx=1&sn=89502021bee68873ff2719a5e7e80e7a&chksm=866d2a131eed1fa21912b842e0f9ccb2d0d18ea79aeae54a1dadbf7605945769f12045724ddf&scene=27)).

Личный опыт и структура знаний Юй Сяофу сыграли решающую роль в формировании его представлений о исторической живописи. В юности он имел возможность знакомиться с большим количеством русской и французской литературы, что сформировало его отчётливо выраженную гуманистическую ориентацию. Юй Сяофу подчёркивает: «историческая живопись должна обладать литературной глубиной повествования и философской высотой мысли». Такое литературное мышление позволяет его произведениям выходить за рамки простого воспроизведения исторического сюжета и подниматься до уровня философской рефлексии о прошлом. Его работы часто проникнуты сильным чувством ответственности и миссией интеллектуала и содержат скрытый подтекст о хрупкости и стойкости культуры и искусства перед лицом насилия [14, с. 8]. Картина «Железная птица» («铁皮鸟», рис. 11) посвящена бомбардировке китайского посольства в бывшей Югославии. Фон погружён в глубокую и тяжёлую тональность; насыщенно багряные здания и силуэт бомбардировщика F-117, пролетающего над сценой словно огромная железная птица, создают ощущение подавляющего давления. На переднем плане изображены три фигуры, держащие соответственно гипсовую статуэтку, барабан и трость. Эта композиция выражает критику художника в адрес насилия, власти и войны, а также его призыв к справедливости и миру [15, с. 78]. Здесь историческое событие перестаёт быть материалом для политической пропаганды и превращается в точку, инициирующую размышление об общем человеческом уделе и этическом выборе.



**Рис. 11.** Юй Сяофу, Железная птица, 160 см × 150 см, Масло на холсте, 1999 (Источник: [https://yuxiaofu.artron.net/works\\_detail\\_BRT000000031848\\_all](https://yuxiaofu.artron.net/works_detail_BRT000000031848_all)).

Творчество Юй Сяофу в жанре исторической живописи пронизано глубоким национальным чувством. Столкнувшись с вызовами глобализации и нарастающей коммерциализации современного искусства, он сохраняет ясное культурное самосознание, подчёркивая, что художественное творчество должно быть укоренено в национальной почве. Такая культурная позиция обеспечивает устойчивую опору на национальный дух в его исторических произведениях. В картинах «Сымо Цянь и «Ши цзи»», «Учитель Лу Синь и движение новой культуры» и других работах Юй Сяофу обращается к выдающимся деятелям китайской культурной традиции, исследуя духовное наследие китайской интеллигенции и стремясь предложить современному обществу источники культурной уверенности.

#### **IV. Заключение**

Научная ценность творчества Юй Сяофу прежде всего заключается в том, что посредством высоко осознанной художественной практики он системно отвечает на ключевой вопрос о возможности существования исторической живописи в современном контексте. Опираясь на язык «да-сеи» в масляной живописи и используя приёмы пространственно-временного смещения и диалогического повествования, художник переосмысливает нарративную логику и смысловую структуру исторической картины, превращая историю из объекта пассивного воспроизведения в интеллектуальное пространство, открытое для повторного входа и многократной интерпретации. В этом процессе критический юмор и гуманистическая направленность выступают не как внешние риторические средства, а как внутренние механизмы художественного языка, позволяющие произведениям выходить за рамки визуального высказывания и становиться носителями рефлексии над историческим опытом, современной реальностью и проблематикой человеческого существования. Тем самым историческая живопись Юй Сяофу выходит за пределы тематического обновления и формирует методологически значимую модель для развития современной китайской исторической картины на уровне языка и художественного мышления.

В более широком культурном контексте историческая живопись Юй Сяофу глубоко

укоренена в открытом и инклюзивном духе «шанхайской школы», при этом последовательно сохраняя ясную гуманистическую позицию и национальное культурное самосознание. Интегрируя личный опыт и исторический нарратив, региональные культурные особенности и универсальные ценности, традиционное духовное наследие и современное сознание, он формирует язык исторической живописи, сочетающий локальную укоренённость и глобальное видение. Эта практика свидетельствует о том, что современное развитие китайской масляной живописи не сводится ни к механическому заимствованию западных моделей, ни к повторению традиционных форм, а осуществляется через диалог и синтез, в ходе которых последовательно утверждается культурная субъектность. В этом смысле творчество Юй Сяофу представляет собой значимый исследовательский пример для понимания культурного выбора современного китайского искусства в условиях глобализации и служит важной духовной опорой в поиске собственной траектории художественной модерности.

## Библиография

1. 阿尔贝蒂著. 胡珺, 辛尘译. 论绘画[M]. 南京: 江苏教育出版社, 2012. – 6 с. (кит. Л.Б. Альберти. О живописи. Нанкин: Изд-во педагогического университета Цзянсу, 2012. – 6 с).
2. 王镛. 中国历史画传统与当代历史画创作[J]. 美术, 2017, (04): 100. (кит. Ван Юн. Традиция китайской исторической живописи и современное создание исторических картин // Мэйшу. – 2017, № 4. – 100 с).
3. 王梦瑶, 俞晓夫. 定格历史、演绎情怀--专访油画家俞晓夫[J]. 东方藏品, 2015, (12): 35. (кит. Ван Мэнъяо, Юй Сяофу. Фиксировать историю, интерпретировать чувство: интервью с художником Юй Сяофу // Дунфан цанпин. – 2015, № 12. – 35 с).
4. 马志明. 现代油画创作与试验研究[M]. 上海: 科学技术文献出版社, 2017. (кит. Ма Чжимин. Современная масляная живопись: творчество и эксперимент. Шанхай: Изд-во научно-технической литературы, 2017).
5. 赵俊一. 俞晓夫油画中的互文性研究[D]. 郑州大学, 2019. – 32 с. (кит. Чжао Цзюньи. Исследование интертекстуальности в масляной живописи Юй Сяофу // Чжэнчжоуский университет, 2019. – 32 с).
6. 徐明德. 冷静为艺天趣抒发--俞晓夫的油画艺术[J]. 戏剧艺术, 2015, (04): 81. (кит. Сюй Миньдэ. Хладнокровная художественность и естественное выражение чувств – живопись Юй Сяофу // Искусство театра. – 2015, № 4. – 81 с).
7. 俞晓夫. 再叙《一次义演--纪念格尔尼卡》[J]. 西北美术, 2014, (01): 5. (кит. Юй Сяофу. Ещё раз о "Благотворительном выступлении – в память о Гернике" // Северо-западное искусство. – 2014, № 1. – 5 с).
8. 李君娜. 俞晓夫:"清醒"的画笔[N]. 解放日报, 2013-04-29 (007). (кит. Ли Цзюньна. Юй Сяофу: "Трезвая" кисть // Жэньмин жибао. – 2013, № 7.).
9. 高俊. 觉知语感:论东方文化语境中油画语言的探索[D]. 中国艺术研究院, 2020. – 85 с. (кит. Гао Цзюнь. Осознание языкового чутья: исследование масляной живописи в контексте восточной культуры // Китайская академия искусств, 2020. – 85 с).
10. 赵锦剑. 中国艺术家—俞晓夫[M]. 长春: 吉林美术出版社, 2008. – 9 с. (кит. Чжао Цзиньцзянь. Китайские художники – Юй Сяофу. Чанчунь: Изд-во искусства провинции Гирин, 2008. – 9 с).
11. 朱元基, 魏巍. 写实主义风格延伸和戏剧性画面安排--俞晓夫油画解读[J]. 名家名作, 2023, (13): 131. (кит. Чжу Юаньцзи; Вэй Вэй. Продление реалистической манеры и драматическая организация композиции: интерпретация живописи Юй Сяофу // Минцзя минцзо. – 2023, № 13. – 131 с).
12. 夏晓林. "戏剧性"置景在俞晓夫绘画中的图像构建研究[D]. 西南大学, 2023. – 15 с. (кит. Ся Сюэлинь. Исследование образной конструкции "драматического" сценографического приёма в живописи Юй Сяофу // Юго-Западный университет, 2023. – 15 с).



13. 詹皓. 这才是俞晓夫[J]. 美术大观, 2014, (3): 16. (кит. Чжань Хао. Это и есть Юй Сяофу // Мэйшу дагуань. – 2014, № 3. – 16 с).
14. 文梦瑶. 定格历史 演绎情怀--专访油画家俞晓夫[J]. 东方藏品, 2015, (12): 8. (кит. Вэнь Мэньяо. Зафиксировать историю, выразить чувства – интервью с художником Юй Сяофу // Дунфан цанпин. – 2015, № 12. – 8 с).
15. 赵俊一. 俞晓夫油画文本的美学特征[J]. 东方艺术, 2021. – 78 с. (кит. Чжао Цзюньи. Эстетические особенности живописного текста Юй Сяофу // Восточное искусство, 2021. – 78 с).

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья китайского автора посвящена, как можно предположить, одному из ведущих современных китайских живописцев Юй Сяофу, анализу художественных особенностей его творчества и его стилевому своеобразию.

К сожалению, отдельные моменты носят только предположительный характер, поскольку автор статьи достаточно часто уходит от каких-либо оценок и характеристик предмета анализа.

В этой связи затруднительно понять, какова значимость работ представленного художника в современной живописи Китая? Не способствует этому и список использованной литературы, сплошь представленной на китайском языке - отдельным утверждениям автора статьи приходится верить на слово в силу невозможности сличить или сопоставить с чем-либо. А меж тем, в интернете легко находятся вполне доступные источники научной информации и на русском языке. Например, диссертационная работа Лу Сяонаня (Lu Xiaonan) «Исторический жанр в китайской живописи XX века: становление и развитие» от 2022 года.

Представленная статья хорошо иллюстрирована работами Юй Сяофу. К сожалению, подписи отдельных картин не указывают источника. Понятно, что некоторые из них взяты из частных коллекций - стоило бы именно так и указывать источник в подписи. Также вызывает досаду, что в отдельных подписях художник обозначен как Ю Сяофу, а не Юй Сяофу. Это же не разные художники?

Автор статьи дважды ссылается на то, что Юй Сяофу начинал своё рисование с копировки картин из советского журнала «Огонёк». Хотелось бы, чтобы автор уточнил, какие годы имеются в виду? В 1968 году из-за культурной революции практически был прекращён обмен прессой и журналами между двумя странами. Где будущий художник брал «Огонёк»? Или имеется в виду, что он был совсем мальчишкой (он родился в 1950 году)?

Представленная статья носит актуальный характер и соответствует своему названию. Результаты исследования обладают высокой степенью новизны.

Весьма важным представляется уточнение, к какому направлению живописи относится творчество художника. Определение живописи как реалистической - это относится к её виду, а не жанру. Один раз автор употребляет слово сюрреализм. Означает ли это, что вся живопись Юй Сяофу является сюрреалистической?

К сожалению, на наш взгляд, в описании картины «Я тихонько стучу в дверь» неудачно говорится, что сам художник помещён в одно пространство с четырьмя другими известными китайскими художниками прошлого. Имеется в виду, что на Юй Сяофу

смотрят все присутствующие, хотя он находится по сю сторону полотна. Он мысленно на картине, а не воочую. Стоило бы уточнить это описание.

К сожалению, не хватает каких-либо мнений оппонентов - как эта живопись воспринимается в современном Китае профессионалами и массовой аудиторией?

Представляется, что после незначительной доработки статья будет готова к публикации.

### **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья «Исследование языка исторической живописи Юй Сяофу: новая парадигма реконструкции пространства-времени и визуального нарратива» посвящена творчеству современного китайского художника Юй Сяофу. Предметом исследования является его историческая живопись, рассматриваемая через призму уникального живописного языка. Автор фокусируется на анализе специфических приемов и методов, с помощью которых художник конструирует новую инновационную пространственно-временную реальность и выстраивает сложный визуальный нарратив. Исследование выходит за рамки простого иконографического разбора, углубляясь в семиотику образов, их культурные коды, театральную природу и сценическую режиссуру композиций.

Методологическая база работы является комплексной и междисциплинарной, что соответствует современным тенденциям в искусствоведении. Автор применяет стилистический анализ для деконструкции языка масляной живописи и шанхайской школы; нарратологический подход для изучения принципов построения визуального рассказа, его композиционных и сюжетных механизмов; культурологический и семиотический методы для расшифровки символов, отсылающих к шанхайской культуре, национальной идентичности и гуманистическим идеалам; понятие «временно-пространственного смещения» выступает как ключевая категория, позволяющая систематизировать художественные приемы Юй Сяофу. Такой синтез методов позволяет получить объемное и глубокое понимание творчества художника, которое «выходит за рамки воспроизведения исторического сюжета и поднимается до уровня философской рефлексии о прошлом».

Актуальность: Работа вносит значительный вклад в изучение современного китайского искусства, работа обращается к острым вопросам национальной памяти, исторической рефлексии и поиска культурной идентичности в условиях глобализации, исследование помещает феномен Юй Сяофу в контекст «шанхайской живописи» в сочетании с выраженной модернистской направленностью и опорой на национальную эстетику, отвечая на вопрос существования исторической живописи в современном контексте.

Научная новизна работы выражена в обосновании новой аналитической парадигмы – реконструкции пространства-времени через призму «смещения». Это предлагает свежий инструментарий для анализа не только творчества Юй Сяофу, но и современной исторической живописи в целом. Автором предложен системный анализ визуального нарратива художника, раскрывающий его театральность, многоплановость и диалог с зрителем как соавтором смыслов: «через систему образов художник передает свои оценки истории и реальности и выражает культурные идеалы и духовные устремления».

*Работа раскрывает прочтение гуманистического и национального содержания работ Юй Сяофу, выходящее за рамки простого патриотического пафоса и вскрывающее сложные пласты коллективной памяти и культурной травмы.*

*В статье аргументируется новаторство художника, которое лежит не в отказе от традиции, а в ее радикальном переосмыслении и синтезе с языком современного искусства. На достаточно обширном эмпирическом материале автором статьи выявлено новаторство Юй Сяофу в переопределении понятия исторической картины: художник выходит за рамки традиционного представления об исторической картине, у него соединяется реальное и воображаемое, прошлое и настоящее в форме «временнó-пространственного смещения». По мнению автора исследования, его «картины напоминают неуловимый сон, в котором зритель будто бы находится на границе между реальностью и вымыслом».*

*Статья отличается четкой, логичной и продуманной структурой. Стиль изложения научный, но доступный. Терминология используется уместно. Содержание соответствует заявленной теме, демонстрируя высокий уровень теоретической подготовки и аналитических способностей автора. Фото работ убедительно дополняют основной текст статьи.*

*Список литературы отражает междисциплинарный характер исследования. В него включены труды по теории искусства и работы, посвященные китайскому современному искусству, шанхайской школе и творчеству Юй Сяофу. Источники на китайском языке свидетельствуют о серьезной работе с первоисточниками*

*Возможные возражения оппонентов могут касаться степени универсальности предложенной парадигмы «пространственно-временного смещения». Следует подчеркнуть, что данная работа предлагает продуктивную исследовательскую оптику, которая может быть адаптирована и к другим художественным явлениям. Творчество Юй Сяофу, балансирующее на стыке традиции и авангарда, истории и вымысла, требует адекватного концептуального осмысления, что и предлагает данное исследование.*

*Статья является значительным вкладом в современное искусствознание и культурологию. Автором предлагается убедительная и новая интерпретация творчества современного художника – философа и символиста. Работа рекомендована к публикации в научном журнале.*

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Широковских М.С. Истоки ленинградского гобелена: к вопросу формирования региональной школы // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77158 EDN: XMRUHN URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77158](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77158)

## Истоки ленинградского гобелена: к вопросу формирования региональной школы

Широковских Маргарита Сергеевна

ORCID: 0000-0003-4314-9756

кандидат искусствоведения

докторант; кафедра искусствоведения и педагогики искусства; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, д. 48 к. 6

✉ [ivarita@bk.ru](mailto:ivarita@bk.ru)



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77158

### EDN:

XMRUHN

### Дата направления статьи в редакцию:

07-12-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является специфика становления региональной школы гобелена в 1960–1970- гг. Гобелен был одним из ведущих направлений советского декоративного искусства, тем не менее, обстоятельства развития этого вида художественного творчества в Ленинграде 1960–1970-х гг. изучены недостаточно, в связи с этим заявленная тема представляется весьма актуальной. Цель работы – определить роль институциональных структур в становлении ленинградской школы гобелена. Основным источником данных послужили документы из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. Задачи исследования: 1) установить когда курс ручного ткачества появился в учебной программе Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной; 2) выявить основные центры ручного ткачества в Ленинграде; 3) определить для каких интерьеров были созданы первые крупные гобелены; обозначить авторов и тематику этих произведений. Формально-стилистический анализ предоставил

возможность изучить авторские замыслы, оценить вклад отдельных авторов в развитие региональной стилистической общности. Иконографический метод стал ведущим в изучении специфики произведений художественного текстиля на основе их содержания, композиции, стилистики. Опираясь этим методом, удалось определить наиболее распространенные темы, сюжеты, художественно-выразительные приемы. Научная новизна состоит в том, что впервые на историческом отрезке 1960–1970-х гг. проведено исследование процесса становления ленинградского гобелена, а именно его начальной стадии, выраженной в возрождении курса ткачества и создании первых работ, имевших общественный резонанс. Основным источником данных послужили документы из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. В выводах отмечено, что курс ткачества интенсивно развивался в 1960-е гг. и был подкреплен стажировками в странах Восточной Европы. Ведущую роль в процессе становления гобелена играли образовательные и производственные институциональные структуры. Среди них отчетливо выделялись три центра: кафедра мебельно-декоративных тканей Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой, комбинат декоративно-прикладного искусства и Научно-исследовательские экспериментальные мастерские. Практическую значимость данного материала определяет возможность его применения в художественном проектировании интерьерного текстиля и в лекционных курсах по истории советского искусства, истории текстиля.

**Ключевые слова:**

гобелен, советский текстиль, шпалерное ткачество, ленинградская школа текстиля, предприятия художественной промышленности, интерьер гостиницы, художественно-промышленное образование, Ленинград, Н.А. Моисеева, Н.М. Бунцис

Обращение к заявленной теме требует уточнения терминологии. Гобеленом допустимо называть только безворсовые ковры с сюжетным рисунком, выполненные в Париже на мануфактуре братьев Гобеленов. Эта мануфактура производила ковры с XVII в. [\[1, 283\]](#), но шпалерное ткачество, как самостоятельный вид искусства, сформировалось значительно раньше. К 1300 г. в Париже и Аррасе уже производились шпалеры с несложными орнаментами и эмблемами; в Великобритании и Италии высококачественные ковры называли арацци (arazzi) вплоть до XVII столетия [\[2, с. 188\]](#).

Серии шпалер, выполненные средневековыми мастерами-ткачами, имели в своей основе религиозные и мифологические сюжеты. В XIV–XV вв. шпалерное ткачество выработало собственные выразительные приемы, темы, типы композиций. В XVI–VII вв. равноправное сотворчество ткача и художника нарушилось: после создания французской Академии художеств живописец стал главенствовать, а ткач, считавшийся ремесленником, только копировал живопись [\[3, с. 177\]](#).

В англоязычных научных работах можно встретить термин «tapestry» [\[4, с. 9\]](#), [\[5, с. 3-6\]](#), [\[6, с. xi-xvi\]](#), [\[7\]](#), обозначающий именно шпалерное (а не просто ручное) ткачество (тканую картину, а не орнаментальный ковер).

Заслуживает внимания и тот факт, что в странах Северной Европы отдают предпочтение термину гобелен. В Швеции, применяют термин «gobeläng flamskvävnad» – «гобелен

фламандского плетения», отсылающий к мануфактурам Нидерландов [\[8, с. 5, 9, 14\]](#). В Норвегии этот вид декоративно-прикладного искусства обозначают как «billedtepper» [\[9, с. 7\]](#). В Германии применяются такие термины как «shlitzwebens», «gobelingweber», «gobelin» [\[10, с. 134, 137\]](#).

В Советском Союзе был распространен термин «гобелен», он применялся для обозначения произведений, выполненных в технике ручного ткачества (как безворсовых, так и с рельефными переплетениями), что, возможно, связано с влиянием искусства «Советской Прибалтики» (с которой в 1960-1970-х гг. развивались программы культурного обмена). Исследователи балтийской школы художественного текстиля обозначали этот вид искусства как «gobelēns» в Латвии [\[11, с. 94, 95, 97\]](#), [\[12, с. 7-8\]](#) и «gobelenas» в Литве [\[13\]](#).

В XXI в. гобеленами называют произведения современных художников [\[14, с. 45-50\]](#), [\[15, с. 345, 349, 352-358\]](#), а более ранние работы, созданные до начала XX в. – шпалерами [\[16, с. 118\]](#). В советских каталогах прослеживается подобное разделение на шпалеры и гобелен.

Процесс развития ручного ткачества в России имеет особенную траекторию: пробелы, отражающие годы забвения русской шпалеры, на некоторых отрезках времени гораздо длиннее периодов активной работы. Допетровская Русь шпалерного ткачества не знала. Петербургская шпалерная мануфактура, основанная в XVIII столетии, по сути своей, представляла часть петровского проекта по освоению культурного наследия Европы. В развитие этого предприятия было вложено много сил и финансов. С развитием промышленности в Европе и, соответственно с удешевлением процесса производства текстиля, шпалера постепенно клонились к упадку. Мануфактурное производство ковров в Санкт-Петербурге было прекращено в 1857 г.; оно не оставило прямых преемников в сфере художественного и ремесленного мастерства. К этапу формирования первых художественно-промышленных школ русская шпалера подошла как утраченное ремесло, а не как отлаженная система производства с собственными методиками обучения. В Центральном училище технического рисования барона Штиглица (ЦУТР) был класс ткачества и набойки, велась разработка орнаментов для тканей, выполнялись и копии ковровых рисунков, однако, данные о преподавании курса шпалерного ткачества обнаружить не удалось; в сборниках ученических работ эскизы шпалер отсутствуют. Нельзя утверждать, что ткачества как такового в России не было: вероятно, были небольшие мастерские и ткачи, способные создавать и реставрировать шпалеры.

В 1930-1940-х гг. сложился особый тип настенного тематического ковра с достаточно жесткой композиционной структурой. Его изобразительная часть была дополнена традиционным орнаментом. Всеми имеющимися в распоряжении художника средствами подчеркивался центральный доминирующий мотив (портретное изображение или главный персонаж), все остальное имело характер обрамления [\[17, л. 5\]](#). Тем не менее, необходимо отметить, что даже в Европе, где в этот период уже сформировался стиль ар деко, ворсовое ковро ткачество развивалось активнее искусства шпалеры. Интерьер, орнамент, актуальная тематика текстильных рисунков изменились, но, самое главное – жизненный ритм ускорился настолько, что трудоемкая техника классической шпалеры уже не вписывалась в новый стиль жизни.

В нашей стране это был сложный для декоративного искусства этап, отмеченный экономическим и политическим кризисом первых послереволюционных лет. В 1930-е гг.,

когда государством был сформирован запрос на декор, способствующий репрезентации Страны Советов на мировой арене, мастерских ткачества, равных по уровню Петербургской шпалерной мануфактуре, не было. Ткачество ворсовых ковров и килимов развивалось в двух направлениях: народный орнамент и политический портрет.

В 1950-х гг. ручное ткачество, пусть еще небольшого формата, было представлено и на выставках в Ленинградском отделении Союза художников. Л.М. Доценко, до войны работавшая в ковровых мастерских в Украине, создала ряд небольших ковров, которые были представлены на Осенней выставке в Ленинграде [\[17, л. 33\]](#). Из шерсти и серебряной нити Л. Доценко выткала гобелен «Ленинград – город морской славы» (1968, 235x168см).

В Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В.И. Мухиной (ЛВХПУ) курс ручного ткачества существовал на кафедре мебельно-декоративных тканей; до 1956 г. этот курс вела Е.М. Локотская. Ткать начинали с пробного образца, в котором отрабатывали полотняное переплетение, бархатный ворс, паласную технику, полуворс. После этого выполняли «фрагмент гобелена» – изображение, эскиз для которого студенты создавали под руководством С.М. Бунцис. В 1950-х гг. работа в материале велась с целью ознакомления с традиционными техниками (ткачество, батик, набойка), но еще не находила воплощения в дипломных проектах. Ведущим направлением художественного проектирования в конце 1940-х – начале 1950-х гг. было проектирование ремизных и жаккардовых тканей. Изучение европейского шпалерного ткачества продолжалось на занятиях, которые преподаватель А. Верховская вела в Государственном Эрмитаже. Необходимо отметить, что коллекция шпалер, приобретенная для учебного музея Центрального училища технического рисования (ЦУТР) барона А. Штиглица, перешла после 1917 г. в собрание Эрмитажа, поэтому курс А. Верховской стал одной из немногих связующих нитей училища с его легендарным прошлым. Тем не менее, инициатива возрождения курса ткачества, как актуального направления художественной практики, исходила не от педагогов кафедры тканей, а от ректора Я. Н. Лукина. В начале 1960-х гг., благодаря тесным контактам с вузами Праги и Будапешта, он, вероятно, уже был знаком с явлением «пластического взрыва» и возможностями современных шпалер в декоре общественных зданий. Таким образом, курс шпалерного ткачества, рассчитанный на 36 часов, был повторно введен в программу обучения в 1961 г. Первое десятилетие стало подготовительным этапом, когда структура учебной программы по ткачеству еще формировалась, когда педагоги пытались понять особенности нового гобелена. Решающее значение на развитие ткачества в Ленинграде оказали стажировки и программы международного обмена.

Преподаватели училища С.М. Бунцис, К.Б. Петрушина, И.Г. Куренкова, В.А. Самошкин проделали большую работу по изучению актуальных тенденций в гобелене, и далеко не последнюю роль в освоении «нового гобелена» сыграли программы международного обмена с вузами стран Восточной Европы. В Прагу был направлен В.А. Самошкин, который выполнил в мастерской А. Кибала гобелен, равный по объему дипломной работе; ценный опыт приобрела в Праге и Варшаве И.Г. Куренкова.

Необходимо подчеркнуть, что педагоги ЛВХПУ не просто изучали гобелен, но и осуществляли собственные творческие эксперименты в области ткачества, создавая произведения для выставок. Далеко не все эти работы сопоставимы по уровню художественного и технического мастерства с работами их учеников 1980-х гг., но именно они были первым этапом на пути освоения искусства шпалеры, из них «выросла» ленинградская школа гобелена. В рукописи Р. Коваль есть точное замечание К.Б.



Петрушиной о педагогической работе в вузе: «Бывает, идею носишь, но приходишь к студентам – и отдаешь ее. Бываешь счастлив, когда видишь: удалось, а бывает и до слез обидно – испортил!» [\[17, л. 36\]](#). В 1950-х гг. К. Петрушина показывала на выставках свои живописные этюды, в 1960-х гг. – декоративные ткани, а в 1970-х гг. ковровое ткачество.

В.А. Самошкин после окончания ЛВХПУ был распределен в Монголию, где он проработал два года и все-таки вернулся в Ленинград. Работая в должности художника на фабрике «Новость», он также выполнял творческие произведения для выставок. В 1964 г., на начальном этапе развития ленинградской школы, для выставки «Ленинград социалистический» В.А. Самошкиным была выполнена работа «Закарпатская весна». Состоявшая из двух частей композиция была соткана из полосок цветных тканей. В 1968 г. художник исполнил гобелен «Космонавты», в котором стремился выразить ощущение невесомости. Для вестибюля Ленинградского театра кукол художником был выполнен гобелен «Петрушка» – динамичная, яркая шпалера, сотканная с применением пряжи оранжево-красных оттенков.

Весомый вклад в развитие ленинградского гобелена сделала И.Г. Куренкова, которая до педагогической работы была главным художником фабрики художественной росписи тканей. Стажировка в мастерской А. Кибала в Праге кардинальным образом поменяла ее творческие ориентиры. В 1968 г. И.Г. Куренкова соткала небольшое панно «Ленинград», открывающее тему города в ленинградском гобелене. Подчеркнуто плоскостный характер изображения с наслаивающимися один на другой «поясами» раскрывал образ города от Петербурга XVIII столетия до Ленинграда 1960-х гг.

Классическое «гладкое» ткачество получило развитие скорее в крупных монументальных гобеленах для общественных пространств, чем в камерных авторских работах. Именно крупные заказы, осуществленные в Научно-исследовательских экспериментальных мастерских (НИЭМ) и Комбинате декоративно-прикладного искусства (КДПИ), стали импульсом для эволюции ленинградского гобелена от небольших «ковров» до объектов культурного значения. Нельзя отрицать, что многие из этих произведений были частью монументальной пропаганды, но это не умаляет их художественные достоинства. К сожалению, многие из этих работ утрачены в годы в 1990-е гг., и вместе с ними утрачен значительный пласт ленинградской культуры.

В 1968-1970-х гг. коллективом педагогов и выпускников ЛВХПУ имени В.И. Мухиной был создан гобелен для банкетного зала гостиницы «Венец» в мемориальном комплексе в Ульяновске. Авторами картона были Л.А. Романова, В.П. Гусаров, И.Г. Куренкова, Н.А. Абрамичев; работу в материале выполняли М. Ганько, А. Давыдова, И. Спиридонова, А. Туркенич [\[1\]](#). Преподаватели и выпускники вуза выполнили из шерсти два гобелена общей площадью более 20 квадратных метров – «Воздух-Птицы», «Вода-Рыбы». Третий гобелен «Земля – Дерево» остался неосуществленным. Проект был выполнен в НИЭМ.

Как и многие преподаватели ЛВХПУ, И.Г. Куренкова выполняла крупные работы по заказам, поступающим в НИЭМ. В 1971 г. по эскизу И.Г. Куренковой был выткан гобелен «Знаки зодиака» для каюты капитана рыбопромысловой базы «Восток» [\[17, л. 39\]](#). В этой работе объединились классическая тема и классический подход к шпалере (гладкое ткачество). Проблема понимания и философского осмысления движения планет, как движения самой Жизни и Времени была решена автором через воссоздание образов морских обитателей – Нептуна, тритонов, дельфинов, сирены, зефиры. Колорит этой работы, построенный на использовании сложных серебристо-голубых и золотистых тонов, также соответствовал представлениям о классической шпалере.

Проектирование и выполнение в материале декора для морских и речных судов составляло одно из направлений работы сотрудников НИЭМ. В протоколах заседаний Художественных советов за 1960-е гг. упоминаются эскизы с видами Ленинграда и Праги для танкера «Прага» (заказчик Балтийский завод), а также декоративное панно для танкера «Белград»<sup>[2]</sup>. В 1973 г. И. Куренкова исполнила гобелен «Гербы русских городов» для вестибюля верхней палубы теплохода «Россия». Образ морской стихии был взят за основу и для композиции крупного гобелена «Пейзаж», предназначенного для кают-компаний танкера «Крым». Эта работа была осуществлена И. Куренковой совместно с Л. Куренковым в 1974-1975 гг.

Первые крупные заказы для общественных интерьеров, так же, как и первые ленинградские дипломные работы, были вдохновлены творчеством Жана Люрса и художников-ткачей Восточной Европы. Эмоциональный (и даже интеллектуальный) заряд от выставок польского текстиля и шпалер Франции перерабатывался ленинградцами несколько лет. Эти выставки, впрочем, как и серия гобеленов для здания посольства СССР в Пакистане, выполненная по эскизам В. Эльконина в 1970 г., оказали влияние на рост престижа шпалерного ткачества.

Третьим центром ткачества, открывшемся в Ленинграде в конце 1960-х гг., стала мастерская Комбината декоративно-прикладного искусства при Художественном Фонде. В мастерской работали выпускницы ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой Л. Романова и Н. Журавская, одними из первых они осуществили попытку включения в гладкий и ворсовый ковер грубых материалов – пеньки и шпагата. Н. Журавская отдавала предпочтение отвлеченно-декоративному языку, комбинируя различные по структуре материалы. Вопросы передачи ритма, темпа, фактуры увлекали ее больше предметных изображений. Л. Романова, напротив, проявляла особую приверженность к классическому гладкому ткачеству. В мастерских Художественного Фонда работала и выпускница ЛВХПУ З.И. Морозова, которая овладела приемами ручного ткачества и выполняла крупные работы совместно с Л. Романовой и Н. Журавской.

Одной из самых значительных и по масштабам, и по уровню исполнения стала серия гобеленов «Петровская сюита» для банкетного зала (кафе) гостиницы «Ленинград». Проект здания с рабочим названием «Аврора» был создан в 1960 г. группой архитекторов (С.Б. Сперанский, В.Э. Струзан и Н.В. Каменский) и предполагал размещение общественных помещений на первых двух этажах здания. В гостинице останавливались в основном иностранные туристы, поэтому проблема презентации города средствами архитектуры и декоративного искусства должна была решаться на самом высоком уровне.

Эскизы гобеленов были созданы в 1970 г. Н.А. Моисеевой, О.Н. Морозовой, И.Г. Куренковой. Выполнение в материале осуществлялось при участии Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько. Композиция частей «Петровской сюиты» была основана на образах-символах петровской эпохи и раскрывала тему праздника на Неве: фейерверки, гербы, парусники, павильоны. В архитектурных мотивах, вдохновленных старинными гравюрами и картами, угадывались здание двенадцати коллегий и адмиралтейство. Симметричная, построенная на принципах классического искусства, композиция «Петровской сюиты» и в материале была выполнена особенно тщательно. Она полностью была выткана из пеньковой веревки и льняных нитей. Пряжа требовала длительной подготовки: пеньку и лен отбеливали и красили, совмещая в шпалере с неокрашенным материалом натурального цвета; лен использовали крученный и некрученный.

На процессе окрашивания следует остановиться более подробно. Более трех с

половиной сотен пряжи были выкрашены светостойкими красителями. В условиях мастерской это было выполнить невозможно, поэтому художники обратились к специалистам прядильно-ниточного комбината им. Кирова. Для всей серии потребовалась гамма в 25 оттенков; окрашенные нити не были яркими: базовый тон натуральных волокон усложнял гамму, как бы пропускал ее через фильтр серой умбры. Колористическая гамма, довольно лаконичная для такой большой работы, была построена на сочетании теплых и холодных оттенков, приближая гобелены к живописи. Грубые волокна ассоциировались со снастью, а через них – с кораблями и гаванями, намекая на простоту и деловитость петровского времени. На выбор материалов для шпалер повлияла О.Н. Морозова, которая еще в период обучения в ЛВХПУ проявила интерес к свойствам веревки в ткачестве, разной по фактуре и толщине. В эту серию вошли 8 шпалер, в итоговом варианте составившие 17 метров в длину и площадью около 50 квадратных метров. Выполнение в материале продолжалось с декабря 1969 по июнь 1970 г.: художники работали по 10-12 часов в день без выходных.

«Петровская сюита» стала одной из первых шпалер, которые задумывались как неотделимая часть интерьера, не просто как декор, а как смысловой центр. Автор проекта здания, архитектор С.Б. Сперанский, задал базовую цветовую тональность гобелена (серый, синий, красный) и был в тесном контакте с художниками на всех этапах работы. Задача соподчинения декоративного искусства и архитектуры выполнена в данном проекте с особой тщательностью: цвет обивки стульев, деревянных панелей стен, мебели, серого напольного покрытия находили отражение в монументальном ткачестве. Р.М. Коваль отмечала и особую роль этой серии шпалер в создании атмосферы всего пространства: гобелены формировали «окно в прошлое» напротив реального оконного проема, из которого открывалась панорама на центр города и Неву. Это произведение стало смысловой доминантой интерьера и ориентиром для последующего поколения художников, вписав ручное ткачество в перечень ведущих направлений декоративного искусства Ленинграда.

Следующим масштабным проектом стал «Синий гобелен (950х420см)», выполненный группой художников для вестибюля той же гостиницы из классического для шпалерного ткачества материала – шерсти. Гобелен осуществлял роль связующего звена между вестибюлем и холлом, это композиционный узел, благодаря которому происходило перетекание одного пространства в другое. Сумрачная зона вестибюля соединялась с освещенными большими объемами; слева была расположена главная лестница, зрительно завершенная гобеленом. С.Б. Сперанский планировал разместить в вестибюле керамическое панно, и над ним в ЛВХПУ имени В.И. Мухомовой уже работал студент-дипломник. Вот только на этапе отделки интерьера, когда появились белые мраморные столбы-опоры, полы и синий фриз из алюминия, стало очевидно, что интерьер получается слишком «холодный». Керамическая композиция могла только усилить этот эффект, поэтому архитектор обратился к опыту иностранных коллег, соединив холод камня и теплоту шерсти (во время поездки в Нью-Йорк он видел, как в интерьер здания, построенного по проекту Мис Ван дер Роэ, были вписаны гобелены). Далеко не последнюю роль в выборе техники декора сыграл и его недавний опыт сотрудничества с художниками-ткачами.



Рисунок 1. «Синий гобелен» в интерьере гостиницы «Ленинград», шерсть, шпалерное ткачество. Авторы-исполнители Н. Моисеева, Н. Еремеева, И. Рахимова, М. Ганько. Источник изображения: [\[18\]](#)

Эскиз гобелена был разработан Н.А. Моисеевой в соавторстве с Н. Еремеевой, И. Рахимовой, М. Ганько; первоначальный эскиз выполнялся при участии О. Морозовой. Статичная композиция образована крупным мотивом (парусник – флюгер адмиралтейства), за которым просматривается город (илл.1). Светлые здания расставлены по бескрайней синеве, в которой угадывается сумрак белой ночи; слева – исторический центр, справа – современный авторам Ленинград. Как отмечала Р. Коваль, левая часть композиции более удачна в связи с тем, что образ старого Петербурга уже отстоялся и выяснен многими поколениями художников, а образы советской архитектуры в правой части недостаточно выразительны [\[17, л. 47\]](#). Образ города выстроен из своеобразных модулей-блоков, повторяющих форму гобелена. Крупное тканое полотно было четко вписано в проем стены и воспринималось как фрагмент пространства уже из вестибюля, откуда была видна его нижняя часть. Далее, при подходе к ступеням лестницы, внимание зрителя переходило к паруснику и только потом к пейзажу. С большего расстояния гобелен приобретал большую насыщенность тона, пространственность, глубину. Как и в предыдущей работе, цветовая гамма была определена архитектором С.Б. Сперанским: «Белый, золото, синий мыслились нами как цвета, характерные для Ленинграда» [\[17, л. 46\]](#).

Н.А. Моисеева с середины 1950-х гг. активно работала как живописец и график, оформляла декоративные ткани в технике росписи. Она обратилась к гобелену в 1960-х гг., осознавая возможности создания в этой технике работ более значительных и долговечных. Среди произведений, выполненных художницей для общественных интерьеров по линии КДПИ, были три гобелена для банкетного зала Управления Морского порта. Как и в «Синем гобелене», она создала панорамное изображение Ленинграда». Н.А. Моисеева выполняла и выставочные работы, ее увлекало классическое направление, а инновации она понимала, как поиск новых способов выражать содержание в плотном, гладком прямоугольной формы ковре: «Пространственный гобелен совершенно не воспринимаю. Отношение к Прибалтике? Всегда красиво, а рассматривать долго не хочется, потому - нравится и не нравится. А вот в старом гобелене каждый кусочек рассматриваешь!» [\[17, л. 49\]](#). В гладком

шпалерном ткачестве были выполнены произведения Н.А. Моисеевой «Северная деревня», «Русь деревянная» (илл.2), «Северные острова». Особо следует отметить и более позднюю ее работу - триптих «Русские женщины», в которой она обратилась к проблеме изображения фигуры человека в шпалере. Новый Ленинград, город заводов и фабрик, тоже нашел отражение в гобеленах Н. Моисеевой.



Рисунок 2. Н.А. Моисеева. Гобелен «Север» (в некоторых источниках «Русь деревянная»), 1967, Ленинград. Источник изображения: [\[19\]](#)

Н. Еремеева и И. Рахимова, до того, как приняли участие в работе над серией «Петровская сюита», занимались росписью ткани в мастерских Художественного Фонда [\[17, л. 50\]](#), но работа над этим большим проектом стала для них новой школой и новым вызовом. В соавторстве с М. Ганько, которая имела опыт ткачества в период выполнения дипломной работы («Петрушка»), они создали в 1970-1980-х гг. крупные гобелены для общественных интерьеров. В 1972 г., окончательно оформившись как творческая группа, художницы выполнили гобелен «Гербы городов Ленинградской области» для парадной лестницы гостиницы «Интурист». В следующем десятилетии ленинградские художники по текстилю часто обращались к геральдике русских городов в заказных работах по линии КДПИ (илл.3).



Рисунок 3. Выставка произведений декоративно-прикладного искусства, графики и живописи в Ленинградском отделении Союза художников. 1980-е гг. Источник изображения: Центральный государственный архив кинофотофондо документов Санкт-Петербурга.

Н. Еремеева и И. Рахимова и М. Ганько были художниками равной творческой силы, но дополняли друг друга; совместная работа позволяла им развиваться, оставаясь собой. Параллельно с заказами в комбинате ДПИ они работали над творческими произведениями, которые демонстрировались на выставках в Союзе художников. В 1970-800х гг. М. Ганько представила гобелены «Заколдованный край» и «Во имя мира», И. Рахимова - гобелены «Целинный хлеб», «Корзинка с фруктами», «Лес», а Н. Еремеева – гобелены «Лед тронулся» и «Городище».

Время обучения на отделении мастеров в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной оказало влияние на профессиональный подход к ткачеству И. Рахимовой: она уделяла большое внимание техническим вопросам, имея опыт изучения структур декоративных тканей. Чувствуя ритм современности, невозможность создания многодельных «мануфактурных» гобеленов, художница искала пути обогащения фактуры современной шпалеры. Как и М. Ганько, она была убеждена, что тканые работы должны долго оставаться актуальными, несмотря на несмываемый отпечаток времени. В связи с этим, художница обращалась именно к гладкому ткачеству с небольшим плотным рельефом. Н. Еремеева, напротив, в совершенстве владея традиционной техникой ткачества, пыталась решить задачу обновления шпалеры более радикальным методом. Выразительный эффект в ее работах строился на сохранении свободных от переплетения нитей основы. Произведениям «Городище», «Каскад» присущ зигзагообразный ритм, прозрачность, динамичность. В европейском искусстве подобные полотна тоже были, но к ним применялся термин «wall-hanging», то есть «висящий на стене» декоративный текстиль. В Швеции и Норвегии такой «дышащий» текстиль мог украшать крупные оконные проемы еще в 1950-х гг. Но в СССР предпочтение отдавали все-таки традиционному шпалерному ткачеству: оно соотносилось не только с общественными интерьерами, для которых выполнялись работы в КДПИ и НИЭМ, но и с выставочной практикой, предполагающей транспортировку и развеску работ в залах разных городов.

В 1973 г., одной из первых в Ленинграде, Н. Еремеева решилась сделать пространственный гобелен «Ветер». Его идея легла в основу объемно-пространственной композиции для Речного вокзала. И несмотря на то, что спустя нескольких десятилетий эта работа воспринимается как инновационная для своего времени, она была признана неудачной. Комиссии и критикам она казалась чужеродной в интерьере ресторана, плохо согласованной с оконными проемами и другими деталями убранства [\[17, л. 55\]](#).

Л.А. Романова принадлежала к числу наиболее активных ленинградских художников, работавших в области классического гладкого ткачества. В соавторстве с В.П. Гусаровым (илл.4) она создала гобелены для банкетного зала в гостинице «Прибалтийская». Эта серия получила название «Воспоминания о Павловске» (илл.5) и стала одной из самых крупных работ начала 1980-х гг., она удачно вписалась в интерьер, как бы подготавливая гостей Ленинграда к встрече с шедеврами пригородов [\[20, с. 14\]](#).

Художники создали гобелены для фойе спортивно-культурного комплекса лагеря «Орленок» («Познание мира»), для дома культуры «Волжский» («Новый город»,



«Русский хоровод», «Молодежный театр», «Затопленный город»), для санатория «Дженал» в Кисловодске («Времена года», «Песни Окуджавы»), для международной базы ученых Юскула в Эстонии («Битва А. Невского с тевтонским Орденом») и пр.



Рисунок 4. В.П. Гусаров за работой, 1969 г., Ленинград. Источник изображения: Центральный государственный архив кинофотофондодokumentов Санкт-Петербурга.



Рисунок 5. Л.А. Романова, В.П. Гусаров. Гобелен «Венера» из цикла «Воспоминания о Павловске», 1979-1982 гг. Фото Ю.В. Гусаровой.

В Советской России во второй половине XX в. гобелен был включен в новую систему пластического мышления, которая опиралась на особое восприятие пространства и времени. Ленинградские художники, с одной стороны, учитывали опыт художников из стран Балтии, с другой – находили источники вдохновения в древнерусском искусстве. Одной из первых работ, в которых были использованы лен и пенька, стал сценический задник для эстрады гостиницы «Горизонт» в Адлере. Авторами-исполнителями этой работы были авторы-исполнители: И.Г. Куренкова, О.Н. Морозова, Н. Журавская.

В 1970-х гг. Н. Журавская показала на ленинградских выставках семь работ небольшого



формата, в которых она применила капрон, шерсть, пеньку, шелк. На выставке «Советский гобелен-2» было представлено ее произведение «Дыхание джута» (250х50см). В следующем десятилетии рельефно-пластическое направление было развито Б.Г. Мигалем, его работы хорошо исследованы, в то время как эксперименты Н. Журавской почти не известны широкому кругу специалистов.

Выводы. Ленинградский гобелен формировался как результат взаимодействия вуза и местных предприятий художественной промышленности. Освоение техники шпалерного ткачества в 1950-х гг. носило ознакомительный характер и был почти забыто. После 1961 г. по инициативе ректора курс был не просто восстановлен, но и подкреплен зарубежными стажировками. Первое десятилетие стало подготовительным этапом, когда структура учебной программы по ткачеству еще формировалась, когда педагоги пытались понять особенности нового гобелена.

В развитии ленинградского гобелена ведущую роль играли образовательные и производственные институциональные структуры. К середине 1970-х гг. в Ленинграде оформилось три центра ручного ткачества. Кроме кафедры мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ имени В. И. Мухиной проектирование и выполнение в материале гобеленов и тканых занавесов осуществлялось на таких предприятиях художественной промышленности как Научно-исследовательские экспериментальные мастерские и Комбинат декоративно-прикладного искусства. Произведения, созданные специально для выставок, выполнялись теми художниками, кто имел активную практику в НИЭМ и КДПИ.

Решающую роль в развитии школы играло сотрудничество художников по текстилю с архитекторами, которые опирались на общеевропейские тенденции в оформлении общественных зданий. Ленинградские гобелены создавались в основном для интерьеров крупных гостиниц, судов, мемориальных центров. Структура предприятий художественной промышленности позволяла выполнять крупные произведения, сопоставимые по масштабам с монументальными росписями и панно. Таким образом, к началу 1970-х гг. гобелен занял достойное место в монументально-декоративном искусстве страны.

Ленинградская школа гобелена указывает на художественную ценность авторского исполнения (когда художник и ткач объединены в одном лице), это было заимствовано у художников Прибалтики. И несмотря на то, что крупную работу сложно осуществить в одиночку, художники не просто принимали участие в процессе ткачества, но являлись самым активным участником исполнения в материале.

Мастера гобелена, обращаясь к теме Природы, Человека, Созидания, воплощали в своих произведениях положительные идеалы, непреходящие человеческие ценности, однако, в исполнении отдельных архитектурных, растительных и иных форм школе не хватало дисциплины и методичности.

Традиционное гладкое ткачество было представлено архитектурными, пейзажными, геральдическими мотивами, к изображению фигуры человека художники обращались редко. Развитию искусства гобелена в Ленинграде способствовали как представители ЛВХПУ, так и Союза художников. У истоков школы стояли педагоги Е.М. Локотская, С.М. Бунцис, И.Г. Куренкова, а также художники Н.А. Моисеева, В.А. Самошкин, Н. Журавская. Уникальным примером успешной работы в команде является коллектив И. Рахимовой, Н.В. Еремеевой, М.Б. Ганько.

[1] Протокол заседания художественного совета Научно-исследовательских экспериментальных мастерских №6 от 26.02.1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-406.Оп.1. Д.31.

[2] Протокол заседания художественного совета Научно-исследовательских экспериментальных мастерских // ЦГАЛИ СПб. Ф.Р-406.Оп.1. Д.21.

## Библиография

1. Борисова О.С., Шлыкова А.А. Изучение гобелена на уроках в детской художественной школе // Развитие личности средствами искусства. 2025. № 1. С. 282-288. DOI: 10.24412/cl-37352-2025-1-281-288. EDN: HJIORL.
2. Harris J. 5000 Years of Textiles. 2011. 320 p.
3. Бородин И.В. Развитие методов реставрации шпалер в странах Западной Европы и США в XIX – первой половине XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. Вып. 65. С. 176-190. EDN: VSATCN.
4. Biryukova N. Y. Hermitage, Leningrad: Gothic and Renaissance Tapestries. London: Paul Hamlin, 1965. 36 p.
5. Wells K.L.H. Weaving Modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2019. 280 p.
6. Müntz E., Davis L.J. A Short History of Tapestry. From the Earliest Times to the End of the 18th Century. London, Paris, New York, Melbourne: Cassel & Company, 1885. 400 p.
7. Phillips B. Tapestry. London: Phaidon Press, 2000. 240 p.
8. Fischer E., Ingers G. Flamskvävnad. Västerås: ICA Förlaget, 1962. 68 s.
9. Carlsson S., Olaison S. Bildvävning I ram och ring. ICA bokförlag, Västerås, 1979. 85 s.
10. Fiebert I. Künstlerische Textilgestaltung. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1969. 225 s.
11. Broka R. Baltic School of Textile Art. Comparative Analysis of Soviet Latvian, Lithuanian, and Estonian Textile Art in the Context of Landscape Representation // Jauno vēsturnieku zinātniskie lasījumi VII. P. 91-103.
12. Suta T. Baltijas gobelēns. Māksla, 1969. № 1. P. 7-9.
13. Rekertaitė-Načiulienė D., Stelingienė S. Lietuvos gobelenas. Vilnius: Vaga, 1983. 238 p.
14. Хабибуллина С.К. Диалог пространства и героя в гобеленах Ольги Орешко // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 2. С. 45-51. EDN: YYMEJN.
15. Жамбаева Т.И. Искусство гобелена в Бурятии: опыт и перспективы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 2. С. 344-360. DOI: 10.21638/spbu15.2023.208. EDN: NSPIUV.
16. Мельник О.Е. Сведения о шпалерах "Дама с единорогом" в литературных произведениях Жорж Санд и научных исследованиях // Журнал изящных искусств. Наука и образование. 2025. № 2(6). С. 115-124. DOI: 10.24412/3034-2171-2025-2-115-124. EDN: AKBJNY.
17. Коваль Р.М. Современная русская шпалера. Рукопись монографии // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-693. Оп. 1. Д. 8.
18. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. Киев: Будівельник, 1978. 104 с.
19. Третья Республиканская художественная выставка Советская Россия. Каталог / Ред. Ж.Э. Каганская. М.: Б.и., 1968. 157 с.
20. Курбатов Ю. Архитектура образа // Декоративное искусство СССР. 1979. № 11. С. 14.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного](#)

[Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи «Истоки ленинградского гобелена: к вопросу формирования региональной школы» является процесс формирования и становления ленинградской школы шпалерного ткачества (гобелена) как самобытного художественного явления в советском декоративно-прикладном искусстве. Автор фокусируется на анализе ключевых факторов, определивших специфику школы: роли художественно-промышленного образования, деятельности конкретных предприятий и мастеров (Л.М.Доценко, Е.М.Локотская, Н.А. Моисеева, С.М. Бунцис, К.Б.Петрушина и др.), а также влияния масштабных интерьерных проектов (гостиница «Ленинградская» в Москве, гостиница «Венец» в мемориальном комплексе в Ульяновске, теплоход «Россия» и др.).

Методологическую основу составляет комплексный подход, сочетающий методы историко-культурного, искусствоведческого и социально-экономического анализа. Автор применяет метод историко-культурного анализа для прослеживания этапов становления школы; стилистический анализ для выявления художественных особенностей произведений; институциональный подход для изучения роли образовательных учреждений (например, Высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной) и производственных предприятий; персональный подход, позволяющий оценить вклад ключевых художников-монументалистов и технологов. Такой синтез методологий обеспечивает глубину и всесторонность исследования.

Тема статьи обладает высокой научной и культурной актуальностью. Изучение региональных школ советского искусства, долгое время находившееся на периферии искусствознания, сегодня переживает закономерный ренессанс. Исследование вносит вклад в процесс переоценки наследия советского декоративно-прикладного искусства, выявляя разнообразие локальных стилей и высокий художественный уровень. Исследование отвечает на запрос современной науки на микроисторические исследования, фокусирующиеся на региональных художественных явлениях.

Научная новизна работы заключается в систематизации материала, когда впервые в рамках одной статьи предпринята попытка целостного описания истоков ленинградской школы гобелена; введением в научный обиход новых имен и фактов, выявление роли менее известных широкой публике, но ключевых для отрасли фигур – художника-технолога Н.М. Бунцис и художницы Н.А. Моисеевой; конкретизацией исторического контекста – детально показана взаимосвязь между образовательной политикой, промышленными возможностями ленинградских предприятий и выполнением конкретных государственных заказов, что стало катализатором для формирования и развития ленинградской школы гобелена; работа способствует четкому терминологическому определению «ленинградской школы» в контексте общесоюзного текстильного искусства 1960-1980-х годов.

Статья написана ясным, академическим стилем, соответствующим жанру научного исследования. Терминология используется корректно и точно. Структура работы логична и последовательна: от постановки проблемы и определения ключевых понятий – через анализ институциональных и персонализированных факторов – к конкретным примерам (гостиница «Ленинградская» и др.) и обобщающим выводам. Содержание отличается плотностью фактологического материала, который, однако, не перегружает повествование, а служит доказательной базой для авторских тезисов. Выводы подводят итог исследования, представляя искусство гобелена составной частью в монументально-декоративном искусстве страны указанного периода, лучшие образцы которого

обладают высокой художественной ценностью. Фотоматериал органично дополняет текст статьи.

Список литературы включает фундаментальные труды по истории советского декоративно-прикладного искусства и текстиля, специализированные каталоги, архивные источники и публикации. Это свидетельствует о глубокой проработке темы и опоре на достоверные источники.

Автор может косвенно полемизировать с исследователями, рассматривающими советское искусство как унифицированное явление. Данная работа демонстрирует, что внутри общей парадигмы развивались яркие региональные центры, обладающие творческим индивидуальным стилем. Также статья показывает, что в рамках «промышленного» или «заказного» искусства (госзаказа), рождались новаторские художественные решения, которые осуществлялись в том числе и в научно-исследовательских экспериментальных мастерских, при этом формировались целые творческие коллективы.

Статья представляет собой качественно выполненное исследование, выполненное на высоком научном уровне. Работа вносит существенный вклад в историю отечественного искусства, восполняя научно-информационные пробелы в изучении советского текстиля. Четкая структура, убедительная аргументация и новизна представленного материала делают ее ценной для искусствоведов, культурологов, историков дизайна и всех, интересующихся региональными традициями советского искусства. Статья рекомендуется к публикации в научном журнале.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Дун Х. Искусственный интеллект в проектировании коммуникаций художественной выставки: опыт Китая // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.76763 EDN: XRCBLC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=76763](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76763)

## Искусственный интеллект в проектировании коммуникаций художественной выставки: опыт Китая

Дун Хан

ORCID: 0009-0001-9751-0108

аспирант; кафедра истории и теории дизайна и медиакommunikаций; Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна

197374, Россия, г. Санкт-Петербург, Приморский р-н, Приморский пр-кт, д. 141 к. 2

✉ [vlad274706@gmail.com](mailto:vlad274706@gmail.com)



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.76763

### EDN:

XRCBLC

### Дата направления статьи в редакцию:

13-11-2025

**Аннотация:** В условиях цифровизации и глобализации культурной сферы особую актуальность приобретает исследование применения технологий искусственного интеллекта в музейно-выставочной практике. Настоящая статья посвящена анализу роли ИИ в проектировании экспозиций и во взаимодействии с аудиторией. В центре внимания находятся три ключевых кейса: цифровизация Дворцового музея (Гугун, Пекин), иммерсивные проекты арт-группы teamLab (Шанхай) и Китайский павильон на Всемирной выставке. Данные примеры позволяют выявить разнообразие стратегий использования ИИ – от сохранения и интерпретации культурного наследия до создания иммерсивных цифровых сред и реализации культурной дипломатии. Теоретическую основу исследования составляют теория человеко-компьютерного взаимодействия, концепции межкультурной коммуникации и семиотический анализ, которые в совокупности позволяют рассматривать ИИ не только как технологический ресурс, но и как медиатор культурных смыслов. Методология включает структурно-композиционный и прагматический анализ кураторских решений, а также сравнительно-культурный подход.

Результаты показали, что ИИ обеспечивает персонализацию маршрутов и контента, динамическую адаптацию экспозиционного пространства под поведенческие и эмоциональные реакции посетителей, а также формирует новые сценарии межкультурной коммуникации. Вместе с тем выявлены риски, связанные с технологическими ограничениями, утратой аутентичности и этическими аспектами обработки данных. Сделан вывод о том, что искусственный интеллект становится универсальным инструментом музейно-выставочного дизайна, выполняя интерпретационную, коммуникативную и стратегическую функции. Перспективы дальнейшего развития связаны с расширением применения мультимодальных систем анализа, интеграцией AR/VR-технологий, углублением персонализации экспозиционного опыта и выработкой этических протоколов, обеспечивающих баланс между инновациями и подлинностью культурного наследия

### **Ключевые слова:**

искусственный интеллект, музейно-выставочный дизайн, цифровизация, иммерсивные технологии, персонализация, межкультурная коммуникация, семиотика, кураторские практики, культурное наследие, художественная выставка

### **Введение**

Современный музейно-выставочный дизайн развивается в условиях стремительной цифровизации и глобализации культурного обмена, что обуславливает необходимость поиска новых инструментов для формирования персонализированного и иммерсивного опыта аудитории. Одним из ключевых направлений становится использование технологий искусственного интеллекта, которые позволяют переосмыслить кураторскую практику и способы взаимодействия зрителей с экспозицией.

Актуальность исследования определяется возрастающей ролью ИИ в музейной сфере: от оптимизации маршрутов и пространственной организации залов до создания интеллектуальных гидов, мультимедийных реконструкций и эмоционально-ориентированных интерфейсов. Такие технологии способствуют не только повышению эффективности экспозиционного дизайна, но и расширению культурной коммуникации, в которой посетитель превращается из пассивного наблюдателя в активного соучастника.

Цель статьи состоит в анализе применения искусственного интеллекта в проектировании коммуникаций художественной выставки на примере Китая.

### **Литературный обзор**

Искусственный интеллект (ИИ) в последние годы становится важнейшим инструментом трансформации музейно-выставочной практики. Его применение затрагивает как проектирование пространства и кураторские решения, так и формы взаимодействия с аудиторией.

Ряд авторов отмечает трансформацию кураторской практики за счет внедрения ИИ-инструментов. Так, R. Ivanov [\[6\]](#) подчеркивает, что искусственный интеллект способен точно определять интересы посетителей, формируя целенаправленные и более эффективные экспозиции. Y. Liu и соавт. [\[10\]](#) показали, что анализ поведенческих данных позволяет музеям динамически корректировать планировку залов, предотвращая избыточное скопление посетителей и рационализируя использование пространства.

Подобные выводы подтверждаются Е. Е. Tsiropoulou и соавт. [15], которые применили алгоритмы Q-обучения для моделирования конфигураций выставок и траекторий движения аудитории. Их исследования подтвердили, что использование обучения с подкреплением способствует гибкой адаптации музейного пространства к изменяющимся потребностям публики. В этом же ключе L. Meng и соавт. [12] предложили модели DQN для динамического изменения расположения экспонатов в зависимости от текущих интересов аудитории, что подтверждает высокий потенциал методов RL в адаптивном проектировании.

Схожую перспективу развивает В. Wang [19], отмечая, что виртуальные музеи, основанные на технологиях ИИ, будут самостоятельно обновлять экспонаты и оптимизировать маршруты пользователей в цифровой среде. L. Zhang и Y. U. I. Gao [20] разработали рекомендательную систему для персонализации экспозиционного контента, а G. Tabuni и Y. A. Singgalen [16] показали, что анализ тональности и глубокое обучение позволяют интерпретировать эмоциональные реакции публики, усиливая персонализированный характер экспозиции. При этом исследования G. Pisoni и соавт. [14] демонстрируют возможности интеграции виртуальной реальности и интеллектуальных интерфейсов для формирования панорамных дисплеев и интерактивного контента, что делает экспозиции не только информативными, но и иммерсивными.

Не менее значимой является линия исследований, посвященная прямому взаимодействию ИИ с аудиторией. L. Lei [11] подчеркивает, что объединение технологий виртуальной реальности, искусственного интеллекта и компьютерного зрения позволяет в реальном времени анализировать поведение посетителей и корректировать представление контента. Такой подход открывает путь к созданию выставок с динамическим управлением вниманием и эмоциональным состоянием аудитории. Н. J. Kim, Н. К. Lee [7] подтверждают, что благодаря анализу больших данных и компьютерному зрению возможно одновременно оптимизировать пространственные маршруты и адаптировать содержательную часть экспозиций под разные группы посетителей, тем самым усиливая их вовлеченность.

D. Ahmed [4] акцентирует внимание на интеграции ИИ с технологиями дополненной реальности, которые переводят взаимодействие с выставкой из модели одностороннего восприятия в режим активного соучастия. А. F. Klaib и соавт. [8] продемонстрировали, что отслеживание движений глаз с помощью компьютерного зрения позволяет количественно оценивать привлекательность экспонатов и встраивать эмоциональный анализ в кураторскую стратегию. Исследования D. H. Kwon и J. M. Yu [9] показывают, что фиксирование эмоциональных реакций в реальном времени дает возможность музеям динамически изменять представление контента для поддержания интереса. J. Wen, В. Ma [18] отмечают, что эмоциональная обратная связь повышает вовлеченность и усиливает образовательный эффект экспозиций.

Развитие данных технологий также связано с переходом к мультимодальным стратегиям. L. Dong и соавт. [5] предложили модель планирования маршрутов на основе глубокого обучения с подкреплением, которая прогнозирует траектории посетителей, хотя их система пока опирается на офлайн-данные. R. K. Para [13] интегрировал мультимодальные датчики для персонализированных рекомендаций, однако столкнулся с ограничениями вычислительных ресурсов в условиях работы с данными в реальном времени. Данные исследования демонстрируют ключевую тенденцию – стремление к



созданию адаптивных и самонастраивающихся экспозиционных систем.

Показателен опыт китайских музеев, в частности цифровизация Дворцового музея в Пекине и международные турне проекта «Подарок Запретного города». Здесь активно применяются виртуальные туры, 360-градусные визуализации, мультимедийные реконструкции ритуалов и игровые механики, которые формируют новую грамматику взаимодействия с культурным наследием. Как отметил заместитель директора Фэн Найэнь, именно цифровые интерфейсы становятся инструментом привлечения молодой аудитории и обеспечения межпоколенческой преемственности [\[3\]](#).

Вместе с тем, как справедливо указывают И. В. Казанская, И. С. Якимов, С. В. Ямщиков, медиатизация музейного опыта несет в себе двойственный эффект. С одной стороны, цифровые технологии усиливают эмоциональное воздействие и расширяют доступность коллекций, с другой – существует риск подмены аутентичного контакта с оригиналом яркими визуальными эффектами. Поэтому перед кураторами стоит задача сохранения научной добросовестности и контекстуальной точности в условиях интеграции ИИ и цифровых решений [\[1, с.14\]](#).

Таким образом, анализ научных работ и практических кейсов показывает, что применение искусственного интеллекта в музейно-выставочной сфере выходит за рамки вспомогательного инструмента и становится стратегическим фактором развития культурных институций. ИИ обеспечивает новые возможности для проектирования пространства, адаптивной организации экспозиций и персонализации взаимодействия с посетителями, формируя тем самым условия для более глубокого и многослойного восприятия культурного наследия. В то же время сохранение баланса между иммерсивностью и аутентичностью остается ключевой задачей кураторской практики. Следовательно, роль ИИ в проектировании выставок и во взаимодействии с аудиторией следует рассматривать не только в технологическом, но и в культурологическом, коммуникативном и этическом измерении, что делает его одним из наиболее значимых направлений развития современного выставочного дизайна.

## **Методы и результаты исследования**

Настоящее исследование посвящено анализу применения искусственного интеллекта в проектировании музейно-выставочных экспозиций Китайской Народной Республики за рубежом и внутри страны, с акцентом на кураторские практики и формы взаимодействия с аудиторией.

Методологическая база исследования строится на сочетании нескольких академических подходов.

Теория человеко-компьютерного взаимодействия позволяет рассматривать музейные экспозиции как интерфейсы, в которых пользовательский опыт формируется динамически в зависимости от поведения посетителя.

Концепции межкультурной коммуникации дают возможность интерпретировать экспозиции как пространство диалога между китайской культурой и глобальной аудиторией, выявляя барьеры и возможности трансляции культурных смыслов.

Семиотический анализ применяется для изучения визуальных кодов, знаковых систем и

символических структур, используемых в цифровых экспозициях, включая работу с цветом, светом, архитектурой и мультимедийными элементами.

Эмпирическую основу составляют:

- цифровые проекты Дворцового музея (Гугун) в Пекине, включая виртуальные туры, 360-градусные реконструкции ритуалов и игровые механики вовлечения («дворцовые головоломки»);
- иммерсивные выставки teamLab в Китае, использующие ИИ для адаптации маршрутов и визуальных эффектов в режиме реального времени;
- китайский павильон на Всемирной выставке, в котором применены технологии персонализированных гидов и мультимедийных панорам.

В работе применены следующие методы:

Семиотический анализ (изучение визуальных и символических кодов экспозиций, анализ цифровых знаков и медиасредств, интерпретация их культурного значения).

Структурно-композиционный анализ (исследование маршрутов движения зрителей, логики пространственного построения и адаптивных решений, реализованных с помощью ИИ).

Прагматический анализ кураторских стратегий (оценка роли ИИ в персонализации контента, управлении вниманием и эмоциональными состояниями посетителей).

Сравнительно-культурный метод (сопоставление китайских проектов с зарубежными экспозициями для выявления особенностей культурной адаптации и рисков межкультурных искажений).

Результаты исследования показывают, что искусственный интеллект выступает не только техническим инструментом, но и медиатором культурного опыта. В проектах teamLab и цифровых инициативах Гугуна ИИ обеспечивает динамическую адаптацию экспозиционного пространства, что усиливает иммерсивность и вовлеченность. В зарубежных кейсах (например, китайский павильон на Всемирной выставке) алгоритмы персонализации способствовали созданию индивидуальных траекторий восприятия, учитывающих культурные различия аудитории.

Вместе с тем выявлены и риски: технологические (ограничения систем реального времени и вычислительные барьеры), культурные (угроза утраты аутентичного смысла при избыточной медиатизации), этические (проблемы сбора и анализа данных о поведении и эмоциях посетителей). Как справедливо указывают И. В. Казанская, И. С. Якимов и С. В. Ямщиков, цифровизация может подменять контакт с оригиналом эффектным визуальным интерфейсом, что требует от кураторов выстраивания баланса между инновациями и сохранением подлинности музейного опыта.

Таким образом, выбранная методология обеспечивает комплексное понимание роли ИИ в экспозиционном дизайне. Сочетание семиотического, структурного и прагматического подходов позволяет рассматривать цифровые и гибридные выставки как многослойные системы, в которых технологии становятся не просто инструментом демонстрации, а средством межкультурной коммуникации, эмоционального вовлечения и передачи культурного наследия в глобальном контексте.

## 1. Дворцовый музей (Гугун, Пекин)

Дворцовый музей является ведущей институцией в области цифровизации культурного наследия. Виртуальные туры, разработанные с использованием ИИ, позволяют персонализировать маршруты: алгоритмы анализируют поведение пользователей (время задержки у экспонатов, частоту обращений к интерактивным элементам) и предлагают адаптированные траектории. Воссозданные с применением компьютерной графики ритуалы императорских церемоний сопровождаются интеллектуальными комментариями, в которых ИИ помогает интерпретировать символику жестов и костюмов. Таким образом, искусственный интеллект выступает как медиатор межкультурного диалога, упрощая восприятие сложных кодов китайской традиции глобальной аудиторией.

Показательным примером выступает выставка «Digital Imagination of Horse Art and Culture», в рамках которой традиционный символ – образ коня – был представлен через мультимедийные и цифровые технологии (Рисунок 1). Экспозиция сочетала AR-элементы, анимацию и интеллектуальные комментарии, что позволило посетителям не только увидеть художественные произведения, но и осознать их культурно-символическое значение. В данном случае ИИ обеспечивал связь между материальным наследием и цифровой реконструкцией, усиливая эффект вовлеченности и доступности для международной аудитории.



Рисунок 1 – Цифровая выставка «Digital Imagination of Horse Art and Culture» в Дворцовом музее (Гугун, Пекин) [\[2\]](#)

## 2. Иммерсивные проекты teamLab (Шанхай, Китай)

Коллектив teamLab демонстрирует иной вектор использования ИИ – формирование «бесшовных» иммерсивных сред. В проекте teamLab Borderless цифровые цветы, каллиграфические символы и световые потоки реагируют на перемещения зрителей в реальном времени. Системы компьютерного зрения и нейросети анализируют движение и формируют динамические визуальные сценарии, превращая посетителя в активного соучастника экспозиции. В отличие от институциональной модели Гугуна, в которой акцент делается на сохранении наследия, teamLab фокусируется на создании коллективного опыта, основанного на синергии зрителя и цифрового пространства.

Особое значение имеет работа Spatial Calligraphy, в которой традиционная японская каллиграфия переосмысливается через алгоритмы генеративной графики. Визуальные

образы создаются и трансформируются в зависимости от движений зрителей, превращая статичный символ в текучее явление (Рисунок 2). Такой подход иллюстрирует принципы теории человеко-компьютерного взаимодействия, в которой экспозиция становится интерактивным интерфейсом, а зритель – не наблюдателем, а полноправным соавтором.



Рисунок 2 – Инсталляция «Spatial Calligraphy» арт-группы teamLab на выставке «Continuity» (Asian Art Museum, Сан-Франциско, 2021) [\[17\]](#)

### 3. Китайский павильон на Всемирной выставке

Китайский павильон представляет собой пример комплексной интеграции ИИ в международном контексте. Архитектурное решение строится на идее «гармонии традиции и инновации»: алгоритмы машинного обучения управляют потоками посетителей, предотвращая скопления и предлагая адаптивные маршруты. Внутри используются интеллектуальные гиды, предоставляющие персонализированные комментарии на разных языках. Технологии AR «оживляют» символы (дракон, феникс, каллиграфия), превращая их в динамические медиасюжеты. Системы компьютерного зрения анализируют внимание и эмоции аудитории, а ИИ корректирует освещение и мультимедиа в реальном времени. Таким образом, павильон становится «живым интерфейсом», транслирующим культурные смыслы в глобальной среде (Рисунок 3).



Рис. 3. Интерьер Китайского павильона на Всемирной выставке (сочетание традиционной каллиграфии и цифровых мультимедийных технологий, управляемых алгоритмами ИИ)

Анализ трех кейсов – Дворцового музея в Пекине, иммерсивных проектов teamLab и

Китайского павильона на Всемирной выставке – демонстрирует разнообразные стратегии интеграции искусственного интеллекта в музейно-выставочную практику. В Гугуне ИИ используется преимущественно для сохранения и интерпретации культурного наследия, выполняя роль медиатора между традицией и современными технологиями. Проекты teamLab представляют иной вектор – создание иммерсивных цифровых сред, в которых зритель становится соавтором экспозиции, а ИИ выступает инструментом генеративного искусства и интерактивного взаимодействия. Китайский павильон, в свою очередь, иллюстрирует международное измерение применения ИИ: здесь технологии машинного обучения и AR не только поддерживают организацию потоков и персонализацию опыта, но и служат механизмом культурной дипломатии.

Таким образом, применение ИИ в музейно-выставочном пространстве можно рассматривать как многослойный процесс, включающий сохранение наследия, создание новых форм художественной коммуникации и расширение межкультурного диалога. Такая триада подходов позволяет выявить универсальность ИИ как инструмента, способного трансформировать как локальные практики, так и глобальные стратегии презентации культуры.

### **Выводы**

Проведенный сравнительный анализ применения искусственного интеллекта в музейно-выставочной практике на примере Дворцового музея (Гугун, Пекин), иммерсивных проектов teamLab и Китайского павильона на Всемирной выставке показал, что ИИ становится ключевым инструментом трансформации кураторских стратегий и взаимодействия с аудиторией. Если в Гугуне технологии направлены на сохранение и интерпретацию культурного наследия, то проекты teamLab акцентируют внимание на создании иммерсивных цифровых сред, в которых зритель выступает активным соучастником экспозиции. Китайский павильон, в свою очередь, демонстрирует международное измерение применения ИИ, в котором алгоритмы служат не только для организации потоков и персонализации опыта, но и для реализации культурной дипломатии.

Примененный междисциплинарный подход, включающий семиотический анализ символов, теорию человеко-компьютерного взаимодействия и концепцию межкультурной коммуникации, позволил рассмотреть ИИ не только как технологический ресурс, но и как медиатор культурных смыслов. В результате исследования установлено, что:

ИИ способен адаптировать музейное пространство под поведенческие и эмоциональные реакции посетителей, повышая уровень вовлеченности и образовательный эффект экспозиций;

технологии дополненной и виртуальной реальности в сочетании с ИИ формируют новые сценарии репрезентации культурных символов, делая их доступными для международной аудитории;

интеграция ИИ позволяет музеям и выставкам перейти от статичной демонстрации к динамическому взаимодействию, в котором посетитель становится соавтором опыта;

культурная дипломатия и глобальные выставочные практики используют ИИ как инструмент построения межкультурного диалога и трансляции национальных ценностей.

Таким образом, искусственный интеллект утверждается как универсальный инструмент музейно-выставочного дизайна, обладающий одновременно интерпретационной,

коммуникативной и стратегической функцией. В перспективе его развитие будет связано с углублением персонализации экспозиционного опыта, внедрением мультимодальных систем анализа поведения аудитории, расширением применения AR/VR и интеграцией этических протоколов, обеспечивающих баланс между технологическим воздействием и аутентичностью культурного наследия.

## Библиография

1. Казанская И. В., Якимов И. С., Ямщиков С. В. Цифровизация выставочной деятельности музеев: социологический аспект // *Primo Aspectu*. 2025. № 2(62). С. 9-15. DOI: 10.35211/2500-2635-2025-2-62-9-15. EDN: ENBDNW.
2. Официальный сайт The Palace Museum [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ggzlqanijing.dpm.org.cn/> (Дата обращения: 22.09.2025).
3. Цифровые развлечения в Запретном городе привлекают новое поколение [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://daoinsights.com/works/forbidden-citys-digital-experiences-attracts-a-new-generation/> (Дата обращения: 22.09.2025).
4. Ahmed D. S. Senses, experiences, emotions, memories: artificial intelligence as a design instead of for a design in contemporary Japan // *Intell. Build. Int.* 2022. 14: 133-150. DOI: 10.1080/17508975.2020.1764327. EDN: PYPCCM.
5. Dong L., et al. A review of mobile robot motion planning methods: from classical motion planning workflows to reinforcement learning-based architectures // *J. Syst. Eng. Electron.* 2023. 34: 439-459. DOI: 10.23919/jsee.2023.000051. EDN: ICQJGZ.
6. Ivanov R., Exhibitxplorer. Enabling personalized content delivery in museums using contextual geofencing and artificial intelligence // *ISPRS Int. J. Geo-Information*. 2023. 12: 434. DOI: 10.3390/ijgi12100434. EDN: ZLV LBN.
7. Kim H. J., Lee H. K. Emotions and colors in a design archiving system: applying AI technology for museums // *Appl. Sci.* 2022. 12: 2467.
8. Klaib A. F., et al. Eye tracking algorithms, techniques, tools, and applications with an emphasis on machine learning and internet of things technologies // *Expert Syst. Appl.* 2021. 166: 114037. DOI: 10.1016/j.eswa.2020.114037. EDN: AGKUBK.
9. Kwon D. H., Yu J. M. Real-time Multi-CNN-based emotion recognition system for evaluating museum visitors' satisfaction // *ACM J. Comput. Cult. Herit.* 2024. 17: 1-18. DOI: 10.1145/3702484. EDN: BFXIU.
10. Liu Y., et al. Exhibition space circulation in museums from the perspective of pedestrian simulation // *Buildings*. 2024. 14: 847.
11. Lei L. The artificial intelligence technology for immersion experience and space design in museum exhibition // *Sci Rep*. 2025. 15: 27317.
12. Meng L., et al. Learning to engage with interactive systems: A field study on deep reinforcement learning in a public museum // *ACM Trans. Human-Robot Interact. (THRI)*. 2020. 10: 1-29.
13. Para R. K. Intent Prediction in AR Shopping Experiences Using Multimodal Interactions of Voice, Gesture, and Eye Tracking: A Machine Learning Perspective // *Journal of Artificial Intelligence General Science (JAIGS)*. 2024. 7: 52-62.
14. Pisoni G., et al. Human-centered artificial intelligence for designing accessible cultural heritage // *Appl. Sci.* 2021. 11: 870.
15. Tsiropoulou E. E., et al. Quality of experience in cyber-physical social systems based on reinforcement learning and game theory // *Future Internet*. 2018. 10: 108.
16. Tabuni G., Singgalen Y. A. Evaluating digital narratives in heritage tourism and museum: content analysis, toxicity score, and sentiment classification through SVM and SMOTE // *J. Inform. Syst. Inf.* 2024. 6: 1822-1851.
17. TeamLab. Asian Art Museum, San Francisco, California, 2021–2022 [Электронный

ресурс]. URL: <https://www.teamlab.art/e/asianart/> (дата обращения: 07.09.2025).

18. Wen J., Ma B. Enhancing museum experience through deep learning and multimedia technology // Heliyon. 2024. 10: e32706. DOI: 10.1016/j.heliyon.2024.e32706. EDN: EXSYJQ.

19. Wang B. Digital design of smart museum based on artificial intelligence // Mobile Information Systems. 2021. 4894130.

20. Zhang L., Gao Y. U. I. Design and Optimization Method for Museum Display Based on User Behavior Recommendation // Wireless Communications and Mobile Computing. 2022. 2814217.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья «Искусственный интеллект в проектировании коммуникаций художественной выставки: опыт Китая» своевременно обращается к злободневной проблеме: поиску музеями своего места в эпоху, когда культурный обмен все чаще происходит в цифровой среде.

Основной тезис работы представляется мне не только верным, но и методологически плодотворным: автор рассматривает искусственный интеллект не как технологический инструмент, а как стратегический фактор, кардинально меняющий современные кураторские практики и механизмы коммуникации с аудиторией. Особую практическую ценность исследованию придает фокус на китайском опыте, который сегодня задает тон в области музейной цифровизации. Выбор таких репрезентативных кейсов, как институциональная модель Дворцового музея, авангардные практики teamLab и дипломатический контекст национального павильона, позволяет автору выявить как общие тенденции, так и специфические функции технологий в разных институциональных контекстах.

Методология исследования заслуживает отдельного внимания своей гибкостью и комплексностью. Автор успешно интегрирует теорию человеко-компьютерного взаимодействия, семиотический анализ и концепции межкультурной коммуникации. Такой синтез позволяет не просто описать технологические решения, но и глубоко проанализировать их функционирование в качестве медиаторов культурных смыслов. Подкупает, что методология служит здесь не формальным требованием, а работающим инструментом для декодирования того, как ИИ кодирует смыслы и как эти смыслы доходят до зрителя.

Теоретическая значимость работы проявляется в разработанной автором концепции трехфункциональной модели ИИ. Выявленная и аргументированная триада функций-интерпретационная, коммуникативная и стратегическая — представляет собой ценный концептуальный вклад в область современных культурных исследований. При этом автор сохраняет сбалансированную научную позицию, учитывая не только возможности, но и потенциальные риски цифровизации, включая этические дилеммы, связанные с сбором данных и угрозой подмены аутентичности культурного опыта. Вместе с тем, хотелось бы увидеть более развернутую аргументацию относительно методологических ограничений исследования, поскольку выбор кейсов, хотя и репрезентативен, может не отражать весь спектр региональных практик внутри Китая. Перспективным направлением для дальнейших изысканий.



*Библиография работы характеризуется релевантностью и современностью, а все положения статьи подкреплены авторитетными источниками. В итоге, статья не только полностью соответствует критериям научности и актуальности, но и предлагает системное понимание возможностей интеграции ИИ в выставочную деятельность. Считаю, что данное исследование вызовет закономерный профессиональный интерес у музеологов, культурологов и практиков выставочной деятельности, и я рекомендую его к публикации в журнале «Культура и искусство». Перспективным направлением для дальнейших изысканий могло бы стать сравнительное изучение китайского опыта с практиками других стран, что позволило бы выявить универсальные и специфические тенденции в глобальном процессе цифровой трансформации культурного пространства.*

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Ракова О.А. Антиномическая составляющая художественного произведения. Ее роль в возникновении художественного образа. Творческий опыт А. М. Смирнова // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77342 EDN: XRQWTW URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77342](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77342)

## **Антиномическая составляющая художественного произведения. Ее роль в возникновении художественного образа. Творческий опыт А. М. Смирнова**

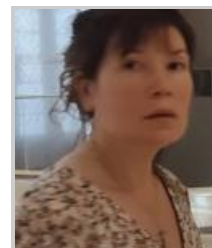
**Ракова Ольга Александровна**

ORCID: 0000-0003-3675-7323

независимый исследователь, аспирант 2 курса МГАХи им. Сурикова

115162, Россия, г. Москва, Даниловский р-н, ул. Щукова, д. 13 к. 1, кв. 67

✉ [rakov.mihail@yandex.ru](mailto:rakov.mihail@yandex.ru)



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

### **DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.12.77342

### **EDN:**

XRQWTW

### **Дата направления статьи в редакцию:**

17-12-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является антиномическая составляющая художественного произведения как структурная основа формообразования в религиозной живописи второй половины двадцатого столетия. Объектом исследования является творческое наследие московского художника, почетного члена Российской академии художеств Александра Максимовича Смирнова, чей индивидуальный визуальный язык характеризуется глубинным антиномическим дискурсом на уровне онтологического выражения мысли. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как специфика проявления бинарных оппозиций в композиционной структуре религиозных произведений, механизмы трансформации иконографической традиции через призму конфликтного мышления, диалектику светотеневого и пластического решения как средства достижения смысловой цельности образа. Особое внимание уделяется анализу произведений крестного цикла, триптихов и полиптихов мастера, в которых антиномическая напряженность выступает определяющим фактором художественной выразительности, обеспечивая единство формы и содержания через

структурное противопоставление земного и небесного начал, страдания и преображения. Методы и методология исследования базируются на структурно-семиотическом анализе визуального материала с применением иконографического метода и искусствоведческой герменевтики, позволяющих выявить эволюцию антиномических методов в авторском языке художника. Новизна исследования заключается в применении концепции антиномичности как универсального аналитического инструмента для изучения религиозной живописи последней трети двадцатого столетия, что открывает перспективы для глубинного понимания противоречивости культурных процессов российского искусства данного периода и позволяет по-новому рассмотреть механизмы формирования художественного образа в условиях трансформации визуального языка эпохи. Основными выводами проведенного исследования являются положения о конфликте как смысловой и композиционной доминанте религиозной живописи Смирнова, где антиномическая структура произведения функционирует не как деструктивный элемент, но как инструмент гармонизации смыслового единства. Установлено, что тональный, композиционный и семантический конфликт в произведениях мастера обеспечивает целостность восприятия образа реципиентом, а диалектический характер авторского языка отражает культурно-исторические процессы периода. Выявлено радикальное переосмысление иконографической традиции через включение личной эмоциональной рефлексии в интерпретацию евангельского повествования, что характеризует индивидуальный подход художника к религиозной тематике. Вкладом автора является систематизация проявлений антиномического мышления в творчестве Смирнова через анализ конкретных произведений различных периодов, демонстрирующая константность данного метода как структурообразующего принципа на протяжении всего творческого пути мастера.

**Ключевые слова:**

антиномия в живописи, художественный конфликт, религиозная живопись, Александр Смирнов, бинарные оппозиции, композиционная структура, визуальный язык, крестный цикл, иконографическая традиция, русское искусство

Импульсивность и противоречивость культурных процессов двадцатого столетия обусловили трансформацию художественного мышления, что зафиксировано в специфике визуального языка второй половины века [\[1\]](#). Интенсификация интереса к конфликтной природе художественного высказывания наблюдается в период 1950–1960-х годов, когда эстетическая рефлексия сосредоточилась на исследовании оппозиционных структур. М. С. Уваров указывал на бинарность как универсальное свойство сознания, проявляющееся в логических и образных структурах человеческой культуры [\[3\]](#). Изучение авторского языка через призму бинарных оппозиций открывает доступ к глубинным механизмам творческого процесса, позволяя выявить эволюцию антиномических методов в культурном пространстве столетия.

Антиномичность художественного мышления, понимаемая как структурная основа произведения, требует специализированного исследовательского подхода [\[6\]](#). В настоящей работе антиномическое восприятие рассматривается в качестве определяющего фактора формообразования. Материалом исследования избраны произведения московского художника, почетного члена РАХ Александра Максимовича Смирнова, чей индивидуальный язык пронизан антиномическим дискурсом на уровне

онтологического выражения мысли [21]. Анализ иллюстративного материала призван проследить проявление антиномического восприятия в религиозном и художественном осмыслении мастера.

Произведения крестного цикла, созданные в 1980–1990-х годах и экспонировавшиеся под общим названием «Страстная неделя», демонстрируют конфликт как смысловую и композиционную доминанту [9, 10]. Работа «Распятие с предстоящими» (рис. 1), выполненная в 1980 году на академической даче «Листвянка», обнаруживает радикальное переосмысление иконографической традиции. Силуэты Иоанна и Девы Марии символически пронзаются орудиями страдания Христа – копьем и губкой с уксусом на древке. Подобное композиционное решение представляет собой инновацию, объединяющую фигуративную массу в единую структуру, одновременно интенсифицируя смысловой регистр скорби [6]. Крест Христов с орудиями страдания базируется на едином основании – Земле с черепом Адама. Композиционная структура выстраивается на демаркационной линии: раскинутые руки Спасителя разграничивают пространство холста, а светлый равносоставленный треугольник над главой маркирует антитезу земного страдания и небесного царства [7]. Жест распростертых рук функционирует как разделяющий и объединяющий элемент одновременно. Тональный, композиционный и смысловой конфликт обеспечивает целостность восприятия образа реципиентом. Антитеза выделяет основную доминанту произведения, служащую инструментом достижения смыслового единства и художественной выразительности.



Рис. 1 «Распятие с предстоящими», 1980 г.

Триптих «Истина» (рис. 2), задуманный в тот же период на Байкале, основывается на двух сюжетах «Священной истории»: распятии Спасителя и распятии Петра вниз головой [6]. Центральная часть представляет пустой крест, обращенный к зрителю. Объединение двух событий в едином временном срезе подчеркивает их взаимосвязь. Контрастная конструкция триптиха усиливается центральной частью, где антиномия композиционной формы выступает средством гармонизации смыслового единства.



Рис.2 Триптих «Истина». 1980-е гг.

Произведения «Диалог» (рис. 3) и «Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем» (рис. 4) демонстрируют структурную антиномию на уровне пластического и светотеневого решения [2]. В первой работе диалог между страдающей душой и Спасителем выстроен на контрасте ритма и психологизма. При внешнем противопоставлении композиционный конфликт обеспечивает смысловое единство через общую направленность к преображению. Художник включает личную эмоцию в интерпретацию евангельского повествования, характеризуя земные страсти как источник страдания [7].



Рис.3 «Диалог»

Во втором произведении «Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем» смещается фокус постановки вопроса: возникает новая фигура воина с копьем, олицетворяющая ранящее земное начало. Страдающий человек испытывает влияние двух проявлений бытия – земного и небесного. Композиция смысла и формы строится на тональном и пластическом конфликте между нарастающей динамикой нижней части и воздушностью верхнего регистра холста [6].



Рис. 4: «Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем»

«Несение креста» (Рис. 5) выполнено в реалистическом ключе, но антиномическая составляющая остается структурной основой [2]. Вектор конфликта направлен на противопоставление образов. Антиномическую напряженность подчеркивает светотеневая моделировка: правая часть полотна погружена во мрак, где видны лавки торгующих и наблюдающих [15]. Христос с крестом предстает как антитеза этому миру. Художник варьирует подход к евангельской трагедии между реалистической и символической трактовкой.



Рис.5 «Несение креста»

Художник подходит к сюжету евангельской трагедии в какой то момент в реалистическом, а в другой – символическом ключе. Триптих «Распятие» - работа над которым начиналась около семидесятих годов прошлого столетия также организован за счет тонального и смыслового конфликта [13]. Конфликт в триптихе также, как и в некоторых предыдущих произведениях позволяет раскрыть цельность и ясность образа (рис.6).





Рис.6 Триптих "Распятие"

Триптих «Распятие», работа над которым началась в 1970-х годах, организован посредством тонального и смыслового конфликта, обеспечивающего цельность и ясность образа [9]. В позднем полотне «Христианская цивилизация» (рис. 7) антиномическая напряженность как угловая категория пронизывает всю структуру произведения [11]. Взаимосвязь этой категории с пространственно-временной организацией раскрывается через сложные взаимоотношения духа и плоти. Произведение несет полифонию смыслов: монументальное повествование о подвиге Христа сочетается с диалогом о двойственности человеческой природы [1].



Рис.7 «Христианская цивилизация»

Триптих «Ева» (рис. 8) демонстрирует структурную антиномию на уровне композиционной основы [8]. Силуэт змия присутствует в каждой части как образная антитеза, наполняющая человеческое существование. Актуализируется проблема свободы выбора, исследованная Сартром в работе «Искусство и воображение», где прослеживается взаимосвязь свободы и ответственности как результата данной свободы [4].





Рис.8 Триптих «Ева»

Триптих часто экспонировался совместно с полиптихом «Времена года» (рис. 9), что зафиксировано на фотографии весеннего Арт-Салона 2008 года (рис. 10) [\[5\]](#). Художественная структура произведений выстроена на многообразии антиномий. Светотеневой конфликт сочетается со смысловой антитезой, заложенной в основании: зима и осень противопоставлены весне и лету [\[14\]](#). Образные средства раскрывают полифонию смыслов. Зима воссоздает образ увядания, из которого пробивается живой росток весны. Затронута женская природа как источник возрождения [\[8\]](#). Через призму темы времен года художник подходит к антиномиям, изначально заложенным в человеческой природе: рождению, юности, зрелости, смерти. Это прочтение поддерживается остальными частями полиптиха. В. Байдин пишет о скрытой замаскированной аллегории, в которой выражается судьба и личность самого художника [\[1\]](#).



Рис.9 Полиптих «Времена года»



Рис.10 Экспозиция триптиха «Ева» и полиптиха «Времена года» на весеннем Арт-Салоне,

2008.

Диалектический характер авторского языка в визуальном искусстве последней трети двадцатого века прослеживается на материале произведений А. Смирнова [6]. Выявлена роль антиномий и художественного конфликта как способа достижения смысловой и образной цельности. Религиозно-философское мышление, раскрывшееся в антиномическом понимании созданных образов, позволяет по-новому рассмотреть культурное поле данного периода [12]. Обращение к творчеству мастера способствует глубинному пониманию противоречивости культурно-исторических процессов, протекавших в российской культуре последней трети двадцатого века.

## Библиография

1. Байдин В. Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. – Москва: Искусство XXI век, 2018. – 368 с.
2. Евтых С.Ш. Символика цвета в мировых религиях (сравнительный анализ) // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: сб. материалов III Междунар. науч. конф., Майкоп, 17–21 сентября 2018 года / ред.-сост. С.И. Хватова. – Майкоп: Изд-во "Магарин Олег Григорьевич", 2018. – С. 585-600. EDN: YAONCX
3. Иванчикова О. "Изучить бы, что сделано, да себя не потерять..." // Художественный совет. – 2011. – № 4 (80). – С. 48-49.
4. Ракова О.А. Антиномичность художественных образов в творчестве А.М. Смирнова // Искусство и религия: антиномии природы человека: сборник научных докладов Всероссийской научной конференции. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2025. – С. 162-170. EDN: BWOBMV
5. Ракова О.А., Раков М.П. Религиозная живопись Александра Смирнова в русле традиций славянской культуры // Культура и искусство. 2022. № 7. С. 57-67. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317 EDN: ACYEON URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=38317](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38317)
6. Ракова О.А. Creative Impulses of Ancient Russian Art and Present-Day Dynamics in A. Smirnov's Artistic Search // Scientific and Analytical Journal Burganov House. The Space of Culture. – 2024. – Vol. 20, № 3. – P. 94-106. – DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106. EDN: TYANGW
7. Ракова О., Раков М. Analysis of the Creation of A. M. Smirnov's Diptych "Storm on the Sea" // Global Journal of Human-Social Science. – 2023. – Vol. 22, № C7. – P. 29-34.
8. Смирнов А. "Несколько слов о свободе" // Наука и религия. – 2012. – № 4. – С. 14-15.
9. Смирнов А. XIII Florence biennale. Eternal feminine. Concepts of femininity in contemporary art and design. – Milano: Editoriale Giorgio Mondadori, 2021.
10. Expressions of Jesus. Cultural representations of the savior of the world. – Shadow Mountain Publishing, 2025.
11. Беседы О.А. Раковой с А.М. Смирновым 17 марта 2015 [аудиозапись] // Личный архив О.А. Смирновой.
12. Телерепортаж ТК "Культура" с открытия выставки А. Смирнова в Доме Русского Зарубежья [видео]. – 2013. – URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/73683/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/73683/).
13. Видеозапись с открытия выставки А. Смирнова в ПАХ [видео]. – 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B-lv6mhYHa4>.
14. Видеозапись с открытия выставки А. Смирнова в ПАХ [видео]. – 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g2ItYK-cssY>.
15. Видеорепортаж с открытия выставки А. Смирнова в ПАХ [видео]. – 2017. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs\\_m1qBU](https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs_m1qBU).

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования являются работы художника А.М. Смирнова в контексте антиномической концепции творчества. Постановка проблемы достаточно интересная и неординарная для российского искусствоведения в целом и для анализа живописных произведений в частности. Однако уже в первом абзаце статьи автор рассуждает не об антиномичности художественного произведения, а о бинарных оппозициях, воплощенных различными образами в пространстве одного художественного произведения. И в дальнейшем вся статья посвящена именно выявлению бинарных образов, изображенных на полотнах А.М. Смирнова. Понятие антиномичность условно может пересекаться с бинарными оппозициями. Но в философской, эстетической традиции, идущей еще из античной философии и концептуализированной И. Кантом – антиномичность и бинарность не синонимы. Поэтому автору желательно либо отредактировать название работы, либо в тексте в первом абзаце прояснить свою интерпретацию антиномичности и бинарности.

На протяжении всего текста статьи происходит еще одна теоретическая подмена – создание образа посредством бинарных оппозиций автором и, как сам автор определяет, «антиномическое восприятие» зрителем целостности образа. Возникает вопрос – что в статье анализируется – антиномичность мышления автора, антиномичность восприятия зрителя или бинарные оппозиции в изображении художественных образов? Конечно, данный вопрос очень специфичен и максимально теоретизирован, но автор заявил крайне интересную тему, и она провоцирует соответствующие предметы обсуждения. Представляется, что снять многочисленность теоретических претензий к тексту можно, скорректировав название. Ведь 9/10 текста посвящено именно анализу картин художника, автор статьи очень поверхностно говорит о роли антиномического мышления в возникновении художественного образа. Основная проблема статьи – это восприятие бинарных оппозиций в изображении художественного образа как целостной структуры на примере творчества А.М. Смирнова. Если работу определить так, то снимается вопрос о реципиенте антиномического мышления.

Методология работы выстроена в рамках философского и эстетического подходов. Актуальность исследования определяется несколькими позициями. Во-первых, анализ произведений живописи посредством философско-эстетических концепций расширяет методологическую базу российского искусствоведения. Во-вторых, анализ духовного содержания живописных произведений сегодня востребован на общем фоне агрессивного распространения ценностей материальной культуры общества потребления. Научная новизна работы определяется предметом исследования – духовным творчеством А.М. Смирнова, – и выбранной методологией исследования.

Текст статьи соответствует научному стилю изложения. В то же время автору удается удивительно точно передать смысл художественных образов, очень корректно объединив научную стилистику с художественным описанием картин. Статья четко структурирована, выводы логически непротиворечивы и обоснованы. Некоторое разногласие с общим текстом статьи имеет самое последнее предложение: «Обращение к творчеству мастера способствует глубинному пониманию противоречивости культурно-исторических процессов, протекавших в российской культуре последней трети

двадцатого века.». Все-таки проблематизация статьи очень камерная – конкретные картины, бинарные образы – и во всем тексте не было ни слова о противоречивости культурно-исторических процессов в XX веке в российской истории. Поэтому такое глобальное обобщение выглядит неуместным.

Наверное, допущена опечатка в подписи к рисунку 10: «Рис.10 Экспозиция триптиха «Ева» и полиптиха «Времена года» на весеннем Арт-Салона». Правильнее написание в данном случае «Арт-Салоне».

Еще одно корректирующее предложение: в определении цели исследования – «Анализ иллюстративного материала призван проследить проявление антиномического восприятия в религиозном и художественном осмыслении мастера» – заменить слово «религиозное» на «духовное осмысление». Понятие религиозное осмысление требует использование более специфического комплекса источников.

Библиография достаточно полно отражает содержание текста. Единственное замечание-вопрос – почему автор концепции антиномичности творческого мышления М.С. Уваров цитируется по вторичному источнику.

Работа представляет собой самостоятельное, завершённое исследование, которое содержит выводы, имеющие значение для российского искусствоведения и могут быть интересны как специалистам-практикам, так и теоретикам. Замечания, высказанные в начале рецензии, дискуссионные, они, скорее, отражают сложность выбранной автором проблемы, чем указывают на принципиальные недостатки текста.

Статья полностью соответствует требованиям, предъявляемым научным публикациям.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Чжоу Ш. Методология культуры дизайна, основанная на конструктивизме Владимира Татлина // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77112 EDN: XXOSIH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77112](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77112)

## Методология культуры дизайна, основанная на конструктивизме Владимира Татлина

Чжоу Шуся

аспирант, кафедра культурологии и искусствоведения; Сибирский федеральный университет

Российская Федерация, 660041, г. Красноярск, пр. Свободный, 7

✉ 710281349@qq.com



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.12.77112

### EDN:

XXOSIH

### Дата направления статьи в редакцию:

04-12-2025

**Аннотация:** Современный дизайн сталкивается с кризисом идентичности, во многом обусловленным преобладанием коммерческих моделей, отодвигающих на второй план вопросы социальной ответственности и устойчивого развития. Эта ситуация активизирует поиск альтернатив в историческом наследии, в частности, обращение к конструктивистской методологии Владимира Татлина, предлагавшей уникальный синтез художественного творчества, технического прогресса и социальной утопии. Актуальность исследования, таким образом, напрямую связана с острой потребностью дизайн-сообщества и теоретиков в пересмотре базовых принципов проектирования. Обращение к истокам, к тому радикальному синтезу искусства, техники и социальной утопии, который Татлин и его единомышленники предложили в начале XX века в ответ на вызовы индустриализации, – становится сегодня как никогда востребованным. Целью данной работы является критический анализ ключевых научных публикаций последнего десятилетия, посвященных переосмыслению конструктивизма В. Татлина. Исследование нацелено на определение вклада этих работ в развитие методологии дизайн-культуры как целостной интегрирующей системы. Исследование носит теоретико-аналитический

характер. Его методологическую основу составил систематический обзор литературы. Для понимания наследия Татлина был применен сравнительный анализ разных трактовок. Интерпретация велась через философско-культурологический подход и критическую рефлексию современных авторов. Аналитическая работа сосредоточилась на выявлении преобладающих тенденций, существующих пробелов в изучении темы и особенностей трансформации идей. Результаты исследования подтверждают жизнеспособность методологии Татлина, рассматриваемой как «открытая система». Исследование также выявило и систематизировало ключевые противоречия, связанные с наследием Татлина. Основные выводы подчеркивают, что его наследие сохраняет статус важной концептуальной основы для преодоления кризиса идентичности в дизайне, предлагая содержательную альтернативу. Диалектическая природа актуальности наследия заключается в его способности питать критику коммерциализации и стимулировать этические дискурсы в дизайне, одновременно вступая в неизбежное противоречие с рыночной реальностью из-за своей утопической сущности. Перспективными направлениями для дальнейших исследований являются: углубленное изучение возможностей применения принципов функциональности в инфографике; критический анализ реализованных проектов общественных пространств; поиск практических путей для преодоления разрыва между антикоммерческим пафосом наследия Татлина и экономическими реалиями современной дизайн-деятельности.

**Ключевые слова:**

конструктивизм, Владимир Татлин, методология дизайна, утилитаризм, социальный функционализм, архитектура авангарда, социальная ответственность, устойчивый дизайн, инклюзивная среда, этическое проектирование

**Введение**

Современная дизайн-культура переживает период глубокого переосмысления. Все чаще осознается ограниченность господствующих коммерческих моделей, где рыночный успех и сиюминутные потребительские тренды нередко заслоняют социальную ответственность, экологическую устойчивость и подлинную функциональность. Этот кризис идентичности, вполне закономерно, вызвал всплеск интереса к историческим альтернативам, которые могут предложить методологическую основу для преодоления современных противоречий. Именно в этом контексте наследие русского авангарда, и в особенности конструктивистская система Владимира Евграфовича Татлина, оказывается в центре внимания как глубоко актуальная и концептуально богатая парадигма.

Актуальность исследования, таким образом, напрямую связана с острой потребностью дизайн-сообщества и теоретиков в пересмотре базовых принципов проектирования. Обращение к истокам, к тому радикальному синтезу искусства, техники и социальной утопии, который Татлин и его единомышленники предложили в начале XX века в ответ на вызовы индустриализации, - становится сегодня как никогда востребованным.

Концепция Татлина, воплощенная в его знаковых работах (от, так и не построенной «Башни Татлина», до экспериментов с контррельефами, сценографией и даже предметами одежды), представляла собой не просто новое эстетическое направление. Это была целостная философия формообразования. Ее методология строилась на принципиальном отказе от декоративности как излишней и ложной, утверждая примат чистой конструкции, раскрытой через материал и инженерную логику. Искусство, по

Татлину, должно было утратить автономию и слиться с техникой («искусство в технику»), чтобы служить цели построения нового, справедливого общества. Этот синтез предполагал безусловную функциональность и утилитарность объекта. Как справедливо отмечают современные исследователи, например, Богданова В. В. [2] и Ермилова Д. Ю. [5], именно этот акцент на социальном функционализме, на дизайне как инструменте преобразования среды и сознания, делает идеи Татлина столь притягательными сегодня, в эпоху поиска устойчивых и этичных моделей развития. По сути, его подход заложил основы культуры дизайна как системной деятельности, неразрывно объединяющей эстетические поиски, технологические возможности и гуманистические ценности.

Интерес к методологии Владимира Татлина в научной среде за последние десять лет (2015–2025 гг.) значительно возрос. Это ярко проявляется в потоке новых публикаций, монографий и выставочных инициатив. Современные исследователи, включая А. С. Большакову [3], углубленно изучают его наследие. В их работах «Башня Татлина» рассматривается не только как смелый архитектурный замысел, но и как мощный манифест, олицетворяющий неразрывную связь революционной формы, передовых технологий эпохи и глобальной социальной задачи. Ю. Демиденко [4] и Н. Курчанова [9] в своих исследованиях раскрывают утопический заряд татлинских проектов одежды. Они трактуют их как своеобразную «антимоду», целью которой было создание универсального, функционального костюма для «нового человека». Актуально и переосмысление конструктивистских принципов в свете современных проблем. Ученые отмечают их созвучие с целями инклюзивного дизайна, создающего доступную среду, и экологического дизайна, ориентированного на минимизацию расхода ресурсов и отходов [5]. Также, параллельно развивается и критическая рефлексия. Авторы поднимают вопросы о неизбежных противоречиях между изначально утопическими, антирыночными идеалами конструктивизма и необходимостью их встраивания в современные рыночные условия, а также о рисках коммерциализации самого авангардного наследия.

Несмотря на такую активную дискуссию, в современной науке остаются заметные пробелы. Явно ощущается явный недостаток глубоких исследований, посвященных конкретному влиянию методологии Татлина на современный графический дизайн и визуальные коммуникации. Между тем, его принципы лаконичности, структурной ясности и функциональности знака могли бы найти здесь особенно плодотворное применение. Другой слабо изученной областью остается роль татлинских концепций в формировании дизайна общественных пространств. Хотя конкурсы имени Татлина, как отмечают Е. Г. Лапшина и соавторы [12], существуют уже два десятилетия и служат важной площадкой для будущих архитекторов, их методологическая связь с наследием конструктивизма и конкретный вклад в культуру проектирования общественных зон требуют более систематического изучения.

Учитывая актуальность темы и текущее состояние исследований, целью данной статьи - критический анализ ключевых научных работ последнего десятилетия, посвященных осмыслению конструктивизма Владимира Татлина, и определение их конкретный вклад в развитие методологии культуры дизайна как интегрирующей системы знаний и практик. Для достижения этой цели необходимо решить ряд последовательных задач.

Первоочередная задача заключается в выявлении и концептуализации ключевых принципов дизайн-методологии, сформулированных и воплощенных Владимиром Татлиным. Это потребует обращения к его теоретическим текстам, интерпретируемым через авторитетные исследования [3; 17; 19]. Круг этих работ широк: от контррельефов,



ломавших традиционное понимание картины, через утопическую «Башню» и, до проектов одежды и предметов быта, нацеленных на формирование нового быта и нового человека [4; 9]. Центральными для анализа станут принципы примата конструкции над декором, признание утилитарности высшей эстетической ценностью, идея синтеза искусства и техники (фигура «художника-инженера»), а также понимание социальной ответственности дизайна как силы, способной преобразовывать действительность.

Следующая важная задача заключается в исследовании, как именно, базовые принципы конструктивизма Татлина трансформируются и находят воплощение в современных дизайн-практиках. Анализ охватит три ключевые сферы: архитектуру, промышленный дизайн и графический дизайн. В архитектуре интерес представляет переосмысление авангардного наследия в контексте современного градостроительства и проектирования общественных зданий. Исследование может опираться, в частности, на анализ практики конкурсов имени Татлина [12], чтобы понять, как его идеи живут в актуальных проектах. В промышленном дизайне фокус сместится на воплощение татлинских идей функциональности, конструктивной честности и утилитаризма в формообразовании предметов [5]. Работы, подобные исследованиям Богдановой В. В. и соавторов [2], помогут выявить эту связь. Графический дизайн, несмотря на отмеченный ранее пробел в исследованиях, также демонстрирует влияние принципов Татлина. Здесь можно обнаружить отголоски его лаконизма, геометрической строгости и структурной ясности знака, унаследованные от авангарда.

Третья задача направлена на оценку более широкого влияния концепций Владимира Татлина на формирование современных культурных парадигм в дизайне. Речь идет о том, как его фундаментальные идеи о социальной миссии дизайна, его утопическом заряде, вере в преобразующую силу рационально организованной среды и предметного мира, а также осознание им извечных противоречий между идеалом и практической реализацией (что активно обсуждается современными критиками), заложили основы для актуальных направлений. Анализ должен выявить, каким образом, наследие Татлина продолжает питать современные дискурсы о роли дизайнера в обществе, об этических основаниях проектирования и о поиске путей преодоления коммерческого подхода.

## **Методология**

Исследование базируется на:

- Обзоре публикаций из Scopus, РИНЦ, монографий на примерах работ Лолы Г. Н., Большаковой А. С., Лапшиной Е. Г. [13;3;11;12].
- Сравнительном анализе отечественных [5; 16] и зарубежных [18] трактовок наследия Татлина.
- Философско-культурологическом подходе, при котором теоретическую основу составляют труды Н. Пунина, А. Стригалева, а также критические статьи [17; 19].

## **Обзор исследовательской литературы**

Настоящее исследование опирается на взаимодополняющие методологические подходы, что дает возможность провести всесторонний критический анализ влияния конструктивистской методологии Владимира Татлина на становление современной культуры дизайна. Основу методологической стратегии составил систематический обзор научной литературы, охвативший ключевые публикации последнего десятилетия как в

российских (РИНЦ), так и международных (Scopus) рецензируемых базах данных, а также значимые монографии и материалы крупных выставочных проектов. Особое внимание уделено работам А. С. Большаковой<sup>[3]</sup>, анализирующей философские стратегии рецепции конструктивизма; В. В. Богданова с соавторами<sup>[2]</sup>, исследующим преемственность принципов технической эстетики; Е. Г. Лапшиной<sup>[12]</sup>, освещающей практическое применение идей в архитектурных конкурсах; и Лолы Г. Н.<sup>[13]</sup>, чье исследование семиотического моделирования предоставило ценный инструмент для анализа. Систематизация источников не только выявила доминирующие тенденции в изучении Татлина, но и четко обозначила существующие пробелы, в частности недостаточную изученность его влияния на графический дизайн и проектирование общественных пространств.

Для углубленного понимания трансформации идей Татлина в глобальном контексте был применен сравнительный анализ российских и зарубежных трактовок его наследия. Со стороны отечественных исследований рассмотрены работы Д. Ю. Ермиловой<sup>[5]</sup>, подчеркивающей актуальность конструктивистской концепции синтеза искусства и техники для современных задач экологического и инклюзивного дизайна, а также Н. Н. Пименовой с соавторами<sup>[16]</sup>, исследующих трансформацию стилевых парадигм в раннесоветский период. Этим подходам противопоставлен анализ зарубежных перспектив, представленных прежде всего в фундаментальном издании «TATLIN: New Art for a New World»<sup>[18]</sup>, предлагающем взгляд на Татлина как фигуру мирового авангарда. Также учтены критические оценки, выявляющие противоречия между изначально антирыночным, утопическим пафосом конструктивизма и реалиями его адаптации, включая коммерциализацию, в современном дизайнерском поле. Такой сравнительный срез позволил выявить точки пересечения (например, единодушное признание «Башни Татлина» как символа синтеза революционной формы, технологии и социальной миссии), наряду со специфическими акцентами, обусловленными культурными и институциональными контекстами.

Философско-культурологический подход выступил центральным интегрирующим звеном методологии. Он позволил осуществить содержательную интерпретацию связи исторических принципов татлинского конструктивизма с актуальными культурными парадигмами современного дизайна. Теоретической основой для этого послужили основополагающие труды, непосредственно связанные с осмыслением фигуры и идей Татлина. Среди них, работы Н. Н. Пунина<sup>[17]</sup>, предоставляющие уникальный современный взгляд на творчество художника-инженера, а также фундаментальное исследование А. Стригалева и Ю. Хартена<sup>[19]</sup>, остающееся ключевым источником по биографии и анализу произведений, несмотря на ее дату публикации. Этот корпус источников дополняют современные теоретические разработки, касающиеся социальной роли дизайна и его критического измерения.

Данная методология позволила выйти за рамки простого исторического описания и перейти к осмыслению фундаментальных для культуры дизайна вопросов. А именно: каким образом принципы отказа от декоративности, примата конструкции, утилитарности и социального функционализма, сформулированные Татлиным в контексте раннесоветской утопии, транслируются и переосмысляются сегодня в условиях доминирования рыночных отношений? И как наследие конструктивизма питает современные дискурсы об этике проектирования, устойчивом развитии и преодолении коммерческого подхода? Поиск ответов на эти вопросы велся через призму интерпретации базовых татлинских концепций и их проекции на современные практики и

теоретические построения.

Сочетание систематического обзора, сравнительного анализа и философско-культурологической интерпретации создало надежную основу для достижения главной цели исследования. Триангуляция этих методов позволила не просто констатировать известные факты, но и обозначить перспективные направления для будущих изысканий. Не менее важным представляется системный анализ влияния его идей на формирование методологии проектирования общественных пространств, отвечающих критериям социальной справедливости и гуманистической направленности.

Таким образом, исследования конструктивизма Татлина за последнее десятилетие преимущественно сосредоточены на анализе таких знаковых проектов, как «Башня Татлина». Этот объект рассматривается как ключевой манифест синтеза искусства и технологии, воплощающий социальную миссию дизайна, что убедительно показано в работах Е. Смирновой. Параллельно прослеживается актуальная тенденция. Ученые активно исследуют связь идей Татлина с современными задачами инклюзивного и экологичного дизайна. Одновременно, в научном поле звучит значимая критика, фокусирующаяся на проблеме коммерциализации наследия конструктивизма. Критический дискурс подчеркивает глубинные противоречия между изначально утопическими идеалами движения и их неизбежной адаптацией к реалиям рыночных отношений.

Однако, анализ представленного корпуса литературы выявил заметные пробелы. Остается недостаточно изученным влияние методологии и принципов Татлина на развитие дизайна общественных пространств. В частности, требует более глубокого системного анализа опыт конкурсов им. Татлина, посвященных этой теме. Другой значимой лакуной является относительная малоизученность вклада татлинских концепций, особенно его подходов к структурности и функциональности знака, в область графического дизайна и визуальных коммуникаций.

## **Основная часть**

Анализ научных работ подтверждает устойчивую актуальность методологии Владимира Татлина. Его конструктивистские принципы продолжают оказывать значимое влияние на формирование культурных парадигм современного дизайна. Теоретический фундамент, заложенный Татлиным в начале XX века, демонстрирует поразительную способность адаптироваться к вызовам XXI века, особенно в сферах социальной ответственности, экологической устойчивости и критики излишней коммерциализации. Три взаимосвязанных принципа остаются центральными: радикальный отказ от декоративности в пользу конструктивной честности, синтез искусства и техники как основа формообразования и социальный функционализм, превращающий дизайн в инструмент преобразования общества. Эти идеи, воплощенные в знаковых проектах Татлина, активно переосмысляются сегодня через призму современных этических и экологических требований.

В первую очередь, методология Татлина сформировалась как ответ на кризис буржуазной культуры, где декоративность часто скрывала истинную суть предмета [\[14\]](#). Его контррельефы (1914–1916) стали настоящим манифестом отказа от иллюзионизма, поскольку выводят конструкцию в трехмерное пространство. Татлин обнажал материал (дерево, металл, стекло) и инженерную логику соединения элементов. Как справедливо

отмечает Большакова [3], это была демистификация искусства, переход от репрезентации к реальному конструированию среды. Наиболее полное воплощение этот подход нашел в проекте «Башня Татлина» (1919–1920). Ее спиральная структура из стали и стекла символизировала динамику революции, а вращающиеся геометрические объемы (куб, пирамида, цилиндр, полусфера) функционально разделяли пространства власти. Современные исследователи видят в Башне не просто утопический артефакт, а действующую методологию, синтезирующую революционную форму, технологические возможности эпохи и социальную миссию [10]. Каркасная открытость сооружения, отвергающая фасад как декорацию, стала прообразом «честной» архитектуры, где эстетика рождается непосредственно из утилитарности (рис. 1). «Татлин назвал свое изобретение «Памятником III Коммунистическому Интернационалу», посвятив его не только социальной революции начала XX века, но создав, таким образом, символ революционного переворота в развитии человечества» [10].



*Рис. 1. «Башня Татлина». Проект памятника III Интернационалу, Владимир Татлин, 1919–1920 годы. Фото: Shutterstock*

Социальная направленность методологии Татлина ярко проявилась в его проектах одежды (1923–1924). Исследователи, такие как Демиденко [4] и Курчанова [9], показывают, что простые костюмы из сукна и бязи представляли собой «антимоду»: они сознательно отвергали буржуазную сезонность, роскошь и гендерные условности, предлагая вместо этого универсальный, гигиеничный костюм для «нового человека» (рис. 2). Лаконичные формы, минимум швов и акцент на удобстве труда превращали дизайн в действенный инструмент формирования нового быта.

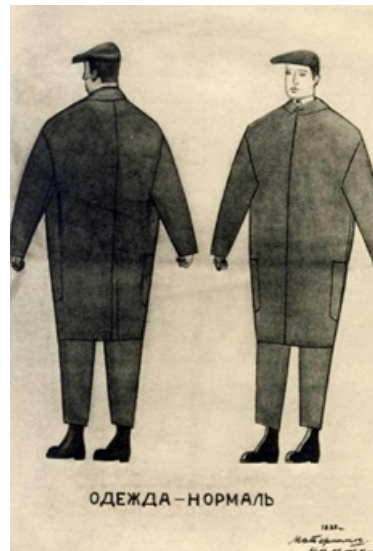


Рис. 2. Эскиз рабочей одежды («нормаль-одежда»), Владимир Татлин, 1923–1924 годы.

Фото: Shutterstock

Эти эксперименты не были изолированными. Они развивались в русле деятельности ВХУТЕМАСа. Как отмечает Копцева с соавторами<sup>[8]</sup>, именно в ВХУТЕМАСе в 1920–1922 годах формировались ключевые принципы советской дизайн-эстетики. Татлин, Родченко и Степанова активно утверждали концепцию «производственного искусства», рассматривая художника как «инженера-конструктора жизни», где утилитарность и конструктивная ясность возводились в ранг высших эстетических ценностей<sup>[11]</sup>. Именно тогда, дизайн осознал себя как «социально преобразующую силу», ориентированную на массовое создание предметов для трудящихся (от мебели до текстиля).

В современное время, «сообщество ученых, деятелей культуры и искусства продолжает реконструкцию историко-теоретической модели ВХУТЕМАСа как уникального комплексного художественно-проектного и социокультурного объекта»<sup>[8]</sup>. Наблюдается невероятная гибкость и критическая адаптация принципов Татлина. В архитектуре наследие конструктивизма переживает подлинный ренессанс, особенно в аспекте социального функционализма. Конкурсы имени Татлина, проводящиеся уже два десятилетия, стали, как показывают данные Лапшиной с соавторами<sup>[12]</sup>, важной лабораторией для новых поколений архитекторов. Проекты-победители последних лет концентрируются на инклюзивности и адаптивности, представляя из себя многофункциональные культурные центры в депрессивных районах, трансформируемые общественные пространства, здания, где открытые инженерные системы становятся частью облика. Принцип «конструктивной честности» Татлина находит отражение в современном брутализме и хай-теке, в котором несущие элементы (бетонные плиты, стальные балки, вентиляционные шахты) не скрываются, а органично включаются в эстетику, напоминая о каркасной структуре «Башни Татлина». Однако, важное отличие от глобального утопизма Татлина заключается в смещении акцента на человеческий масштаб. Современные проекты все чаще ориентированы на нужды конкретных локальных сообществ.

В сфере промышленного дизайна принципы Татлина обретают новое звучание в контексте устойчивого развития. Богданова с соавторами выявляют прямую преемственность между советской «технической эстетикой» и актуальными объектами. Это мебель с минимальным декором, где акцент сделан на фактуре натуральных

материалов (дерево, металл) или переработанного пластика, модульная сборка и безупречная эргономика [3]. Особую значимость приобретает эволюция татлинского утилитаризма в сторону экологичного дизайна. Как справедливо подчеркивает Ермилова, идея «красоты в целесообразности» трансформировалась в ключевые принципы циркулярной экономики, то есть в проектирование предметов с длительным сроком службы, возможность их ремонта и использование вторичных ресурсов [5]. Даже проекты одежды Татлина как «антимоды» находят неожиданный отклик в современных движениях slow fashion и zero waste design, в которых универсальность, долговечность и этичность производства сознательно противопоставлены логике быстрой моды. Лаконичный крой и геометрические формы, предложенные мастером, стали осмысляться как действенный инструмент борьбы с избыточным потреблением.

Влияние Татлина на графический дизайн, несмотря на относительную малоизученность этой темы, представляется глубоким и структурным [7]. Лаконичность, геометризм, структурность и функциональность знака легли в основу современной корпоративной айдентики, систем навигации и цифровых интерфейсов. Исследование Лолы [13] в области семантики дизайн-кода, хотя и не содержит прямых ссылок на Татлина, но, заметим, методологически развивает его подход. В нем визуальный элемент трактуется как функциональная единица, где избыточная декоративность только мешает коммуникации.

Также, швейцарский международный стиль, доминирующий в информационном дизайне, унаследовал от конструктивизма ключевые элементы: модульные сетки, геометрические шрифты sans-serif и сдержанную цветовую палитру (красный/черный/белый). Современные UI/UX-решения, требующие мгновенной понятности, также базируются на татлинском идеале структурной ясности. Однако, как предостерегает Большакова [3], существует реальная опасность редукции этого наследия до уровня формальных клише, ведь использование геометрических форм в айдентике люксовых брендов зачастую лишает их изначального социального пафоса, присущего работам самого Татлина.

Представленная таблица (табл. 1) служит визуальным обобщением применения принципов Татлина (конструктивная откровенность, утилитаризм, социальный функционализм) в актуальных дизайн-практиках: архитектуре, промышленном и графическом дизайне. Конкретные примеры иллюстрируют теоретические положения, изложенные в предыдущих разделах.

Табл. 1. «Применение принципов конструктивизма Татлина в современных областях дизайна»

Область дизайна	Ключевые принципы Татлина	Современная интерпретация	Примеры современных проектов
Архитектура	Конструктивная честность, социальный функционализм	Использование открытых конструкций, создание инклюзивных общественных пространств	Брутализм, хай-тек архитектура, проекты конкурсов имени Татлина
Промышленный дизайн	Утилитаризм как эстетика, синтез	Экологически чистые материалы, модульные	Модульная мебель, продукты из



	искусства и системы, долговечные технологии	переработанных изделий материалов, движение «медленной моды»
<i>Графический дизайн</i>	Простота, функциональная ясность	Лаконичные интерфейсы, корпоративные идентичности, навигационные системы
		Швейцарский международный стиль, современный UI/UX дизайн

Наследие Татлина в современной культуре дизайна существует в поле напряженных противоречий, которые одновременно определяют его актуальность и обозначают границы. Эти диалектические напряжения формируют живой контекст его восприятия сегодня. С одной стороны, идеи Татлина стали интеллектуальной опорой для критики коммерциализации в дизайне. Такие направления, как социальный дизайн, инклюзивный дизайн и экодизайн, во многом наследуют его веру в преобразующую силу проектирования среды. Как отмечает Ермилова [\[5\]](#), методология Татлина предлагает альтернативу рыночному диктату, напоминая, что роль дизайнера состоит не в украшательстве желаний, а в позиции «инженера человеческих отношений». Его идея синтеза искусства и техники эволюционировала в современную междисциплинарность, где технологии активно сочетаются с экологией и социологией для решения острых проблем (от социального неравенства до климатического кризиса).

С другой стороны, возрождение интереса к Татлину обнажило глубинные конфликты. Ключевое из них - фундаментальное противоречие между изначально антирыночным пафосом конструктивизма и логикой глобального капитализма. Татлин создавал свои Башню и одежду как манифесты общества, свободного от товарного фетишизма, как упомянуто выше. Однако, сегодня, геометрические формы авангарда часто становятся модным трендом в рекламе премиальных брендов и дизайне элитной мебели. Авторы фундаментального издания «TATLIN: New Art» [\[18\]](#) справедливо ставят вопрос: возможна ли подлинная адаптация этой утопии в самой системе, которую она радикально отрицала? Это указывает на реальный риск «деполитизации» наследия, то есть ситуацию, при которой формальные приемы конструктивизма отрываются от их изначального социального содержания и революционного пафоса.

Еще одно существенное противоречие коренится в масштабе татлинского утопизма. Грандиозность его замыслов (переустройство общества через среду) неизбежно сталкивалась с суровыми реалиями (Башня осталась нереализованной, одежда - лишь экспериментом). Копцева с соавторами [\[8\]](#), анализируя деятельность ВХУТЕМАСа в 1920–1922 гг., косвенно фиксирует это напряжение: даже в наиболее благоприятный для авангарда период радикальные идеи сталкивались с нехваткой ресурсов и ограниченными технологическими возможностями. Современные дизайнеры, вдохновляясь социальной миссией Татлина, вынуждены постоянно балансировать между утопическим импульсом к глобальным изменениям и прагматикой достижимых, локальных преобразований.

Графический дизайн и визуальные коммуникации представляют собой особо перспективную, но недостаточно исследованную область. Необходимо двигаться дальше, от простой констатации формальных заимствований (геометрия, шрифты) к изучению глубинной методологической преемственности. Особый интерес вызывает вопрос о том, как принципы структурности и функциональности знака, разработанные Татлиным, находят воплощение в современных цифровых интерфейсах или социально



ориентированной инфографике.

Дизайн общественных пространств - еще одно важное направление для будущих изысканий. Хотя олимпиады, конкурсы имени Татлина, демонстрируют значительный потенциал его идей, все же, критически важен анализ уже реализованных проектов. Требуется понять, как принципы социального функционализма Татлина работают на практике в конкретных объектах (парках, библиотеках, транспортных узлах) и действительно ли способствуют созданию «среды» социальной справедливости.

Диалектика утопии и рынка остается самым острым и сложным вопросом. Необходимо искать пути преодоления разрыва между изначально антикоммерческим пафосом наследия конструктивизма и реалиями его адаптации (или эксплуатации) в условиях глобального капитализма. Возникает фундаментальный вопрос: возможен ли в современном мире дизайн, столь же радикальный в своих социальных амбициях, как проекты самого Татлина?

### **Заключение**

Исследование методологии дизайна, основанной на конструктивизме Владимира Татлина, убедительно показывает не только историческую ценность его идей, но и их непреходящую актуальность перед лицом современных культурных, социальных и экологических проблем. Анализ научных работ подтверждает, что базовые принципы Татлина, такие как: приоритет конструкции над декором, синтез искусства и техники, социальная направленность, - продолжают служить концептуальной основой для преодоления кризиса идентичности в дизайне, вызванного коммерциализацией и утратой этических ориентиров. Целью данной статьи была критическая оценка вклада современных исследований в развитие дизайн-методологии под влиянием наследия Татлина. Эта цель достигнута путем системного выявления того, как его идеи трансформируются в практиках и культурных парадигмах XXI века.

Ключевой вывод исследования – это подтверждение жизнеспособности татлинской методологии как «открытой системы», способной адаптироваться к новым условиям. Его радикальный отказ от декоративности в пользу конструктивной честности нашел отражение в современных трендах. Это видно и в архитектуре с открытыми инженерными системами, и в экодизайне. Социальный функционализм Татлина, изначально нацеленный на формирование «нового человека» через утилитарные объекты, эволюционировал в принципы инклюзивного дизайна, устойчивого развития и критического проектирования. Работы демонстрируют, что конкурсы имени Татлина и практики *slow fashion* стали прямым продолжением его идей. Утопический пафос здесь преобразуется в локальные, социально ориентированные решения, будь то создание многофункциональных культурных центров в депрессивных районах или производство одежды, отвергающей быструю моду в пользу этичности и универсальности.

Особый вклад настоящего исследования заключается в заполнении лакун, выявленных в литературе. Во-первых, установлена значимая связь татлинской методологии с графическим дизайном. Его принципы лаконичности, структурности и функциональности знака легли в основу корпоративной айдентики, цифровых интерфейсов и систем навигации. Анализ показал: геометризм и модульные сетки, унаследованные от конструктивизма, обеспечивают ясность коммуникации в условиях информационного шума, хотя существует и риск их редукции до формальных клише. Во-вторых, исследована роль наследия Татлина в дизайне общественных пространств. Как показала работа Лапшиной, конкурсы его имени стали площадкой для проектов, где социальная

справедливость реализуется через адаптивность и открытость структур (трансформируемые площади и библиотеки с инклюзивной средой).

Философско-культурологический анализ выявил диалектическую природу актуальности наследия Татлина, сопряженную с противоречиями. С одной стороны, его вера в преобразующую силу дизайна питает современные дискуссии об этике профессии, противопоставляя рыночному диктату роль дизайнера как «инженера человеческих отношений». С другой стороны, возрождение интереса обнажило конфликт между изначально антирыночным утопизмом конструктивизма и реалиями его эксплуатации в логике глобального капитализма. Работы часто подчеркивают риск «деполитизации» наследия, когда геометрия авангарда становится просто эстетикой дорогих брендов, отрываясь от своего социального содержания [6]. Однако, это противоречие не отменяет потенциала методологии, а стимулирует поиск баланса между утопическим импульсом и прагматикой.

Авторский вклад статьи состоит, прежде всего, в концептуализации принципов Татлина в трех ключевых сферах (архитектура, промышленный дизайн и графика). Такой подход позволил перейти от исторического рассмотрения к анализу их живого присутствия в современных практиках. Далее, была систематизирована диалектика наследия, где критика коммерциализации сосуществует с осознанием необходимости адаптации утопических идеалов к рыночным реалиям. Наконец, удалось конкретизировать ранее не заполненные пробелы, например влияние Татлина на графический дизайн и общественные пространства. Также, были предложены пути для дальнейшего изучения. Обобщим, что перспективы дальнейших исследований лежат в области углубленного изучения «незавершенных» аспектов рецепции идей Татлина. Требуется понять, как принципы функциональности знака могут усилить социальную инфографику, каким образом опыт татлинских конкурсов способен формировать гуманистические стандарты для общественных зон. Особенно важно найти ответ на ключевой вопрос: как преодолеть разрыв между антикоммерческим пафосом наследия и экономическими реалиями, не теряя радикализма его социальных амбиций. В эпоху климатических кризисов и цифровой фрагментации методология Татлина предлагает не просто набор формальных приемов, а метафизику ответственности. Она напоминает, что подлинный дизайн начинается с вопроса о его преобразующей роли в мире. Таким образом, наследие Татлина остается не реликтом авангарда, а живым инструментом для созидания культуры, в которой этика, эстетика и технология синтезируются ради служения человеку и планете.

Таким образом, конструктивизм Владимира Татлина предстает перед нами не как исторический реликт, а как живая, развивающаяся методология, продолжающая активно влиять на культуру дизайна. Сохраняя свой критический заряд, методология Татлина предлагает действенную альтернативу консьюмеризму, постоянно напоминая профессиональному сообществу, что подлинный дизайн начинается не с декоративных задач, а с принципиального вопроса: «Как наша работа способна изменить мир к лучшему?»

## Библиография

1. Арзамас. Как Малевич, Кандинский, Родченко, Татлин, Ларионов и "бубновые валеты" создали радикально новое искусство XX века [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1202> (дата обращения: 22.05.2025).
2. Богданова В. В., Василенко Е. В., Василенко П. Г. Опыт технической эстетики СССР –

наследие современного дизайна России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022. № 1-2. С. 69-79.

3. Большакова А. С. Советский конструктивизм и стратегии его философской рецепции // Научное наследие. 2022. № 97. С. 53-63.

4. Демиденко Ю. Новая одежда для нового мира. Костюмы В. Е. Татлина на фоне эпохи // Теория моды. 2016. № 39 (Весна). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6972> (дата обращения: 22.05.2025).

5. Ермилова Д. Ю. Советский конструктивизм как творческая концепция в дизайне XX века // Подано больше. 2017. № 3. С. 54-70.

6. Гурари М. Н. Революционная архитектура русского авангарда в формате ценностно-цивилизационной традиции (В. Татлин, К. Мельников, И. Леонидов) // Визуальная теология. 2022. Т. 2, № 4. С. 277-291.

7. HSE Creative. Владимир Татлин: архитектор-конструктивист [Электронный ресурс]. URL: <https://hsecreative.ru/project/10d98abf9b8b4df9a10bf993c4b79188> (дата обращения: 22.05.2025).

8. Копцева Н. П., Замараева Ю. С., Менжуренко Ю. Н. Становление эстетики советского дизайна в деятельности ВХУТЕМАС 1920–1922 годов // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2023. Т. 16, № 11. С. 1936–1955. EDN: XTCVIY.

9. Курчанова Н. Модели одежды В. Е. Татлина как антимода // Теория моды. 2016. № 39 (Весна). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6971> (дата обращения: 22.05.2025).

10. Лапшина Е. Г. По следам Башни. Математическое обеспечение реконструкции модели Башни Татлина // Строительство и бизнес. 2002. № 5(21).

11. Лапшина Е. Г. Малевич и Татлин: точки пересечения жизненного и творческого пути лидеров русского авангарда // Архитектура и современные информационные технологии (AMIT). 2017. № 2(39). С. 49-59. EDN: YNKLFL.

12. Лапшина Е. Г., Савельева Л. В., Вукович Т. В. Роль творческих конкурсов в развитии будущих архитекторов: XX лет смотрю-конкурсу им. Татлина // Архитектура и современные информационные технологии (AMIT). 2023. № 2(63). С. 1-16.

13. Лола Г. Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. М.: Наука, 2021.

14. Лоско. Владимир Татлин: жизнь и творчество [Электронный ресурс]. URL: <https://losko.ru/vladimir-tatlin/> (дата обращения: 22.05.2025).

15. Новый словарь дизайнера / под ред. А. Ермолаева, Т. Шулики. М.: Мастерская-"ТАФ", 2014.

16. Пименова Н. Н., Сертакова Е. А., Шпак А. А. Трансформация архитектурных стилей в советском искусстве 1917–1922 гг // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. 2023. № 4. С. 566-579. EDN: DRAULG.

17. Пунин Н. Н. О Татлине. М.: Языки русской культуры, 2001. (Архив русского авангарда).

18. Татлин: Новое искусство для нового мира / Ред. Музея Тэнгли. Татлин, 2018.

19. Стригалева А., Хартен Ю. (ред.) Владимир Татлин: Ретроспектива. Издательство DuMont Book, 1994.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Предметом исследования статьи «Методология культуры дизайна, основанная на конструктивизме Владимира Татлина» является методология дизайна, выстроенная на принципах В.Е.Татлина – одного из крупнейших представителей русского авангарда и родоначальника конструктивизма. Автор рассматривает наследие Татлина не историческим артефактом а системой идей для современной проектной культуры. Автор подчеркивает, что исследование методологии дизайна, основанной на конструктивизме Владимира Татлина, показывает не только историческую ценность его идей, но и их актуальность в решении современных культурных, социальных и экологических проблем. Методологическую основу статьи составляет историко-культурный и теоретико-аналитический подход. Автор проводит реконструкцию ключевых принципов татлинского конструктивизма (материальность, тектоника, социальная утилитарность, синтез искусства и техники) и демонстрирует их аналитический потенциал для осмысления актуальных проблем дизайна. Актуальность работы обусловлена проблемами идентичности в современной дизайн-культуре, основанной во многом на коммерческих запросах. Социально и ориентированный проект русского авангарда может выступить альтернативой для современного дизайна.

Научная новизна заключается в адаптации идей Татлина для создания методологической платформы современного дизайна. Автор предлагает творческую интерпретацию в контексте текущих вызовов.

Статья написана ясным, научным стилем. Статья логично структурирована: введение четко ставит проблему, основная часть последовательно раскрывает принципы конструктивизма Татлина и их потенциальное применение, выводы обобщают предложенный подход.

Содержание работы демонстрирует глубокое понимание как истории авангарда, так и современной дизайн-дискуссии.

Библиография представлена широким кругом источников на русском и английском языке и демонстрирует проработанность вопросов исследования. Автор опирается на фундаментальные труды по истории конструктивизма, теоретические работы по дизайну и культурологии. Подробный анализ приведенных научных работ подтверждает, что базовые принципы Татлина о приоритете конструкции над декором, синтезе искусства и техники, социальной направленности продолжают служить основой для преодоления современных кризисных явлений. Для усиления статьи можно было бы рекомендовать включить несколько ссылок на современных авторов, обсуждающих «новый функционализм» или «критический дизайн», для создания еще более явных параллелей с современностью.

Автор учитывает возможные контраргументы оппонентов, которые могут считать обращение к раннесоветскому авангарду исторически ограниченным или утопическим. Однако в работе делается акцент не на буквальном воспроизведении идей 1920-х годов, а на извлечении из них универсальной методологической основы вне политического контекста.

Выводы статьи убедительны и значимы. Автор обоснованно подтверждает жизнеспособность татлинской методологии как «открытой системы», способной адаптироваться к новым условиям. Принципы Татлина (честность материала, социальная и утилитарная детерминированность формы, синтетическое мышление) могут служить инструментом для преодоления кризиса коммерциализации и формирования ответственной, осмысленной и этичной культуры дизайна.

Статья представляет собой законченное, оригинальное научное исследование. Она вносит значимый вклад в теорию и историю дизайна, предлагая продуктивный диалог между классическим авангардом и современностью. Работа соответствует всем

*критериям научной публикации, рекомендуется к принятию в печать в журнале «Культура и искусство».*

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С., Третьякова М.С., Казакова Н.Ю. Японский дизайн как «монодзукури»: от Мингэй к MUJI // Культура и искусство. 2025. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77227 EDN: XVULEH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77227](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77227)

## Японский дизайн как «монодзукури»: от Мингэй к MUJI

**Филоненко Надежда Сергеевна**

ORCID: 0000-0003-1459-9272

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

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

✉ [philonenkonadezhda@mail.ru](mailto:philonenkonadezhda@mail.ru)



**Третьякова Мария Сергеевна**

ORCID: 0000-0001-7385-6609

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский архитектурно-художественный университет

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

✉ [mashanadya@gmail.com](mailto:mashanadya@gmail.com)



**Казакова Наталья Юрьевна**

ORCID: 0000-0003-0006-1412

доктор искусствоведения

профессор кафедры системного дизайна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина

119071, Россия, г. Москва, ул. Малая Калужская, 1

✉ [kazakova-nu@rguk.ru](mailto:kazakova-nu@rguk.ru)



---

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

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.12.77227

**EDN:**

XVULEH

**Дата направления статьи в редакцию:**

10-12-2025

**Аннотация:** Статья посвящена осмыслению актуальной концепции японского дизайна, получившей название «монодзукури». Слово «монодзукури» (букв. «создание вещей») ассоциируется у японцев с областью сакрального, поскольку относится к акту вкладывания новой души в вещь. В японской традиции «монодзукури» также связывается с «хитодзукури» (букв. «создание людей»), то есть с идеей того, что «хороший» продукт производит «хороший» человек. А потому дизайн как «монодзукури» шире понимания дизайна как «ремесла»: японский дизайн постепенно становится ментально-телесной практикой, дисциплиной ума и тела. В ходе исследования авторы обращаются к «ремесленному истоку» японского дизайна, а именно, к вестернизированному пониманию «ремесленничества» в рамках движения Мингэй (развивается со второй половины 1920-х гг.), а затем обращаются к преодолению такого понимания в более поздней концепции японского дизайна, которую представляет компания MUJI (основана в 1980-м году). Цель исследования заключается в осмыслении актуальной концепции японского дизайна – одного из наиболее проработанных в теоретическом плане. Методологическую базу работы составляют общенаучные методы, направленные на выделение существенных признаков объектов, а так же исторические (историко-генетический и историко-сравнительный) и аналитические (формально-описательный и стилистический) методы искусствоведения. В ходе исследования авторы отмечают, что поскольку на Западе дизайн изначально понимался как инструмент демократизации общества, отождествление дизайнера с обладающим особым видением художником, или мастером, западными исследователями систематически отвергался. В Японии, где социальный статус мастера традиционных искусств всегда был очень высоким (сегодня в Японии существует специальная государственная программа, направленная на поддержку «живых национальных сокровищ»), понимание дизайна как «монодзукури» придает социальный вес профессии дизайнера. Авторы исследования приходят к выводу, что требование к ментально-телесной развитости дизайнера сегодня необходимо рассматривать не столько как инструмент мифологизации его личности, сколько как условие повышения качества его труда. Это тем более важно, что развитие технологий, призванных облегчить работу дизайнера, по мнению авторов, может привести к дальнейшему выхолащиванию профессии.

**Ключевые слова:**

японский дизайн, монодзукури, японские ремесла, движение народных ремесел, движение Мингэй, Соэцу Янаги, Сори Янаги, Кэнъя Хара, Mujirushi-ryohin, MUJI

Несмотря на устойчивый интерес отечественных и зарубежных исследователей к японскому дизайну, начиная с 1980-х гг., изменения, которые происходят в нем последние двадцать лет, все же требуют специального анализа. Сегодня феномен японского дизайна интересен тем, что он предполагает понимание «проектирования» как оттачивание мастерства, слитое с ментально-телесным самосовершенствованием самого мастера. Не случайно еще в 1980-е гг., благодаря деятельности компании «Тойота», а так же благодаря широкому распространению книг японского автора Имаи Масааки, во всем мире получила известность экономическая стратегия «кайдзэн» (яп. «улучшение»). А во второй половине 1990-х гг. сам японский дизайн стал обозначаться японским словом «монодзукури» (букв. «создание вещей»), ассоциирующимся у японцев с укорененным в региональной традиции духовным развитием человека через длительную



практику ученичества (пионером такого понимания дизайна можно считать известного японского дизайнера по имени Кэндзи Экуан [\[1, с. 72\]](#)).

Важную роль в концептуализации японского дизайна сыграли представители целого поколения талантливых дизайнеров, таких как Кэнъя Хара (1958 г.р.), Наото Фукасава (1956 г.р.) и Сато Таку (1955 г.р.) (а также архитектора Кенго Кума (1954 г.), впрочем, занимающегося также проектированием мебели). Сегодня все они являются добровольными членами группы ведущих японских проектировщиков "Japanese Design Committee" (основана в 1957 г.), задачей которой является решение актуальных проблем японского дизайна и архитектуры, в том числе связанных с региональной идентичностью. Этих проектировщиков объединяет понимание дизайна (и архитектуры) как инструмента раскрытия подлинной природы вещей, точнее, жизненного начала, являющегося свойством самой материи (яп. «кокоро», букв. «сердце»), а также – интерес к чувствованию этого жизненного начала в материале (яп. «вадза», букв. «мастерство»). Отсюда – их ориентация на телесный опыт взаимодействия с вещью.

Наиболее известным брендом, реализующим собственно японское видение дизайна, сегодня можно считать компанию MUJI (полное название "Mujirushi-ryohin"), основанную в Японии в 1980 году. Слово «мудзируси» в ее полном названии означает «без лейбла», а «рёхин» – «хороший товар», таким образом, «мудзируси-рёхин» означает «хорошие товары без лейбла». По словам Наото Фукасава (дизайнер является членом консультационного совета MUJI), у продуктов компании не указывается автор, что позволяет проектировщикам MUJI воплотить буддистскую идею «муга» (отказа от своего «я» с целью постижения человеком своей истинной природы) [\[https://www.muji.com/jp/feature/mingei/\]](https://www.muji.com/jp/feature/mingei/). И, в этом отношении, MUJI является преемницей японского Движения народных ремесел «Мингэй ундо», в рамках которого восхвалялся труд безымянных мастеров (не случайно MUJI сегодня иногда называют «современным Мингэй»).

Само слово «мудзи» отсылает потребителя к особой эстетике «Мингэй», обозначаемой омофоном, который на русский язык буквально переводится словами «нет земли», «нет пристанища» (хотя в ходе дальнейшего исследования мы покажем трансформацию этой буддоизированной «народной» эстетики в красоту иного плана). Согласно основателю движения Мунёси Янаги (1889–1961), которого в западной литературе иногда называют Созэцу Янаги, «мудзи» – это простота, связанная с буддийской пустотой как источником всех форм [\[2, с. 159-161\]](#).

Однако связь японского дизайна с движением «Мингэй» гораздо более глубокая. Насколько мы можем судить, именно от него японский дизайн унаследовал «комплекс неполноценности», поскольку на Западе ремесло считалось «низким» искусством, отождествляемым лишь с определенной формой производства, а не с высокими требованиями к уровню ментально-телесного развития мастера, предполагающего, что мастер способен телесно проживать живую связь всего со всем в этом мире, видеть истинную природу вещей. Однако сегодня Япония предлагает концепцию дизайна, способствующую «переплавке» «западного» дизайна (яп. «дэдзайн») в национальный продукт, в рамках которой дизайн представляется в качестве ментально-телесной практики совершенствования изделия и самого человека (то есть «дэдзайн» становится «монодзукури»). Соответственно, в рамках исследования мы сначала рассмотрим «ремесленный исток» японского дизайна (в движении Мингэй), а затем обратимся к преодолению отчасти вестернизированного понимания ремесленничества в более поздней концепции японского дизайна (которую сегодня представляет компания MUJI).

Что касается степени разработанности темы, отметим, что книги по истории японского дизайна на английском языке выходят регулярно (среди недавних можно выделить обзорный труд Н. Поллок по истории японского дизайна "Japanese Design Since 1945: A Complete Sourcebook" (2020) [3]). Почти мгновенно сегодня выпускаются переводы на английский язык эссе известных японских проектировщиков. Однако на русском языке соответствующей литературы крайне мало, тем более, литературы, актуальной с точки зрения динамики развития индустрии дизайна. А потому в рамках исследования мы будем опираться непосредственно на эссе японских дизайнеров (Кэнъя Хара, "Designing Design" (2007) [4], "White" (2009) [5], "Ex-formation" (2015) [6] и "Designing Japan" (2019) [7]; Наото Фукасава, "Naoto Fukasawa: Embodiment" (2018) [8]; Сато Таку, "Just Enough Design: Reflections on the Japanese Philosophy of Hodo-hodo" (2022) [9]), а также на коллективную монографию, подготовленную и выпущенную в честь 30-летия компании "Muji" и посвященную развитию ее идей ("Muji" (2010) [10]). Что касается теории «Мингэй», мы обратимся, прежде всего, к сборникам эссе самого Созэцу Янаги "The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty" [11] и "The Beauty of Everyday Things" [2], а также к наиболее авторитетному исследованию этой теории на английском языке Ким Брандт "Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in the Imperial Japan" (2007) [12].

Добавим к сказанному, что поскольку японские теоретики дизайна сегодня стремятся отождествить японский дизайн с традиционными «ремеслами», представляющими собой самобытный культурный феномен, мы будем обращаться к трудам отечественного япониста Е. Л. Скворцовой, в которых в качестве одной из фундаментальных характеристик духовной культуры Японии рассматривается «телесный модус» разума (прежде всего, к ее докторской диссертации «Культурная традиция и философско-эстетическая мысль в Японии XX в.» (2014)). По словам Е. Л. Скворцовой, «именно развитие чувственного синтеза, телесного синтетического опыта, внимание к различным нюансам телесных ощущений, то есть их рассудочное отслеживание, лежало в основе дальневосточных искусств» [13, с. 142]. Поэтому, когда японцы сегодня представляют японский дизайн как «ремесло», они понимают под ним не что иное, как ментально-телесную практику, дисциплину ума и тела.

Показательно, что в современных японских вузах, занимающихся подготовкой дизайнеров, важнейшими трудами по японской эстетике считаются «Похвала тени» (1933) Дзюньитиро Танидзаки и «Книга о чае» (1906) Тэнсин Оакура. Важным для понимания мировоззренческих основ японского дизайна также считается еще не переведенный на русский язык сборник эссе Созэцу Янаги "The Beauty of Everyday Things", который вышел на английском языке только в 2017 году (на Западе, однако, широко известен другой сборник эссе «японского Уильяма Морриса» – "The Unknown Craftsman"; книга впервые была опубликована на английском языке еще в 1972 году, и высказанные в ней идеи оказали значительное влияние на британских ремесленников). Можно сказать, что японский дизайн сегодня представляется как симбиоз прошлого и настоящего, или ремесла и промышленности, а значит, по словам французской исследовательницы К. Кастель, он стремится утвердить себя как модель, отличную от западной модели дизайна [14].

В связи с последним замечанием отметим, что часть западных исследователей склонна видеть в поиске альтернативной модели дизайна культурную манипуляцию, нарушающую открытость художественного дискурса. В частности, британская исследовательница

японского происхождения Юко Кикучи обвиняет движение «Мингэй» в том, что его оригинальное смысловое ядро было «смоделировано, скопировано, трансформировано» и «превращено в симулякр» [15, с. 243], а, следовательно, пресловутая «восточная мудрость» – не более, чем миф, который был нужен самим японцам не меньше, чем Западу, в момент их сближения друг с другом. По мнению К. Кастель, японская идентичность сегодня и вовсе строится на идее национального превосходства японцев над другими и что эта идея насаждается ими за рубежом с тем только, чтобы суметь принять себя через «похвалу» Запада [14].

По нашему мнению, «смоделированное» – не значит лишенное культурного смысла. В этом отношении нам ближе позиция Кэнъя Хара, по словам которого глобальной культуры не существует. В предисловии к эссе “Designing Japan” (2018) дизайнер справедливо задается вопросом, не послужит ли лучше потенциалу и гордости Японии восстановление чувствительности ее народа, культивируемой на протяжении тысячелетий, чем дальнейшая поддержка вестернизации? [7, с. ix]. Однако это не значит для него, что Япония станет центром индустрии дизайна. Он пишет, что будущее Азии сегодня сосредоточено в Китае, хотя, по его справедливому замечанию, китайскому подходу пока не хватает понимания своего пути: Китай следует «мудрости Запада», а не «мудрости Востока» [7, с. 179].

Насколько мы можем судить, речь идет о сохранении способности человека воспринимать мир всем телом. По крайней мере, по словам японского культуролога Хироюки Ногучи, исследовавшего проблему тела в японской культуре, японцы, превратив свое огромное чувство неравенства Западу в преклонение перед ним, утратили именно способность «телесно» воспринимать вещи как «живые, резонирующие в гармонии друг с другом» [16, с. 14].

1) «Ремесленный исток» японского дизайна: японский аналог британского движения «Искусств и ремесел» – «Мингэй ундо»

*«Сведение красоты к визуальному восприятию и исключение красоты практических предметов оказалось серьезной ошибкой со стороны современного человека».*

*Мунэёси Янаги, "What is Folk Craft?"  
(1933)*

[2, с. 11]

Японское «Движение народных ремесел», или «Мингэй ундо», начало развиваться со второй половины 1920-х гг. (хотя его основатель Мунэёси Янаги отрицает прямое влияние идей Дж. Рёскина и У. Морриса на теорию Мингэй, он пишет о лидерах движения «Искусств и ремесел» как о своих предшественниках наравне с чайными мастерами [15, с. 40]). Поскольку это было время активной вестернизации Японии, Мунэёси Янаги стремился показать ценность «низких», с точки зрения Запада, ремесел в противовес «высокому» искусству, к которому относилась, прежде всего, западная живопись (в Японии до конца XIX в. не было деления на «высокое» и «низкое»

искусство: использовалось общее слово, обозначающее прикладные искусства, направленные на ментально-телесное самосовершенствование мастера, – яп. «гигэй» [154, с. 81]).

Мунэёси Янаги идеализировал безымянных ремесленников как людей, обретших гармонию, то есть достигших неразделенности горнего и дольного, а потому многократное вращение гончарного круга и изготовление изделий одинаковой формы он отождествлял с буддистской практикой повторов молитвы [2, с. 30]. При этом, вслед за У. Моррисом, он считал, что простых ремесленников должны направлять художники-ремесленники, «привносящие оригинальность» в работы мастеров народного искусства [2, с. 19] (однако, подлинная красота рождалась, по его мнению, в результате труда безымянного мастера, поскольку создаваемый им объект начинал принадлежать народу, а не отдельной личности с ее амбициями).

Мунэёси Янаги видел в созданных безымянными ремесленниками объектах «полезную красоту» – красоту, возникающую во время взаимодействия с этими объектами. Он подчеркивал, что вещи, используемые ежедневно, не должны быть хрупкими, богато украшенными и замысловато сделанными; вместо этого они должны быть толстостенными, прочными и долговечными [2, с. 34]. В 1926 г. теоретик писал, что «правильные» предметы должны быть украшены всего двумя-тремя паттернами, выполненными в самой незатейливой манере [2, с. 37]. В качестве примера изделия со сдержанной орнаментацией можно привести керамический чайник для заваривания чая мастера Масу Минагава, который своей тусклой белизной отчасти напоминает живописный свиток с изображением пейзажа, простирающийся из полумрака традиционного японского дома. (рис. 1)



Рис. 1. Чайник для приготовления чая с росписью

[<https://artsandculture.google.com/asset/tea-pot-with-landscape-mashiko-ware-miyangawa-masu-1874-1960/mwFhAcX5IXCMmQ?hl=en>]



Рис. 2. Чайник для подогрева сакэ без росписи

[<https://shop.aya.org/iskusstvo/knigi/dpi/soetsu-yanagi-the-beauty-of-everyday-things/>]

Однако в 1950-е гг. под влиянием буддистских текстов Мунэёси Янаги пришел к идее «изображения без изображения». Уже в эссе "What is Pattern?" (1932) он писал, что изображение призвано показывать живую силу, скрытую в объекте, что «в той мере, в какой бамбуковый паттерн воплощает жизнь бамбука, он становится ближе к изображению его бамбуковости». И далее: «Паттерн – это движение внутри тишины,

состояние, в котором противоположности едины» [2, с. 75]. В эссе "The Japanese Perspective" (1957), описывая красоту «мудзи» в простых вещах, однотонных и без рисунков, Мунэёси Янаги подчеркивал красоту шероховатой неглазурованной части чайной чаши, а также красоту фактуры, образованной нанесением глазури большой кистью, то есть красоту узора, созданного самой природой. (рис. 2)

Добавим, что эта красота связывалась Мунэёси Янаги с определенной эстетической категорией, для обозначения которой в качестве альтернативы «ваби» он выбрал слово, употребляемое простыми людьми в повседневной речи: а именно «сибуй» – «терпкий» о вкусе чая, или «вяжущий» – о хурме, «сдержанный», например, о цвете. Можно сказать, что через эстетику «сибуми» Мунэёси Янаги адаптировал чайную эстетику к повседневной жизни простого народа.

Определяя «сибуми», Мунэёси Янаги, прежде всего, подчеркивал терпкую «естественность» красоты. Он писал, что, несмотря на склонность человека к тому или иному ее аспекту, если он продолжает развивать свою «телесно-ментальную» чувствительность, то приходит именно к «сибуй», «сибуй» – это «последнее слово» [11] (не случайно само прилагательное «сибуй» используется японцами в качестве характеристики уже зрелого человека, обладающего внутренней силой).

Постепенно красота «сибуми» оказалась связанной у Мунэёси Янаги с «естественной красотой», описываемой в буддийской секте Риндзай словом «будзи» [2, с. 157], то есть той красотой, которая дает важное для буддизма ощущение покоя. Можно сказать, что под «сибуми» философ стал понимать красоту, которая возникает, когда человек «очищает свой разум», то есть «прочищает» свои органы чувств (а потому чайная чаша или ваза для цветов становятся для него объектами для медитации [11]).

Применительно к формальным характеристикам вещи, «сибуми» стало красотой простого, тонкого и ненавязчивого, грубоватого и асимметричного [2, с. 156; 15, с. 41]. В отношении цвета, речь шла о красоте серого или даже черного (не случайно «сгустком тьмы» называет воплощение чайной эстетики – чаши «раку» – Кэнъя Хара). Такой внешний облик вещи создает ощущение «смирения», без которого, согласно Мунэёси Янаги, утварь не может служить Пути Чаю, участвовать в претворении небесного закона [11].

Позднее эстетика «сибуми» легла в основу модернистских проектов сына Мунэёси Янаги – известного промышленного дизайнера Сори Янаги (1915-2011). (рис. 3) Однако Сори Янаги постепенно пришел к другой эстетике, на которую указывает в своем эссе "Designing Japan" Кэнъя Хара.



Рис. 3. Чайник для чая (Сори Янаги, 1958)



Рис. 4. Чайник для кипячения воды (Сори Янаги, 1994)

[<https://www.ddepartment.com/en/2011000100426.html>]

[[https://yanagi-design.or.jp/works\\_groups/5785/](https://yanagi-design.or.jp/works_groups/5785/)]

В качестве примера продукта дизайна, не отсылающего напрямую к традиционным формам и материалам, но все же ощущающегося как «японский» Кэнъя Хара приводит чайник для кипячения воды из нержавеющей стали, спроектированный Сори Янаги в 1994 г. (рис. 4) Этот чайник имеет зеркальную поверхность и ровную форму. Кэнъя Хара подчеркивает удобство его использования, связывая это удобство с тем, что чайник был создан без использования компьютера, то есть сохранил связь с человеческим телом и психикой (Сори Янаги обрабатывал гипсовые прототипы для него вручную, как ремесленник). В нем осталось ощущение «смирения», которое, если следовать словам Кэнъя Хара, способно менять желания потребителя в процессе использования вещи (успокаивать его сердце и делать более чувствительным к взаимосвязям всего со всем в этом мире), однако, вместе с тем, появилась красота более простая – уже не имеющей «вкуса чая».

Показательно в этом отношении, что сам Кэнъя Хара критикует теорию «Мингэй» за поиск форм утвари исключительно через длительный опыт ее повседневного использования (в результате которого и должна возникать красота «сибуми»). По его словам, из-за скорости технического прогресса у дизайнеров сегодня нет возможности просто накапливать этот опыт, им приходится задействовать свой разум и принимать волевые решения. Именно, в чайнике для кипячения воды Сори Янаги как символе чего-то предельно простого, но укорененного в повседневности, Кэнъя Хара хочет видеть неразделимость ремесленного и проектного [7, с. 41].

Добавим к сказанному, что осознание ценности проектного, или, по крайней мере, творческого мышления приводит дизайнера к «эстетике белого». Не случайно Кэнъя Хара подчеркивает, что люди, соприкасающиеся со скрытым потенциалом белой бумаги, «естественным образом стремятся к самовыражению» [5, с. 15]. По словам дизайнера, в белом есть ощущение современного, высококлассного, всеобъемлющего и обновленного [4, с. 61]. Белый цвет, согласно ему, возникает из хаоса серого, «становясь информацией, жизнью». В эссе "White" Кэнъя Хара пишет: «Жизнь приходит в этот мир в белом, но она начинает приобретать цвет по мере того, как принимает конкретную форму и касается земли – подобно желтому цыпленку, вылупляющемуся из белого яйца» [5, с. 9].

2 ) В поиске альтернативы западному дизайну: концепция дизайна как ментально-телесной практики самосовершенствования дизайнера

*«Безусловно, в Европе существует дух мастерства, однако, я сомневаюсь, что оно распространяется на рутинную уборку или строительство выставочных площадок».*

*Кэнъя Хара, "Designing Japan" (2018)*

[7, с. 3]



Описывая маркетинговую стратегию компании MUJI, британский дизайнер Дж. Моррисон подчеркивает, что в мире, где все продается и рассчитано на то, чтобы стать «бестселлером», удивительно найти компанию, которая придерживается противоположного подхода. По его словам, такая «философия» никогда не смогла бы развиваться на Западе, где, чтобы что-то продать, нужно кричать громче, чем твой сосед, – поэтому неудивительно, что родиной этой компании является Япония, страна с сильнейшими традициями бережного отношения к эстетике в повседневной жизни [\[10, с. 18\]](#).

Добавим, что японцы не просто отвели эстетике важнейшую роль (в том числе, в формировании образа своей страны для внешнего мира), но, изначально не имея искусства, укладывающегося в рамки западной эстетики с ее делением на «чистое» и «прикладное» искусство, создали компромиссное «гудо гэйдзюцу», или «праведное искусство» (термин Кобата Дзюндзо), к которому и стал тяготеть пришедший с Запада дизайн. Японский дизайн стал тяготеть к таким видам традиционного искусства, как чайная церемония, икэбана, составление ароматов, воинские искусства и пр., задачей которых является «некое побуждение в глубине самосознания субъекта, искусство души, а не задача создания произведения искусства». Именно поэтому одна из последних книг Кэнъя Хара – “Cleaning” (2023) – посвящается объектам, предназначенным для уборки: по справедливому замечанию отечественного япониста В. Пронникова, японцы склонны практически отождествлять понятие чистоты с тем, что мы называем культурой и цивилизацией [\[17, с. 108\]](#). (рис. 5)

Можно сказать, что дизайн в Японии легитимизируется через превращение в ментально-телесную практику, способствующую ментально-телесному развитию человека. Именно о таком понимании дизайна на Востоке писал Кэнъя Хара в своей неоднократно переиздававшейся книге «Дизайн дизайна» (на японском языке монография впервые была издана в 2003 г.). По его словам, если на Западе считается, что человек мыслит мозгом, обрабатывающим информацию пяти органов чувств, то с точки зрения восточной медицины, «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам». А потому дизайн как «монодзукури» связан для японцев с телесно ощущаемым чувствованием проектировщика, развивающимся в его повседневной жизни [\[4, с. 10-11\]](#).

Подчеркнем, что в Японии развитость чувств человека испокон веков считалась его моральным долгом, поскольку еще в IX-X вв. японцы противопоставили академической китайской учености эмоциональное начало своих традиций [\[18, с. 149\]](#). Позднее буддизм привнес в «японскую чувствительность» ощущение вечного. Поэтому первыми дизайнерами Кэнъя Хара считает буддистских монахов «добосю», состоящих на службе у даймё и сёгунов эпохи Муромати (1336-1573), занимающихся демонстрацией предметов искусства «через соответствующую режиссуру и аранжировку» и, соответственно, обладающих развитостью чувств. Он пишет: «Формы искусства, созданные в период Муромати, включают драматургию театра Но, совместную поэзию рэнга, самый ранний тип икэбаны (татэхана), тьяою, искусство садов, а также строительство кабинетов-сёин и чайных комнат. Все эти художественные достижения были подкреплены талантом группы профессионалов, превращающих их в [психосоматический] опыт» [\[7, с. 60\]](#).

По аналогии с тем, как «добосю» помогали влиятельным культурным лидерам развивать свою телесно-ментальную чувствительность, задачей дизайнеров Кэнъя Хара считает ограничение распушенных потребностей потребителя, его направление в сторону эстетического развития. Он пишет: «Взаимодействие с хорошо продуманным дизайном



вызывает пробуждение, в результате которого происходят изменения в наших желаниях...» [7, с. ix]. И далее: «Идея о том, что потакание своим желаниям ведет [человека] к расслаблению, ошибочна. [Только] когда есть пространство для проявления красоты вещей, мы наполняемся радостью жизни» [7, с. 82].

Обострить чувства потребителя в японском дизайне сегодня призвана простая форма. Не случайно, критикуя использование декора как инструмента демонстрации властных отношений в обществе, Кэнъя Хара обращается к лаконичной чайной эстетике, позволяющей человеку воспринимать окружающий мир с помощью его органов чувств [5, с. 53]. В сущности, дизайнер описывает традиционный принцип «син-гё-со», суть которого заключается в том, чтобы упростить и смягчить парадную «классическую» форму, которая в Японии нередко имела китайские корни [19, с. 4]. Можно сказать, что этот принцип символизирует переход человека из проявленного мира в непроявленный в результате «просветления» как «скачка» с уровня рассудочного дискурсивного знания на уровень телесного осознания единства мирового континуума [20, с. 269].



Рис. 5. Разворот книги Кэнъя Хара Рис. 6. Плакат MUJI из серии плакатов с фотографией "Cleaning" с щетками из разных стран (2023)

[https://www.wallpaper.com/design-interiors/furniture/febal-casa-onda-zaha-hadid-architects]

[https://www.muji.com/us/flagship/huaihai755/archive]

Более того, моральным долгом японского дизайнера сегодня становится поиск универсальной формы. Так, в публикациях MUJI подчеркивается, что компания развивает традиционную эстетику «су» (яп. «неукрашенность»), которую промышленный дизайнер (член "Japanese Design Committee", а также сын знаменитого архитектора Кисё Курокавы) Масаюки Курокава характеризует как простую форму, позволяющую «заиграть» материалу (например, в оригами, где для любой фигуры всегда используется квадратный лист бумаги) [21, с. 122]. Дизайнер добавляет, что «су» предполагает минимальный уровень воздействия человека, поэтому он характеризует эту эстетику словами «и этого достаточно»: то есть материал не будет дополнительно окрашиваться, а вещь – декорироваться [21, с. 114]. В этом японцам видится красота «не только скромного или бережливого, но, возможно, более привлекательного, чем роскошное» [10, с. 14], поскольку через взаимодействие с материалом она позволяет проявиться естественной природе человека (не случайно Кэнъя Хара в качестве метафоры проектного подхода MUJI использует самый обыкновенный стакан воды, подчеркивая на одном из публичных выступлений, что вода может принимать любую форму (рис. 6)).

Добавим к сказанному, что универсальным инструментом обновления традиции в

современном японском дизайне, нашедшим выражение еще в японской чайной эстетике, является прием «митатэ» (сам термин был заимствован у поэтов, которые понимали по ним «видение в одной вещи другой» или «представление» чего-либо). Ещё в XVI в. японские чайные мастера стали использовать в качестве чаш для чая корейскую посуду, изначально для этой цели не предназначавшуюся, а также применяли в качестве цветочных ваз тыквы-горлянки, изначально имевшие функцию фляг для воды. По тому же пути пошли участники движения «Мингэй» в конце 1930-х гг., призвав рядовых японцев «в духе великих чайных мастеров» адаптировать к своим повседневным нуждам традиционную корейскую посуду и мебель, обладающую «силой» и «здоровьем» [\[12, с. 182\]](#).

Что касается MUJI, заявляя сегодня об обращении к традиционной «проницательности» «митатэ», руководители компании не призывают к использованию ремесленных изделий из разных стран, формирующих эклектичное пространство с «привкусом колониализма», – они стремятся вернуться к «видению» подлинной сути вещей, выраженной в соответствии с современным образом жизни и требованиями производства. Не случайно Кэнъя Хара пишет, что ему хочется обратиться к мудрости всего мира, незаметно провести «встречу умов» для обмена мнениями [\[7, с. 31\]](#). Вполне логично в этом отношении, что компания MUJI привлекает к сотрудничеству не только японских дизайнеров, но и любых других, углубляющих ее «видение» вещей.

### *Заключение*

Являясь отчасти преемником британского движения «Искусств и ремесел», японский дизайн унаследовал западную идею дизайна как «одухотворенного» ремесла. Однако если в Баухаузе ремесло должно было «одухотворяться» искусством, то в рамках движения «Мингэй», хотя художники и управляли ремесленниками, именно ремесленники считались носителями высшего знания как «не-знания», позволяющего им оставаться частью природы. Несмотря на то, что японцам постепенно удалось преодолеть идеализацию ручного труда простого народа, деятельность дизайнера стала легитимизироваться в японском обществе через отождествление с ментально-телесной практикой, направленной на проявление «кокоро» вещи (именно о «кокоро» говорил Мунэёси Янаги, подчеркивая, что качественные товары всегда вызывают любовь, поскольку в них ощущается «желание общаться с человеком» [\[12, с. 56\]](#)). Можно сказать, что японцы разработали собственную концепцию дизайна, позволяющую японским дизайнерам даже изделия массового производства или спроектированные на компьютере создавать «с гордостью и тщательностью мастеров ручной работы» [\[3, с. 8\]](#).

Однако, несмотря на успех японского дизайна как одного из наиболее узнаваемых на международном рынке, среди западных исследователей сегодня есть не только сторонники, но и противники японской концепции (не случайно, с некоторым пренебрежением они называют тон текстов «Мингэй» и MUJI «евангельским»). На наш взгляд, критика японской модели на Западе во многом созвучна критике раннего Баухауза из-за привилегированного положения художника, якобы обладающего более развитым художественным вкусом. Хотя в рамках движения «Мингэй» постепенно начал критиковаться якобы утонченный вкус коллекционера антиквариата, привилегированное положение стали занимать ремесленники, якобы обладающие особым «видением», или интуицией. Мы же видим в требовании к ментально-телесной развитости дизайнера не столько инструмент мифологизации его личности, сколько установление высокого

стандарта его труда: по справедливому замечанию Мурата Тиаки, вещь с «высоким потенциалом чувствительности» может кого-то затронуть, а с низким – нет [\[22, с. 160\]](#).

Можно сказать, что японская концепция дизайна стала ориентироваться на достаточно узкую целевую аудиторию, открытую к самосовершенствованию. Однако возможностей для трансляции ценностей японского дизайна сегодня значительно больше, чем это было, например, во времена отечественного авангарда, отторгнутого простым народом, который не понимал его смысл. Сегодня японские дизайнеры предлагают иной способ «воспитания» потребителя – неявный, связанный с телесным опытом человека. Тот же путь был избран еще в XIV в. японским адептами дзэн-буддизма. Не случайно известный буддолог и наставник Мунэёси Янаги – Д. Т. Судзюки – в 1959 г. писал: «Побуждения искусства более глубоки, более естественны, чем побуждения морали. Зов искусства непосредственнее проникает в человеческую природу. /.../ [Поэтому] Дзэн находит себя именно в искусстве, а не в морали» [\[23, с. 33\]](#).

## Библиография

1. Sumihara N. Multiple Discourse on Monozukuri as a Keyhole to View Modern Japan // Campbell P. R. (Ed.). Global Perspectives on Japan: A Yearly Academic Journal. Inaugural Special Issue on 26th Japanese Anthropology Workshop. Istanbul: Japanese Studies Association on Turkey, 2015. С. 67-78.
2. Yanagi S. The Beauty of Everyday Things. London: Penguin Classics, 2019.
3. Pollock N. Japanese Design Since 1945: A Complete Sourcebook. New York: Harry N. Abrams, 2020.
4. Hara K. Designing Design. Zürich: Lars Müller Publishers, 2018.
5. Hara K. White. Zürich: Lars Müller Publishers, 2009.
6. Hara K. Ex-formation. Zürich: Lars Müller Publishers, 2015.
7. Hara K. Designing Japan. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019.
8. Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. London, New York: Phaidon Press, 2018.
9. Taku S. Just Enough Design: Reflections on the Japanese Philosophy of Hodo-hodo. San Francisco: Chronicle Books, 2022.
10. Morrison J. Muji. Milan: Rizzoli International Publications, 2010.
11. Leach B., Soetsu Y., Shoji H. The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty. New York: Kodansha USA, 1990.
12. Brandt K. Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in the Imperial Japan. Durham: Duke University Press, 2007.
13. Скворцова Е. Японская философия как синтез мыслительных традиций // Историческая психология и социология истории. 2019. № 1. С. 133-147. EDN: JLZUKI.
14. Castel C. "Nihonjinron" in the museums of Paris: design and Japanese identity // Cipango: French Journal of Japanese Studies. 2012. No. 1. Дата обращения 04.05.2025. URL: <https://journals.openedition.org/cjs/227>.
15. Kikuchi Yu. Japan's Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism. Oxfordshire: Routledge, 2004.
16. Noguchi H. The Idea of the Body in Japanese Culture and Its Dismantlement // International Journal of Sport and Health Science. 2004. No. 2. С. 8-24.
17. Пронников В. Икэбана, или Вселенная, запечатленная в цветке. М.: Наука, 1985.
18. Герасимова М. Ёдзё – критерий художественности в японской эстетике // Вестник института востоковедения РАН. 2021. № 2 (16). С. 144-156. DOI: 10.31696/2618-7302-2021-2-144-156. EDN: KQPZOP.
19. Ose M. Three forms of traditional Japanese art: Shin-Gyo-So. Osaka: Osaka Shiritsu

Daigaku Daigakuin Shushi ronbun kogaishu, 2004. (на японском языке).

20. Сковрцова Е. Японская духовная традиция в свете проблемы "разума тела" // Философия: научные исследования. 2014. № 3 (15). С. 258-270.

21. Kurokawa M. Yattsu-no Nihon-nobiishiki [Восемь японских эстетических чувства]. Tokyo: Kodan-sha, 2006. (на японском языке).

22. Murata Ch. "Potential of Sensibility" Thinking. Tokyo: Japan Productivity Center, 2017. (на японском языке).

23. Судзуки Д. Дзэн и японская культура. СПб.: Наука, 2003.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

Статья «Японский дизайн как «монодзукури»: от Мингэй к MUJI» посвящена исследованию философско-культурной преемственности в японском дизайне через призму концепции «монодзукури» (букв. «создание вещей») с характерным симбиозом прошлого и настоящего.

Автор прослеживает генеалогию современных принципов, воплощенных в компании MUJI, от эстетических и этических оснований движения народных ремесел (Мингэй). Предметом анализа становятся ключевые идеи целого поколения талантливых дизайнеров (Мунзёси Янаги, Кэнъя Хара и др.) и конечная трансформация идей в философию массового производства товаров повседневного спроса.

В основе методологии исследования лежит комплексный культурно-исторический и сравнительный анализ. Автор применяет метод исторической реконструкции для выявления идейных истоков «монодзукури» в движении Мингэй, используя принципы философии дизайна и теорию визуальной культуры для анализа предметной среды. Системный подход позволяет связать в единую цепь эстетическую теорию, ремесленную практику, промышленный дизайн и маркетинговую стратегию, раскрывая данное явление как целостный культурный феномен.

Тема исследования актуальна в осмыслении «японского чуда» в дизайне и альтернативных моделей потребления. Сегодня феномен японского дизайна интересен тем, что он предполагает понимание «проектирования» как ментально-телесной практики самосовершенствованием самого мастера. Изучение связи между традиционным ремеслом, философией красоты и успешным современным брендом отвечает на вызовы поиска культурной идентичности демонстрирует превосходство конкурентное преимущество культурных кодов. Актуален и междисциплинарный ракурс, находящийся на стыке истории искусства, культурологии, дизайна и экономики.

Новизна статьи заключается в предложенной сквозной линии преемственности в эстетике дизайна, автор выстраивает убедительно показывает, как «красота полезного», «скромная простота», были адаптированы для современного общества, связывая этику, эстетику и экономику.

Статья отличается ясной, логичной структурой, где исторический экскурс переходит к современному анализу. Стиль научный, но доступный для широкого круга читателей, интересующихся культурой и дизайном. В содержании теоретические положения подкреплены анализом конкретных объектов, имён и визуальных стратегий. Рисунки и фото дополняют текст статьи.

Библиография включает фундаментальные труды по истории дизайна и критические

исследования . Подбор источников свидетельствует о глубоком знакомстве автора с темой.

Выводы статьи аргументировано подчеркивают, что феномен современного японского дизайна и успех брендов не может быть понят вне его глубоких культурных корней.

Статья будет интересна культурологам и искусствоведам, как пример анализа актуальной художественной практики; дизайнерам и архитекторам как источник вдохновения и философского обоснования профессии; специалистов по брендингу и маркетингу как кейс построения сильной идентичности на основе культурного кода; всем, кто интересуется японской культурой — как ключ к пониманию одной из её самых влиятельных современных экспортных категорий.

Статья представляет собой самостоятельное исследование. Она вносит значительный вклад в историю дизайна, демонстрируя связь теории и истории культуры с коммерческим процессом. Работа заслуживает высокой оценки и рекомендуется к публикации в научном журнале.

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Павлова-Борисова Т.В. О многообразии творческой деятельности С.А. Зверева-Кыыл Уола: к 125-летию со дня рождения // Культура и искусство. 2025. № 12. С. 211-233. DOI: 10.7256/2454-0625.2026.1.77276 EDN: QGBUKZ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=77276](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=77276)

## О многообразии творческой деятельности С.А. Зверева-Кыыл Уола: к 125-летию со дня рождения

Павлова-Борисова Татьяна Владимировна

кандидат искусствоведения

доцент кафедры культурологии Северо-Восточного Федерального университета имени М.К. Аммосова

677000, Россия, республика Саха (якутия), г. Якутск, ул. Кулаковского, 42

✉ [pavlovaborisova@mail.ru](mailto:pavlovaborisova@mail.ru)



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2026.1.77276

### EDN:

QGBUKZ

### Дата направления статьи в редакцию:

14-12-2025

### Дата публикации:

22-12-2025

**Аннотация:** Предметом изучения в данной статье является творческая деятельность якутского народного певца С.А. Зверева-Кыыл Уола (1900–1973). Целью работы является рассмотрение многообразия его творческой деятельности, развивавшейся на путях взаимодействия традиций и новаций в условиях модернизации якутского общества. Результатами исследования стали наблюдения над особенностями формирования и развития личности народного певца С.А. Зверева-Кыыл Уола, многообразие творческой деятельности которого проявилось в качестве: певца-импровизатора, хранителя и популяризатора якутской национальной культуры, знатока якутских обрядов, поэта и драматурга, артиста, деятеля, стоявшего у истоков развития якутского профессионального музыкально-театрального искусства, консультанта создания и постановок первых якутских опер и балетов, основоположника и

постановщика якутских сценических танцев, организатора художественной самодеятельности, организатора воссоздания и проведения якутского национального праздника ысыаха и др. В исследовании применены ретроспективный, биографический, историко-культурный, классификационный методы. Теоретико-методологическую основу исследования составили труды ведущих исследователей в области изучения проблемы фольклорных традиций в художественной культуре XX в. Творческая деятельность С.А. Зверева-Кыыл Уола ранее рассматривалась с позиции того или иного ее вида без учета взаимодействия с другими составляющими. Автор проведенного исследования расширяет исследовательский подход. Результаты проведенного исследования применимы в области теории и практики изучения творчества народных исполнителей, а также в преподавании научных дисциплин в области фольклора. Новизна исследования состоит в применении научного подхода, рассматривающего творческую деятельность С.А. Зверева-Кыыл Уола комплексно и многоаспектно. Основным выводом проведенного исследования является тезис о многообразии художественных реализаций творчества С.А. Зверева-Кыыл Уола, который будучи носителем традиций, принимая запросы и вызовы своего времени, своей творческой деятельностью способствовал переходу от устных форм якутской традиционной культуры к письменным, профессиональным.

#### **Ключевые слова:**

С.А. Зверева-Кыыл Уола, якутский народный певец-импровизатор, тойук, осуохай, олонхо, якутские народные песни, якутский танец, опера-олонхо, самодеятельное творчество, якутское профессиональное искусство

#### **Введение**

Творческая деятельность – представляет собой особую форму человеческой активности, направленной на создание новых явлений. Наиболее ярко она проявляется в культуре и искусстве, причем нередко различные их виды в деятельности той или иной неординарной личности переплетаются в неразрывном единстве.

Убедительным примером в якутской культуре XX века является творческая деятельность известного народного певца, знатока якутского фольклора, выдающегося деятеля национальной культуры родного народа - заслуженного деятеля искусств ЯАССР, заслуженного работника культуры РСФСР, кавалера ордена Трудового Красного Знамени Сергея Афанасьевича Зверева-Кыыл Уола (1900–1973), которому в 2025 году исполнилось 125 лет со дня рождения.



Рис. 1. С.А. Зверев-Кыыл Уола



Уже при жизни народного певца его творчество вызывало большой интерес. К настоящему времени при наличии большого количества публикаций о С.А. Звереве, основной их массив имеет публицистический характер - статьи в республиканской периодической печати, мемуарные очерки, воспоминания популярного характера преимущественно на якутском языке (Айыылартан айдарыылаах: С.А. Зверев-Кыыл Уолун туһунан ахтыылар [Одаренный свыше: воспоминания о С.А. Звереве-Кыыл Уола] / Сост. В.В. Илларионов. Якутск: Бичик, 2000. 188 с. На якут. яз.; Зверев Д.С. Алгыс түстэниитэ: «Аҕам туһунан аман өс» кинигэ салгыта [Снисхождение благословения: Продолжение книги «Заветное слово о моем отце». Якутск, 1999. 292 с. На якут. яз.). Среди крупных публицистических изданий следует отметить работы Н.И. Бугаева, Д.С. Зверева, А.Н. Зверевой (Бугаев Н.И., Зверев Д.С. К вопросу о национальной специфике якутского поэтического творчества: на примере произведений С.А. Зверева-Кыыл Уола. Якутск, 1999. 33 с.; Зверева А.Н. Роль С. А. Зверева-Кыыл Уола в возрождении культурного наследия народа саха. Якутск, 2015. 84 с.; Зверева А.Н. Сергей Афанасьевич Зверев-Кыыл Уола (1900–1973) // Сергей Афанасьевич Зверев-Кыыл Уола (1900–1973): биобиблиогр. указ. / сост. В. Н. Павлова ; науч. консультант В. В. Илларионов. Якутск, 2000. С. 15–23).

Вышло несколько библиографических указателей (Саха народнай ырыаһыта С.А. Зверев: биобиблиогр. указатель / Составители: Н.Н. Алексеева, А.М. Аммосова, В.Н. Павлова; Отв. ред. В.Н. Павлова. Якутской: Госкомиздат, 1991. 48 с. (На якут. яз.); Сергей Афанасьевич Зверев-Кыыл Уола (1900–1973): биобиблиографический справочник. Якутск, 2000. 62 с., Творческое наследие С.А. Зверева-Кыыл Уола: к 125-летию со дня рождения. Якутск, 2025. 176 с.), куда вошла практически вся известная литература о данном исполнителе.

Собственно научных исследований о творческой деятельности выдающегося якутского народного певца проводится недостаточно. Внимание исследователей было сосредоточено, в основном, на рассмотрении текстов прижизненно осуществленных записей исполненных народным певцом произведений якутского фольклора - отдельных жанров, а именно тойуков, алгысов, прежде всего, с точки зрения содержательно-смыслового наполнения, стилистики, а также - поэтических особенностей. Выделяются работы Э.Е. Алексеева <sup>1</sup>[\[1, с. 178, 197–198, 202; 2, с. 192–199; 4, с. 47–48, 97\]](#), Г.Г. Алексеевой <sup>5</sup>[\[5, с. 34, 38–43, 53, 91–95, 118\]](#), Г.К. Боескорова <sup>6</sup>[\[6\]](#), Г.М. Васильева <sup>7</sup>[\[7, с. 12, 57, 85, 144, 151–152, 161, 163, 169, 200–250; 8, с. 169–177\]](#), Н.И. Головневой <sup>10</sup>[\[10, с. 83, 147, 223\]](#), В.В. Илларионова <sup>14</sup>[\[14, с. 16, 27, 31, 32, 38, 42, 44, 45, 107; 15, с. 130–134; 16, с. 126–133\]](#), С.А. Кондратьева <sup>1</sup>[\[18, с. 32, 35, 43, 44, 45, 47, 49, 86–89, 110–119, 170, 171, 176\]](#), А.Г. Лукиной <sup>1</sup>[\[19; 20; 21, с.12, 60–114\]](#), Р.П. Макаровой <sup>2</sup>[\[22\]](#), Н.Е. Петрова <sup>2</sup>[\[25\]](#), Г.У. Эргиса <sup>2</sup>[\[29, с. 79, 82, 84, 87, 98, 183, 287, 288, 310, 315, 365, 376–381\]](#) и др. <sup>[27]</sup>.

Как показывает обзор степени изученности темы, творческая деятельность С.А. Зверева-Кыыл Уола ранее рассматривалась с позиции того или иного ее вида без учета взаимодействия с другими составляющими. Необходимо рассмотреть творчество выдающегося якутского народного певца с позиций более широкого исследовательского подхода, а именно - целостно, в многообразии его проявлений.

*Целью* работы является рассмотрение творческой деятельности С.А.Зверева-Кыыл Уола в многообразии ее различных проявлений, развивавшейся на путях взаимодействия традиций и новаций в условиях модернизации якутского общества.

*Предметом* изучения в данной статье является творческая деятельность якутского народного певца С.А. Зверева-Кыыл Уола (1900-1973), вопросы ее классификации.

В исследовании применены ретроспективный, биографический, историко-культурный, классификационный методы.

### **Многообразие творческой деятельности С.А. Зверева**

Фольклорные традиции порождали на протяжении XX столетия новые явления и формы в художественной культуре и искусстве. В отечественной науке данная проблематика затрагивалась в трудах ведущих исследователей Э.Е. Алексеева [\[3\]](#), Г.Л. Головинского [\[9\]](#), В.Е. Гусева [\[11\]](#), М.Я. Жорницкой [\[13\]](#), М.С. Кагана [\[17\]](#) и др. Очевидна при этом роль народного исполнителя - носителя традиций, посредника и их ретранслятора в современной жизни. Находясь на стыке или на переломе эпох, особенно в XX в., он был вынужден воспринимать изменяющуюся реальность и продуцировать фольклорные традиции, приспосабливая их к имеющимся новациям. При имевшем в те годы в Якутии, как и во многих национальных республиках Советского Союза переходе от устных форм народного творчества к формирующейся письменной культуре, зарождению национального профессионального искусства, возникали подобные уникальные явления как творческая деятельность С.А.Зверева-Кыыл Уола, соединившего в ней традицию и авторские формы творчества во всем многообразии их проявлений. Певец-импровизатор выступает как знаток, хранитель и популяризатор жанров традиционной культуры, что особенно ценно - ее обрядовых форм, уже в тот период времени наиболее сильно подвергшихся редукции. Значимо его стремление к воспроизводству в послевоенные годы традиции празднования национального якутского обрядового праздника Ысыах, имевшей тенденцию к прерыванию, в силу негласного политического табу институтов советской власти на его проведение как "пережитка темного феодального прошлого". В то же время будучи хранителем базовых основ якутской традиционной культуры во многих ее жанрах, он на их основе создал авторские сочинения, занимался артистической деятельностью, организацией художественной самодеятельности, стал основоположником якутских сценических танцев, стоял у истоков формирования якутского профессионального музыкально-театрального искусства.

В работе С.В. Никифоровой предпринята попытка обобщения деятельности С.А.Зверева-Кыыл Уола с позиций культурологии с опорой на понятие «энциклопедизма» [\[23, с.16-18\]](#), который, на наш взгляд, более применим к академической сфере знаний, широте, всеохватности, панорамности кругозора. Применительно к С.А.Звереву-Кыыл Уола данный термин, употребленный данным исследователем, имеет, скорее, образный характер.

Многообразие ипостасей творческой деятельности С.А. Зверева-Кыыл Уола следует сгруппировать в две основные группы:

#### **I. Традиционная культура:**

1. хранитель и популяризатор якутской традиционной культуры;
2. певец-импровизатор;
3. знаток якутской обрядовой культуры;
4. организатор воссоздания и проведения якутского национального праздника *Ысыах*.

## II. Авторское творчество:

5. поэт, драматург, член Союза писателей СССР;
6. артист Нюрбинского народного театра;
7. организатор художественной самодеятельности;
8. постановщик якутских сценических танцев;
9. деятель, стоявший у истоков создания якутского профессионального музыкально-театрального искусства.

Рассмотрим многообразие творческой деятельности С.А.Зверева-Кыыл Уоласогласно предложенной классификации.

## I. Традиционная культура

### *1. Хранитель и популяризатор якутской традиционной культуры.*

С.А. Зверев-Кыыл Уола, выросший в лоне традиционной якутской культуры, в эпоху социальных преобразований и центробежных процессов её трансформации взял на себя миссию ее хранителя и ретранслятора. Задолго до осознания обществом важности, необходимости сохранения национального культурного наследия Сергей Афанасьевич поднимал вопросы сохранения и популяризации традиционной якутской культуры. Он воспринимал якутскую культуру как целостное явление, каждая из граней которой заслуживала пристального внимания и рассмотрения. Он был весьма органичен в своей ипостаси этнофора и внимательно относился ко всем деталям якутской культуры, в частности, к её предметному и визуальному кодам. С.А. Зверев-Кыыл Уола выстраивал вокруг себя предметное поле традиционной культуры. Его родные отмечали, что он приносил домой предметы старинной утвари, орнаменты, узоры, обращал внимание на явления природы, в которых находила отклик его творческая натура. Практически на всех своих знаковых фотоснимках он запечатлен в национальной одежде, искусно вышитых торбасах, со знаменитым шейным меховым якутским шарфом. С.А. Зверев-Кыыл Уола - человек, обладающий яркой харизмой, уже при жизни сам стал символом якутской культуры, силой своего таланта создававшего вокруг себя творческое напряжение, как магнитом притягивавшего к нему людей. Многие его современники отмечали особый облик певца – собранный, самоуглубленный, с особым одухотворенным настроением, пронизательным взглядом, легкой, динамичной походкой и открытой манерой общения. Он был интересным рассказчиком и умел воспринимать от своих собеседников лучшее, что они могли ему дать.

С.А. Зверев родился в местности Тегюрен Тюбюйского наслега Сунтарского улуса бывшего Вилюйского округа Якутской области в среде носителей устной традиции и имел наследственную предрасположенность к занятию народным творчеством - его род славился несколькими поколениями известных сказителей-олонхосудов<sup>[1]</sup>, алгысчитов<sup>[2]</sup>, тойуксудов<sup>[3]</sup>, хорошо владевших в том числе и обрядовыми практиками – среди них известны: прадед – Кыһыл ойуун (буквально «Красный шаман»), брат прадеда – Кюегейкэн, дедушки – Онтуон Дьапта, Мындыр Өлөксөй, бабушка Бүргэс Балбаара, отец Афанасий Антонов-Кыыл Охонооһой (отца нарекли Кыыл (Зверь) за то, что он всю жизнь провел в тайге, был мастером по дереву и обработке серебра) дядя Силипиэн Макар, состоявший в родственных отношениях Н.С. Анисимовым-Тойуктаах Ньюкулай<sup>[15. с.130]</sup>. Особую роль в его становлении как фольклорного исполнителя сыграл

олонхосут<sup>[4]</sup> и тойуксут<sup>[5]</sup> Я.С. Васильев-Ырдьан Дьаакып (Таҥа Уола), которого он называл учителем и наставником, передавшим ему секреты мастерства и считавшего его своим преемником <sup>[15, с.130]</sup>. Также на формирование исполнительского стиля С.А. Зверева-Кыыл Уола воздействие оказали этнофоры- Боппуода уола Чалбанов, К. Бытыканов, Ньыппахаан Өлөксөй, а так же С.Н. Каратаев-Дыгыяр и др.местность Тегюрен Түбүяйского наслега Сунтарского улуса бывшего Вилюйского округа Якутской области. Его род славился несколькими поколениями известных сказителей-олонхосутов<sup>[1]</sup>, алгысчытов<sup>[2]</sup>, тойуксутов<sup>[3]</sup>, хорошо владеющих обрядовыми практиками – среди них известны: прадед – Кыһыл ойуун (буквально «Красный шаман»), брат прадеда – Кюегейкэн, дедушки – Онтуон Дьапта, Мындыр Өлөксөй, бабушка Бүргэс Балбаара, отец Афанасий Антонов-Кыыл Охоноһой (отца нарекли Кыыл (Зверь) за то, что он всю жизнь провел в тайге, был мастером по дереву и обработке серебра) дядя Силипиэн Макар, состоявший в родственных отношениях Н.С. Анисимовым-Тойуктаах Ньукулай <sup>[15, с.130]</sup>. Особую роль в его становлении как фольклорного исполнителя сыграл олонхосут<sup>[4]</sup> и тойуксут<sup>[5]</sup> Я.С. Васильев-Ырдьан Дьаакып (Таҥа Уола), которого он называл учителем и наставником, передавшим ему секреты мастерства и считавшего его своим преемником <sup>[15, с.130]</sup>. Также на формирование исполнительского стиля С.А. Зверева-Кыыл Уола воздействие оказали этнофоры- Боппуода уола Чалбанов, К. Бытыканов, Ньыппахаан Өлөксөй, а так же С.Н. Каратаев-Дыгыяр и др, что способствовало раннему проявлению его дарований.

Будущий народный певец много странствовал по Западной и Южной Якутии – Нюрба, Вилюй, Витим, Олекминскому, Оленекскому, Жиганскому районам, р. Амур, о. Ессей, зарабатывая себе на жизнь тяжелым трудом, в том числе шахтером на Бодайбинских золотых приисках, солеваром Кемпендяйском солеваренном заводе – этот огромный жизненный опыт дал ему широту понимания окружающей действительности во всей ее многообразии и полноте. Общение с представителями разных социальных групп – от простых тружеников, самобытных знатоков традиции, до людей культуры, национальной интеллигенции – способствовало личностному развитию известного фольклорного исполнителя, умению выражать от их имени коллективное мироощущение якутского народа и, пожалуй, впервые проецировать в мировое пространство коды родной культуры, вдохновляясь первозданной красотой якутской природы, богатством и многообразием традиционной культуры родной народа.

С раннего возраста талантливый от природы С.А. Зверев-Кыыл Уола был участником ысыахов<sup>[6]</sup>, наблюдал за запевалами осуохая<sup>[7]</sup>, пробовал себя качестве исполнителя <sup>[15, с.130]</sup>. В 25-летнем возрасте на ысыахе в местности Арына Арыылаах он успешно дебютировал в качестве запевалы, получив одобрение участников праздника. С этого момента его стали приглашать как исполнителя осуохая и других якутских фольклорных жанров для проведения ысыахов, он стал востребованным тойуксутом, известным в народной среде. Он был знатоком, носителем, исполнителем якутского фольклора, его песенных, обрядовых, эпических, танцевальных жанров, формировал национальную картину мира, выражаемую им в словесно-поэтических текстах, музыкально-интонационных формулах, звуках, движениях.

С.А. Зверев-Кыыл Уола являлся исполнителем практически всех жанров якутского фольклора.

Среди них необходимо выделить :

*1. обрядовые жанры* - С.А. Зверев-Кыыл Уола владел практически всеми обрядовыми формами традиционной якутской культуры, так как вырос и сформировался как народный исполнитель в ее лоне, где ритуал, как и во многих других культурах архаического типа, составляет основу взаимодействия с окружающим миром, где человек входит во взаимодействие с насельниками трех уровней мироздания. «При всем многообразии форм ритуала и возможных состояний (в частности, и взаимопротиворечащих), которые ритуал может реализовать, он прежде всего суть, смысловая полнота, соотнесенная с главной задачей коллектива; он прежде всего содержание (а не форма), внутреннее, активное, живое и развивающееся (а не внешнее, пассивное, омертвевшее и застывшее); он пронизывает всю жизнь, определяет её и строит её новые формы, преодолевая попутно все, что этому препятствует или угрожает. В этом смысле ритуал неотделим от развития человеческого общества, а для известной эпохи («космологической») он составляет основу этого развития, главный его инструмент» [\[28, с.23\]](#).

#### 1.1. *благопожелания-заклинания - алгысы.*

С.А.Зверев-Кыыл Уола являлся признанным *алгысчытом* [\[9\]](#), обращаясь в рамках обрядового коммуникативного акта к различным адресатам.

Он исполнял благопожелания-заклинания:

1.1.1. *божествам и духам-хозяевам* якутского пантеона. Известны такие опубликованные тексты его алгысов, адресованных божествам и духам-хозяевам якутского пантеона как - «Алгыс» («Благопожелание»), «Дьөһөгөй тойуга» («Песнь Джесегея»), «Уот Алгыһа» («Песня Огня» и т.д.) (Туойар күммүт дьэ туһаайда: [Настал день творчества] / Составитель В. В. Илларионов. Дьокуускай, 2000. На якут. яз.);

1.1.2. *свадебные благопожелания* счастливой семейной жизни молодым - в качестве примера приведем «Уоттаах суорҕан» («Огненное одеяло»), «Урууга ылланар ырыа» («Свадебная песня» и др.);

1.1.3. *охотничьи*, в которых охотник выражал благодарность духам природы после удачной охоты - «Алакы ырыата» («Песня алакы») (Күрүлэс күргүөм күннэргэ: (культура дьыэлэригэр, фольклорнай коллективтарга көмө): [В эти прекрасные дни] / Составители: В. В. Илларионов, Л. Ф. Рожина. Дьокуускай, 1992. На якут. яз.), «Хатат алгыһа» («Благословение огнива»), «Суллуур алгыһа» («Песня Суллур») – в которой охотник просит удачи на промысле и т.д.;

1.1.4. *воинские* - «Аҕа алгыһа» («Песня отца»), «Барааччы ырыата» («Песня уходящего» и т.д.) (Кырдьык кыайар [Правда побеждает] / Составитель А.Д. Неустроева. Якутскай : Гос. Изд-во ЯАССР, 1945. 74 с. На якут. яз.), в которых воин настраивает свой боевой дух и испрашивает у духов-защитников удачи в предстоящем бою.

1.2. С.А.Зверев-Кыыл Уола воспроизводил *шаманские ритуалы*, которые, будучи молодым исполнителем, он наблюдал у известных шаманов, в частности у Лаппаакы - широко известен опубликованный текст представленного им обряда «Ытык дабатыы» («Вознесение жертвы»). во время которого производилось отправление в дар божествам священного животного, а так же «Кэйээрин» [\[15, с.132\]](#), «Быллааых тойуга» и др. Необходимо отметить, что воспроизведение по памяти виденных им шаманских ритуалов с целью их демонстрации, он по свидетельству наблюдателей и участников тех событий проводил неохотно, не желая вторгаться в сакральную сферу якутской традиционной

культуры, так как сам не являлся практикующим носителем данной традиции. Тем не менее, понимая важность фиксации якутских шаманских обрядов с целью их изучения и передачи последующим поколениям, он сознательно шел на подобные действия, которые по его мнению могли иметь нежелательные последствия.

1.3. Был признанным запевалой якутских круговых танцев - *осуохай*. Сам Сергей Афанасьевич был строг по отношению к себе как фольклорному исполнителю. Сохранилось записанное от него высказывание по данному поводу: «... тойуксутум я всегда был среднего уровня, как олонхосут стоял на уровень еще ниже, а вот как запевала и исполнитель осуохая не помню, чтобы кому-нибудь уступал» [\[15, с.131\]](#).



Рис. 2. С.А. Зверев-Кыыл Уола (в центре) запевает осуохай о время проведения ысыаха

*Организатор воссоздания и проведения якутского национального праздника ысыах.* Большое значение в передаче обрядового комплекса национального якутского праздника *ысыах* современным поколениям якутского этноса принадлежит С.А. Звереву-Кыыл Уола. После существовавшего негласного запрета на проведение *ысыахов* на местах в 1920-1930-е гг. как пережитка шаманской религии большое значение имел Уулаах Атахский Ысыах Победы в с.Арыылаах, который был посвящен Великой Победе в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. и проходил в течение трех дней. Важную роль в его проведении и воодушевлении якутского народа сыграл именно С.А. Зверев-Кыыл Уола - *алгыс*, произнесенный им в ознаменование победы советского народа, стал основополагающим в якутской национальной культуре. Авторитетный якутский народный певец сместил акценты традиционного празднества *ысыах* с корректировкой традиционной сакральности в пользу политических идеалов советского времени, воспеванием социалистических преобразований, достижений нового общественного развития. В подобной трактовке с изменениями с точки зрения образов, тематики, обогащения лексики, сюжетики якутский *ысыах* зазвучал в новом качестве и был переосмыслен в новых общественно-политических условиях как средство пропаганды советского строя. Тематика его произведений существенно расширилась по сравнению с бытованием якутских традиционных жанров в связи с обращением исполнителя к теме социалистических преобразований в жизни якутского народа, смены социальной парадигмы на образы строительства новой жизни и воспевание идеалов советской эпохи. Существовавший среди руководителей республики того времени негласный запрет на проведение традиционного якутского праздника встречи лета и начала нового годового цикла во многом благодаря силе таланта и авторитету творческой позиции С.А. Зверева-Кыыл Уола, по сути выступившего в качестве художественного руководителя проведения праздника – был снят. С этого времени в районах республики вновь стали проходить *ысыахи* и во многом на их проведение оказала влияние манера исполнения сунтарского фольклорного исполнителя. В 1990-е гг. с провозглашением суверенитета



Республики Саха (Якутия), когда организация *Ысыах* вышла на новый – государственный уровень, их организаторы во многом стали ориентироваться на художественный опыт певца в данной весьма важной части его творческой деятельности.

## 2. Необрядовые жанры:

### 2.1. якутские эпические сказания-олонхо.

С.А.Зверев-Кыыл Уола владел даром сказителя-олонхосута, знал и исполнял якутские героические сказания олонхо, хотя оно не занимало основополагающего значения в его творчестве как, например, тойук или осуохай. Имя С.А. Зверева-Кыыл Уола известно наряду с именами прославленных олонхосутов – об этом свидетельствуют якутские фольклористы – Г.У. Эргис, Г.К. Боескоров и др.<sup>[6; 29]</sup> Знаменитое олонхо «Кулун кугас аттаах Куллустай Бэргэн» («Куллустай Бэргэн на красно-буром жеребце»), входившее в его сказительский репертуар, было впоследствии поставлено на сцене Нюрбинского колхозного театра в годы Великой Отечественной войны. Постановка по мотивам второго записанного от него сказания «Кыдааннаах Кыыс бухатыыр» («Богатырка Кыдааннаах Кыыс») была осуществлена уже в наши дни к 125-летию юбилею выдающегося якутского исполнителя Национальным театром танца РС (Я) им.С.А.Зверева-Кыыл Уола.

### 2.2. якутские песнопения-импровизации - *тойуки* в стиле *дьиэрэтии*.

С.А. Зверев-Кыыл Уола был не просто певцом созвучным кылыһахом<sup>[8]</sup>, но и обладал уникальным даром импровизатора, который не только воспроизводил по памяти заученные тексты, а вступал в акт творения, когда в момент исполнения, являл миру каждый раз новый вариант того или иного произведения якутского фольклора из имеющегося у него в памяти набора инвариантов. Его отличали богатство художественного языка, яркая образность возвышенных эпитетов и сравнений, талант стихосложения, великолепная память при воспроизводстве большого объема текстов, хранящихся изустно, в памяти исполнителя, мастерство интонационного развития и владения музыкальной формой. Первая запись его тойуков - «Остуол тойуга» («Застольный тойук»), «Сиппиэ» («Сиппиэ») «Сайын кэлиитэ» («Приход лета») (Аман өс:ырыалар, тойуктар, поэмалар : [Заветное слово] / хомуйан оҥордо, редакциялаата Суорун Омоллоон. Якутскай : Кн. Изд-во, 1971. На якут. яз.), «Кыталык ырыата» («Песня стерха») <sup>[30]</sup> - была осуществлена в 1938 году якутским фольклористом А.А. Саввиним, во время экспедиции в Вилюйскую группу улусов. Доктор искусствоведения Э.Е. Алексеев, вслед за первым якутским композитором М.Н. Жирковым обратил внимание на талант С.А. Зверева-Кыыл Уола как уникального певца-импровизатора и осуществил этномузыковедческий анализ исполненных им ряда песенных импровизаций в одной из своих фундаментальных монографий <sup>[2, с.192-199]</sup>. По его мнению, мастерство народных исполнителей, к которым он относил прежде всего С.А.Зверева-Кыыл Уола, заключается, в умении достигать предельной выразительности и рельефности музыкального образа, не выходя за пределы ограниченных звукорядов <sup>[2, с.14]</sup>, в которых большое значение имеет не количество опор, а их интонационное качество с четким разделением структурных функций каждого тона. Известный якутский народный певец в совершенстве владел приемами тембрового колорирования, расцвечивая ими свои песенные импровизации, достигая особенно эффектного и торжественного звучания в заключительных кадансирующих оборотах. Среди известных тойуков С.А.Зверева-Кыыл Уола опубликованными являются тексты : «Сайын кэлиитэ» («Приход лета») (Икки үйэ :



[Два века : произведения разных лет.] / С. Зверев, хомуйан оҕордо Г. М. Васильев. Якутск: Кн. изд-во, 1964. На якут. яз.), «Кэҕэ ырыата» («Песня кукушки») (Күрүлэс күргүөм күннэргэ: (культура дьыэлэригэр, фольклорнай коллективтарга көмө): [В эти прекрасные дни] / Составители: В.В. Илларионов, Л.Ф. Рожина. Якутск: Кн. изд-во, 1992. На якут. яз.), «Кыталык ырыата» («Песня журавля») (Сарсын, сарсын сарсыарда: [Завтра, завтра утром] / Составители: Т.С. Зверев, В.В. Илларионов. Якутск: Бичик, 2000. На якут. яз.), «Этиҥ тойуга» («Песня грома») (Куйаар далай түһүлгэ: [Священный круг: сб. произведений] / Сергей Зверев-Кыыл Уола, Дмитрий Зверев, Илья Зверев, Арсен Зверев / сост.-ред., авт. предисл. Н. В. Михалева-Сайа; ред. Т. В. Михайлова. Якутск: СММК-Мастер. Полиграфия, 2015. На якут. яз.), «Эдэр эрдэхтээҕи» («В молодые годы»), «Улуу Москуба түһунан тойук» («Сказание о великой Москве») (Поэма «Сказание о великой Москве» народного певца Якутии – достояние великой России : посвящается 120-летию С. А. Зверева-Кыыл Уола, 80-летию Д. С. Зверева / сост. и ред. В.С. Иванова (Зверева). Якутск: Смик-мастер. Полиграфия, 2020) и др.

### 2.3. якутские песни в стиле *дэгэрэн*.

Отдельно стоит упомянуть, что по воспоминаниям очевидцев, когда С.А. Зверев-Кыыл Уола начинал петь, то его сильный, характерный по звучанию тембра голос был слышен далеко в округе: «Старики рассказывают, что когда С.А. Зверев выступал в вечернюю стужу на берегу Вилюя, можно было услышать его голос километров за десять-пятнадцать вниз по реке. И люди говорили меж собой: «Вот уже начинает Кыыл Уола Сергей» (Зверева А.Н. Роль С. А. Зверева-Кыыл Уола в возрождении культурного наследия народа саха. Якутск, 2015, с.13-14). Среди них и широко известны тексты опубликованные «Кыыс ырыата» («Песня девушки») (Сарсын, сарсын сарсыарда : [Завтра, завтра утром] / Составители: Т.С. Зверев, В.В. Илларионов. Дьокуускай: Бичик, 2000. На якут. яз.), «Татыйаас барахсан» («Татьяна дорогая»), «Сүлүндэ ырыата» (Песня про богатое озеро «Сюлүндэ») <sup>[12]</sup> и др. Имеются сведения о том, что С.А. Зверев-Кыыл Уола имел свою систему нотной записи - особые разработанные им знаки - конкретных свидетельств обэтом к настоящему времени отс не имются <sup>[22, с.12]</sup> - в настоящее время достоверные свидетельства о данном обстоятельстве отсутствуют. Нотную запись при жизни народного певца осуществил первый якутский композитор М.Н.Жирков в составе этнографической экспедиции Управления по делам искусств при СНК ЯАССР в группу вилюйских улусов и включил нотировки в состав своего неизданного при его жизни исследования "Якутская народная музыка". Нотировки исполнения С.А. Зверевым-Кыыл Уола впоследствии осуществил известный этномузыковед, доктор искусствоведения Э.Е.Алексеев <sup>[2]</sup>.

## II. Авторское творчество:

### 5. Поэт, драматург, член Союза писателей СССР

Началу широкой республиканской известности С.А. Зверева-Кыыл Уола как автора способствовало общение с якутским фольклористом А.А. Саввиним, который вместе с С.И. Боло во время полугодовой экспедиции в Вилюйскую группу улусов работал с такими олонхосутами как С.Н. Каратаев-Дыгыйар из г.Вилюйска, Ф.Н. Тимофеев-Бэчэрэ из Верхневилуйска, И.В. Кутуруков из Нюрбы и др., «Суоһалдьыйа Толбонноох» и дал высокую оценку его творчеству. Во многом благодаря этому в 1939 году наряду с такими признанными олонхосутами и тойуксутами как Д.М. Говоров, Н.А. Абрамов-Кынат, П.П. Ядрихинский, М.М. Шараборин-Кумаров и др. С.А.Зверев-Кыыл Уола был принят в Союз писателей СССР <sup>[26]</sup>. Особенностью начала литературного творчества С.А.Зверева-Кыыл

Уола является тот факт, что будучи представителем устной традиции, не владея грамотой, благодаря фольклористу А.А. Саввину, поддержке якутских писателей - таких как Г.М. Васильев, Г. Кудрин-Абагинский, Винокуров-Чагылган, М.Н. Заболоцкий, Д.К. Сивцев-Суорун Омоллоон, оказывавшим ему помощь в редактировании и оформлении текстов, исполненные им образцы якутского народного творчества были изданы в качестве авторских сочинений. Будучи фольклорным исполнителем, С.А. Зверев-Кыыл Уола перешел от устной формы исполнения образцов якутского народного творчества к их записи по канонам письменной культуры. Исполненные им импровизации фиксировались в одном из конкретных исполнений - так закреплялось авторство записанного текста. Большую помощь в фиксации текстов его импровизаций и исполняемых произведений впоследствии оказывала супруга певца - В.И.Федорова. Самобытное творческое наследие народного певца издается в виде книг, сборников произведений, публикаций в прессе. С 1940-х гг. его отдельные произведения были напечатаны в поэтических сборниках и учебных хрестоматиях (Кырдьык кыйар [Правда побеждает] / Сост. А.Д. Неустроева. Якутск: Гос. изд-во ЯАССР, 1945. 74 с. На якут. яз.; Ленин-Сталин туһунан: (ырыа-хоһоон сборнига): [О Ленине Сталине: сб. песен] / Сост. Л. Попов, Софр. Данилов. Якутск: Госиздат ЯАССР, 1946. 106 с. На якут. яз.; Суорун Омоллоон. Саха фольклора: [Якутский фольклор]: хрестоматия / Сост. Д. К. Сивцев. Якутской: Госиздат ЯАССР, 1947. На якут. яз.).

Поездка в 1945 г. в Москву и общение с крупными деятелями отечественной культуры дали С.А. Звереву-Кыыл Уола большой творческий импульс, позволивший ему создать значительные поэтические произведения, например, поэму «Улуу Москуба туһунан тойук» («Сказание о великой Москве», 1947), в которой автору удалось репрезентировать выразительные средства якутского языка, базирующиеся на образно-мифологической основе повествования, а так же «Айхал эйиэхэ, Аар тайҕа» («Слава тебе, седая тайга»), «Киһи уонна таас» («Человек и камень») и др. К числу значимых изданий литературного творчества его авторства следует отнести книги: «Мин сүрэм» (Мин сүрэм: [Мое сердце] / Ред. Л. Попов. Якутск: Кн. изд-во, 1953. 59 с. На якут. яз.), «Айхал эйиэхэ, Аар тайҕа: олохто-тойук» (Айхал эйиэхэ, Аар тайҕа: олохто-тойук: [Слава тебе, Седая тайга] / Ред. Л. Попов. Якутск: Кн. изд-во, 1958. 47 с. На якут. яз.), «Аман өс: ырыалар, тойуктар, поэмалар»: [Заветное слово] / Сост., ред. Д.К. Сивцев- Суорун Омоллоон. Якутск: Кн. изд-во, 1971. На якут. яз.) и др. Многие материалы хранятся в архивных фондах ИГИИПМНС СО РАН (Архив ЯНЦ СО РАН. Ф. 5. Оп. 3, 6, 8, 10), НИЦ к Национальной библиотеки РС(Я), музейных и частных коллекциях и ждут своих исследователей.

Он является драматургом, постановщиком спектаклей - "Кулун кугас аттаах Кулластай Бэргэн" («Куллустай Бэргэн на красно-буром жеребце») на основе одноименного олонхо, «Оргуһуохтаах кыыс» («Девушка с коромыслом») и оперы-балета «Суоһалдьыйа Толбонноох». На основе его трагедии «Хара саһыл» («Чернобуря лиса») И.Ф. Семеновым создана одноименная драма-олонхо (Аман өс: ырыалар, тойуктар, поэмалар: [Заветное слово] / Составитель, отв ред. Д.К. Сивцев- Суорун Омоллоон. Якутск: Кн. изд-во, 1971. На якут. яз.). На сюжет исполнявшегося им олонхо «Кыыс Кыдаан кую» («Богатырка Кыдааннаах Кыыс») была осуществлена уже в наши дни постановка Национальным театром танца им.С.А. Зверева-Кыыл Уола пластического действия "КынчарБаннаах харахтаах кырыылаах сутурукаах Кыыс Кыдаан" ("С грозными очами, с острым кулаком девушка-богатырь Кыыдаан"). С данным спектаклем театра принял участие в XXXV Международном театральном фестивале "Балтийский дом" и был удостоен приза зрительских симпатий, а так же был представлен жителям Башкортостана, Марий эл, Татарстана во время гастрольного тура "Мы - Россия. Эпос и ритмы Якутии и

Поволжья" (2025).

6. *Артист Нюрбинского театра.* В творческой деятельности присутствует период его работы с 1942-1946 гг. в качестве артиста в Нюрбинском колхозном театре. В эти годы в республике активно шли процессы становления национального театрального искусства. С целью формирования исполнительского кадрового состава открывались театральные студии, где велось обучение талантливых самородков из народа с целью последующего ведения ими сценической деятельности в различного рода профессиональных и самодеятельных театрах Якутии. Природная органика С.А. Зверева-Кыыл Уола и его умение входить различные эмоциональные состояния способствовали успешной сценической карьере, когда он год исполнил 11 ролей в различных пьесах: шаман в пьесе «Айаал» Д.К. Сивцева-Суорун-Омоллоона, Быыбарынай в пьесе «Таптал» А.И. Софронова, пьяный в пьесе Н.М. Заболоцкого «Обновление», Куллустая Бэргэна в постановке его собственного олонхо и др. [15, с.133]. Нашли также применение и его вокальные способности народного певца, которые усиливали его самобытность как характерного и эмоционального артиста. На сцене театра им исполнялись такие произведения как «Тюсюлгэ ырыата» ("Песня тюсюлгэ"), «Эбэ алгыса» («Благословение бабушки»), "Кэ5э" ("Кукушка"), «Салама», "Улуу Ленин урудуубун") ("Славлю великого Ленина" [15, с.133]. В 1942 году в Нюрбинском колхозном театре состоялся творческий вечер С.А. Зверева-Кыыл Уола на котором он исполнил олонхо «Кыыс Кыдаан куо» («Богатырка Кыдааннаах Кыыс»), песни, чабыргахи и т.д.

"Нюрбинский колхозный государственный театр был передвижным. Артисты в том числе Сергей Афанасьевич, часто ездили повилуйской группе улусов, участвовали в агитационной работе. В марте 1943 г. ездили в Верхневилуйский улус, Намскую МТС, участок Далыр, в ноябре того же года на два с половиной месяца - по наслегам Вилуйского улуса; вторично сюда приезжали в феврале-апреле 1946 г. В Сунтарский улус ездили дважды: с 3 по 5 августа 1944 г. с посещением Кемпендяйского соляного завода, пп. Сунтар, Эльгяй, Тойбохой, а с 5 октября по 5 декабря 1945 г. - по другим местам улуса. С. Зверев часто выступал на концертах. Так, по обслуживанию посевной компании по Мархинскому участку с 5 по 23 мая 1943 г., а с 30 мая по 2 июня 1943 г. в составе 16 человек гастролировали в Аранастаха. В январе 1946 г. во время подготовки и проведения выборов в Верховный Совет СССР в составе бригады ездил в Чаппанду и др." [22, с.14].

В 1959 г. на сцене Нюрбинского театра была осуществлена постановка его произведения смешанного жанра - оперы-балета "Суоһалдьыйа Толбонноох». Рецензии, критические отзывы современников на актерские работы С.А. Зверева-Кыыл Уола, а так же на осуществленные по его произведениям постановки Нюрбинского колхозного театра, а тем более театроведческих исследований, к сожалению, отсутствуют.

Таким образом находили выход сила таланта и многообразие творческой деятельности С.А. Зверева-Кыыл Уола. Спустя определенное время, удовлетворив стремление реализоваться на театральной сцене в рамках определенного актерского амплуа, он вскоре оставил данное поприще. Годы, проведенные в им в театральной среде, впоследствии способствовали развитию его творческих навыков как в качестве драматурга, сценариста, организатора художественной самодеятельности, постановщика якутских сценических танцев.

7. *Организатор художественной самодеятельности.* Реагируя на запросы проводившейся в те годы советской культурной политики, одной из целей которых было приобщение

широких масс населения к художественной самодеятельности, С.А. Зверев-Кыыл Уола с 1957 года стал заниматься с самодеятельными исполнителями. Спустя несколько лет - в 1964 году был оформлен "Ансамбль песни и танца совхоза Эльгяйский", который успешно выступал на республиканских фестивалях в Якутии, на VI Международном фестивале молодежи и студентов в Москве в (1957 г.), на Днях якутской литературы и искусства в Москве (1957,1965), на Всесоюзных смотрах сельской художественной самодеятельности в 1960-х гг., в большом театрализованном представлении "Сияние Севера" в Москве (1960), на концерте в Кремлевском дворце съездов (1965) и т.д. Коллектив исполнял якутские песни, скороговорки-чабыргахи, хореографические номера, ставшие классикой якутского сценического танца. Многие произведения из репертуара ансамбля были опубликованы в сборниках советского периода времени.

С.А. Зверев-Кыыл Уола целенаправленно занимался с участниками руководимого им коллектива, методично организовывал репетиционный процесс. Работал как с отдельными группами, так и индивидуально - с исполнителями сольных номеров, оттачивал технику исполнения, формировал композиционный план танца. спектакля, концертного выступления. Как отмечают участники ансамбля - при постановках исполняемых ими танцевальных номеров он разрабатывал и вводил в состав действия интересные движения, которые передавали национальный характер, этнический сюжет его хореографических композиций. Отдельно он работал с музыкантами и самодеятельными композиторами, поскольку некоторые ритмы движений в танцах "Узоры", "Танец шамана" не согласовывались "с общепринятыми квадратными музыкальными тактами". "В таких случаях С.А. Зверев в музыку танца вводил ударные ритмы или дополнительные возгласы: "Но!", "Нуу!", "Дьээ!" и т.д., которые очень удачно вписываются в музыкальные такты и как бы дополняют недостающую часть музыкального размера. В данном случае мы находим архаизм музыкального сопровождения традиционного народного танца. Оно напоминает о том, что при исполнении олонхо один из слушателей, подбадривая поющего, выкрикивал возгласы: "Но!", "Өссө!", "Дьээ!" или шаманские возгласы: "Нуу!", "Хаах!", "Кр-Кр!" и т.д. при камлании, как проявление его воинственной силы. Здесь мы видим его неразрывную связь с народным искусством, который не в состоянии отойти от причуд народного творчества. В этом отличительная особенность подлинного якутского танцевального искусства и его национальный колорит. Как носитель старинного, иногда нам современным людям, не совсем понятного, С.А. Зверев перед нами выступает как представитель старого поколения и как бы он не вписывается в жизнь нашего времени. В этом огромный талант С. Зверева, который не может расстаться с прошлой традиционной народной культурой, в то же время выступает как человек наших дней - является связующим звеном между носителями духовной культуры старого и нового времени" [\[22, с.45-46\]](#).

*8. Автор и постановщик якутских сценических танцев.* В якутской традиционной культуре в ходе исторического развития развитые формы танца как отдельного вида искусства не были сформированы. Освоение якутами среды обитания и окружающего их пространства, формирование кинесики подражательных, игровых форм вызревало и формировалось в системе обрядовой культуры. Якутская танцевальная культура вышла из недр ритуала, являвшегося неоразрывной частью повседневной жизни якутского народа, в которой словесные формулы, облаченные в конкретные виды музыкально-интонационного выражения в неразрывном синкретическом единстве сопровождались последовательностью определенных кинетических алгоритмов. Как справедливо отмечает доктор искусствоведения А.Г. Лукина: "Танцевальные движения, жесты, позы являются материализованными мыслями. Посредством их передается то, что сказано в песнях, алгысах- благословениях" и т.д. Архаичные образы якутской хореографии

создавались на фоне слов жреца-алгысчыта или шамана, которые являлись своеобразной доминантой в ритуалах и обычаях. Движения, жесты, позы ритуального танца несли определенную движенческую информацию, дополняющую и обогащающую содержание произносимых жрецом-алгысчытом слов" [\[21, с.219\]](#).

В якутской культуре, были известны несколько основных танцев, имеющих обрядовое назначение, тесно связанных с ритуалом:

1. *бити* - священный танец битииситов - непорочных, чистых нравственно и телесно юношей и девушек - помощников отправителя ритуала - алгысчыта, заключающийся в сособых притопывающих движениях во время проведения обрядовых комплексов с молящими, приподнятыми к небесам движениями рук, которые вместе с пением при исполнении *алгысов*- заклинательных обращений к духам, пантеону якутских божеств, должны были привлечь, притянуть людям их благоволение и удачу;

2. *оһуохай* - коллективный круговой танец, выражающий благословение людьми друг друга, символ единения с окружающей питающей природой, благодарение верховным божествам айыы во главе с верховным Урун Аар тойоном-хранителем всего сущего на земле, входящий в качестве органичной части в обрядовый кумысный праздник встречи нового года ыһыах в период летнего солнцестояния;

3. *ойуун ункуутэ* - шаманские пляски, которые не являлись отдельными танцами, а входили в ритуалы камлания и были тесно связаны со всем комплексом взаимосвязанных элементов - развитой пантомимой, сложным интонационным поведением, песнопениями, речитативами, экспрессивным драматическим развитием, элементами театрализации.

Так же известные другие обряды в традиционной якутской традиционной культуре, в частности инициальные, воинские, свадебные, погребальные, сопровождавшиеся определенными пластическими действиями, и так же игровые, подражательные, спортивно- состязательные элементы которые впоследствии так же вошли в якутские сценические танцы, поставленные С.А. Зверевым -Кыыл Уола

Наряду с талантом народного певца-импровизатора, олонхосута, носителя обрядовой культуры С.А. Зверев-Кыыл Уола широко известен как знаток якутских народных танцев. С.А. Зверев-Кыыл Уола силой своего творческого вдохновения обобщил кинесику якутов, осуществив её сценическую актуализацию в условиях самостоятельного художественного движения, активно развивавшегося в советское время. Он предложил свое самобытное видение танцевальной культуры якутов, сконцентрировав в отобранных им движениях кинетический код народа. Опираясь на широко известные визуальные образы декоративно-прикладного искусства С.А. Зверев «оживил» их, вплетя в сюжетную канву своих авторских танцев. С.А. Зверев благодаря своему авторитету, выдающимся творческим способностям и организаторскому таланту искусно моделировал сценическое пространство. Впервые его танцевальное творчество было рассмотрено заслуженной артисткой ЯАССР, этнохореографом, кандидатом исторических наук М.Я.Жорницкой (1965), работавшей после завершения карьеры солистки балета Якутского музыкального театра-студии лаборантом, научным сотрудником сектора искусствоведения Якутской базы АН СССР, затем Института языка, литературы и истории [\[13\]](#). Исследованием танцевального творчества С.А.Зверева-Кыыл Уола в 1990-е гг. занималась научный сотрудник института гуманитарных исследований академии наук РС (Я) Р.П. Макарова [\[22\]](#). Большой вклад в изучение С.А.Зверева как автора якутских сценических танцев внесла этнохореограф А.Г. Лукина [\[20; 21\]](#).

С.А. Зверев-Кыыл Уола создал более 30 якутских танцев: "Оһуор" ("Узор"), "Алгыс" ("Благословение"), "Ситим" ("Божественная нить"), "Хотой" ("Орел"), "Халлаан Кыыһа" ("Небесная девушка"), "Батыһа" ("Пальма"), "Ымыһа үккүтэ" ("Танец ымыһа" - деревянная посуда), Түптэ бэлэҕэ ("Подарок дымокуру"), Кыталыктар ("Стерхи"), "Кымыс үрдэ" ("Верх кумыса"), "Чохчоохой" ("Приседания"), "Саһыл үккүтэ" ("Танец лисы"), "Түһүлгэ" (*түсюлгэ* - открытое сакральное место), "Сэлбириэскэ" (от *сэлибириир* - шелестит), "Ооҕуй оҕус" ("Танец паука"), Холорук ("Танец вихря"), "Сайылык" ("Н летнике"), "Тэлээрис" ("Танец с берестняными игрушками") и др." [\[21, с.305\]](#). Практически все они существовали в устной форме и к сожалению при жизни их автора не были записаны в полной мере, не были зафиксированы при помощи технических средств. Они сохранились, в основном, по воспоминаниям участников ансамбля, свидетельств видевших их исполнение - т.е. восстановлены не в полном объеме. Известно, что, например у знаменитого танца «Узоры», исполненного во время на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве (1957) и ставшего классикой якутской танцевальной культуры, имеется огромное количество постановочных версий и вариантов. Авторские танцы были включены в поставленную им оперу-балет «Суоһалдьыйа Толбонноох», которая являлась одной из самобытных форм театрализации жанров якутского народного творчества (1959) [\[21, с.127-132\]](#).

Самым известным танцем С.А. Зверева-Кыыл Уола являются его знаменитые "Узоры"- как осмысление обрядовой культуры якутов, в частности, связанных с поминальными и свадебными ритуалами. В основу танца легла старинная легенда Түбүтского наслега Сунтарского улуса, об удаганке - шаманке, потерявшей дочь и трижды проводившей обряд перезахоронения с обводом его участниками тела девушки по ходу солнца, во время которого осуществлялись особые движения, повторяющие орнаментальные узоры, нанесенные на берестянные погребальные покрытия. Танец был формой воздаяния покойной - выражением любви родных и близких. Удаганка проводила свадебный обряд жениха и невесты-умершей дочери как демонстрации счастья, радостей семейной жизни, которых ей не довелось испытать в виду преждевременной смерти и являлся формой умилоствления ее души, с целью дальнейшего вознесения на небеса. Несмотря на печальное происхождение "Узоры" имеют радостный, жизнеутверждающий характер, где смерть является частью земного круговорота и имеет философское прочтение. Участники выстраиваются рядами, сворачивают и разворачивают их в последовательных движениях, соединяют статичные позиции рук ног в виде геометрических фигур - руки поднятые над головой, скрещивание ног танцующих, складывание рук на груди. Многократно повторенные танцорами, они создают особую пластику, апеллируя к визуальному коду якутской орнаментики и декоративно-прикладного искусства. Ритм соединения и размыкания рук танцорами движений подкрепляется ритмичным сгибанием ног их в коленях в такт энергичным танцевальным мелодиям с активной пульсацией на опорных долях. Исполнители, одетые в красивые костюмы, исполняющие авторские танцы на лапидарные якутские народные напевы производили большое впечатление на современников и стали повсеместно распространяться в среде художественной самодеятельности Якутии.

9. *У истоков создания якутского профессионального музыкально-театрального искусства.* В ноябре 1945 г. С.А. Зверев-Кыыл Уола был направлен в Москву в составе творческой бригады вместе с такими деятелями, как М.Н. Жирков, Д.К. Сивцев-Суорун Омоллон, И.Д. Винокуров-Чагылган, И.Д. Избеков, В.В. Местников, целью которой было создание национального театрального репертуара в содружестве с московскими музыкантами и



режиссерами [5, с.34]. В этой поездке московские профессиональные композиторы имели возможность пообщаться и услышать якутское народное пение в исполнении С.А. Зверев-Кыыл Уола и И.Д. Избекова. Кроме того, Сергей Афанасьевич встретился с руководителем Государственного ансамбля танца СССР И. А.Моисеевым и балетмейстером Е.М.Марголисом, продемонстрировал им якутские танцы, в частности "Тойон ункуутэ" ("Танец орла"). Удалось пополнить национальный музыкальный репертуар большим количеством произведений, решив таким образом на определенный период времени дефицит якутского исполнительского репертуара для активно развивавшегося музыкально-театрального искусства республики. Фольклорный материал, записанный от народного певца, лег в основу первых произведений профессиональной музыкальной культуры якутов. Первый якутский композитор М.Н.Жирков, обращавшийся к нему за консультациями, оставил следующие воспоминания: «Для записи в изучении песенного фольклора и использовании его в качестве лейтмотива музыкальной драмы нами был вызван из районов ряд лучших народных певцов-олонхосутов. По прибытии их в Якутск было организовано коллективное слушание творчества этих певцов. Лучшие образцы песен записывались на ноты, а не поддающиеся записи, импровизируемые мелодии воспринимались и осваивались исполнителями ведущих ролей пьесы. Народные певцы консультировали артистов, передавали им свой богатый опыт...», - писал он [24, с. 52-53]. Напевы, записанные от С.А. Зверева-Кыыл Уола, были положены композиторами М.Н. Жирковым и Г.И. Литинским в основу массовых хоровых сцен первой якутской оперы «Ньургун Боотур Стремительный» [5]. Он стал одним из консультантов в постановке знаковых спектаклей национального театра – первой якутской оперы «Ньургун Боотур» (1947) и первого якутского балета «Сир симэ□э» («Полевой цветок») на музыку М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского. С.А. Зверев-Кыыл Уола общался с коллегами по цеху, с другими народными исполнителями – У. Г. Нохсоровым, И.Д. Избековым и др., задействованными в процесс создания первых крупных сценических произведений для зарождающегося музыкального театра Якутии. Между ними происходило взаимное общение и взаимодействие в области народного искусства.

В настоящее время сохранением и развитием творческого наследия С.А. Зверева-Кыыл Уола занимается *Национальный театр танца Республики Саха (Якутия)*, которому в целях увековечивания имени выдающегося народного исполнителя Указом Президента РС (Я) от 17 декабря 2005 года было присвоено имя С.А. Зверева-Кыыл Уола. Коллектив данного учреждения стал планомерно популяризировать наследие С.А. Зверева-Кыыл Уола среди населения республики, на всероссийском и международном уровнях. Театром были установлены тесные контакты с ветеранами ансамбля С.А. Зверева, деятелями культуры Сунтарского улуса. Ведется работа по созданию профессиональными композиторами и хореографами спектаклей по материалам Кыыл Уола. В 2015 году к 115-летию со дня рождения певца в 2015 году были подготовлены спектакль «Оһуор туос» («Берестяночка») на музыку В.С. Зырянова, «Оргусуохтаах кыыс» («Девушка с коромыслом») по мотивам С.А. Зверевана музыку Н.А. Михеева, был поставлен спектакль-олонхо «Куллустай Бэргэн» по мотивам его знаменитого олонхо «Кулан кугас аттаах Куллустай Бэргэн». В 2020 г. Театром также был поставлен спектакль-притча «Хара саһыл» («Черная лиса») по мотивам произведения С.А. Зверева-Кыыл Уолана музыку Н.А. Михеева, который был признан лучшим спектаклем Республиканского театрального фестиваля «Желанный берег», а в 2025 г. - пластический спектакль «Кынчарганнаах харахтаах, кырыылаах сутуруктаах Кыыс Кыыдаан Бухатыыр» («С грозными очами, с острым кулаком девушка-богатырь Кыыдаан») по мотивам олонхо С.А. Зверева-Кыыл Уола. Оркестр национальных инструментов Национального театра танца



РС (Я) имя С.А. Зверева-Кыыл Уола осуществил запись компакт-диска, в который вошли 14 обработок его произведений, который стал существенным подспорьем для коллективов художественной самодеятельности республики, работающими в сфере якутского танцевального творчества, ведет деятельность по подготовке аранжировок музыки танцев С.А.Зверева-Кыыл Уола в исполнении оркестра театра к изданию.

### **Выводы.**

1. Творческая деятельность С.А.Зверева-Кыыл Уола обширна и многообразна по своему составу и жанровому наполнению. Оно не укладывается в жесткие жанрово-видовые рамки того или иного вида искусства – литературного, музыкального, танцевального, театрального, исполнительского и т.д. в виду его *синкретичной* природы, уходящей корнями в традиционную культуру якутского народа. В этой связи вопросы классификации творческой деятельности С.А.Зверева-Кыыл Уола в год его 125-летнего юбилея - весьма актуальны.
2. Выдающийся деятель культуры якутского народа был органичен и самодостаточен в своем целостном, неординарном, со своей логикой и динамикой развития творческом пути, обусловленным вызовами времени, в которое ему довелось жить и созидать.
3. С.А. Зверев-Кыыл уола, находясь в условиях развивавшегося общества, будучи творческим человеком, активно реагировал на вызовы эпохи, чутко впитывая новации. Будучи носителем национальных традиций в быстро менявшемся времени середины XX века, состоявшись и получив повсеместное признание якутского народа как выдающийся тойуксут-импровизатор, олонхосут, исполнитель оһуохая и других жанров, понимая значимость олонхо и тойука, народных танцев и обрядов, он продолжил их развитие в условиях якутской литературы, профессионального искусства, художественной самодеятельности советского периода.
4. Он вышел за рамки традиционной культуры, сформировал личный взгляд на многие ее явления и создал свой индивидуальный авторский стиль.
5. Ему удалось войти в формировавшиеся в тот период советские по форме, национальные по содержанию якутскую культуру и искусство во множестве своих ипостасей: как певец-импровизатор, поэт, драматург, артист, танцор, постановщик, организатор художественной самодеятельности, знаток, хранитель и пропагандист якутской традиционной культуры, деятель, стоявший у истоков создания якутского профессионального музыкально-театрального искусства.
6. Выступая на сцене в качестве профессионального артиста он органично вписался в контекст активно развивавшегося в республике и, в частности, в самодеятельной художественной культуре западной Якутии театрального процесса, участие в котором дало творческий импульс для дальнейшего его развития как самобытного автора.
7. Присущие ему традиционная кинесика, органичная народная пластика были воплощены им в его самобытной постановочной деятельности, не оцененной по достоинству при его жизни. Ритуальные действия, исполнителем которых он был с ранней юности, благодаря его таланту и энергии облекались в новые формы самодеятельного художественного творчества.
8. С.А.Зверев-Кыыл Уола является уникальной личностью, во многом благодаря культуротворческой деятельности которого произошел переход от устных форм якутской традиционной культуры к письменным, от народного творчества к национальному

профессиональному искусству.

[1] От слова *олонхо* – якутский героический эпос.

[2] От слова *алгыс* – благопожелание.

[3] От слова *тойук* (якут.) – протяжная песня на манер *дьэ буо*.

[4] Исполнитель якутских эпических сказаний *олонхо*.

[5] Исполнитель якутских народных песен *тойук*.

[6] Традиционный летний праздник якутов.

[7] Якутский круговой танец.

[8] Специфичный горловой призыв в якутском народном пении, украшающий мелодию песни различными дрожащими и вздрагивающими мелизмами.

[9] От слова *алгыс* (якут.) – заклинание-благопожелание.

## Библиография

1. Алексеев Э.Е. Музыкальная культура // Якутская советская литература и искусство. Якутск, 1964. С. 178-202.
2. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада: (на материале якутской народной песни). М.: Музыка, 1976. 288 с.
3. Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М.: Сов. композитор, 1988. 238 с.
4. Алексеев Э., Николаева Н. Образцы якутского песенного фольклора. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 100 с.
5. Алексеева Г.Г. От фольклора до профессиональной музыки. Якутск: Бичик, 1994. 160 с.
6. Боескоров Г.К. Якутский народный певец С.А. Зверев: очерк о жизни и творчестве. Якутск: Кн. изд-во, 1956. 63 с. EDN: YRKEJP
7. Васильев Г.М. Живой родник. Якутск: Кн. изд-во, 1973. 201 с.
8. Васильев Г.М. Сказительская лаборатория народного певца // Айыылартан айдарылаах. Дьокуускай, 2000. С. 169-177.
9. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX вв. Очерки. М., 1981.
10. Головнева Н. Становление Якутской профессиональной культуры (1920–1985 гг.). Новосибирск, 1994. 383 с.
11. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.
12. Жирков М. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9: Якутская народная музыка / Сост. отв. ред., [авт. вступит. ст.] Т. В. Павлова-Борисова. Новосибирск: Наука, 2022. 204 с.
13. Жорнцкая М.Я. Якутские танцы. Якутск: Кн. изд-во, 1956. 108 с.
14. Илларионов В.В. Искусство якутских олонхосутов. Якутск: Кн. изд-во, 1982. 128 с. EDN: UIAQUZ
15. Илларионов В.В. Роль С. А. Зверева в сохранении и возрождении фольклора традиционной культуры якутского народа // Вестник СВФУ им. М. К. Аммосова. 2011. Т. 8, № 1. С. 130-134.

16. Илларионов В.В., Илларионова Т.В. Народный певец С. А. Зверев: особенности творческой лаборатории // Вестник СВФУ. 2017. № 1. С. 126-131.
17. Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972. 342 с.
18. Кондратьев С.А. Якутская народная песня. М.: Советский композитор, 1963. 179 с.
19. Лукина А.Г. Танцы саха. Якутск, 1995. 104 с.
20. Лукина А.Г. Традиционная танцевальная культура якутов. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1998. 175 с. EDN: UHJDSR
21. Лукина А.Г. Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика. Новосибирск: Наука, 2004. 356 с.
22. Макарова Р.П. История сценических танцев С.А. Зверева-Кыыл Уола. Якутск: Сахаполиграфиздат, 1996. 124 с.
23. Никифорова С.В. Энциклопедизм и свобода творчества С.А. Зверева-Кыыл Уола // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Экономика. Социология. Культурология. 2022. № 3(27). С. 7-24. DOI: 10.25587/SVFU.2022.66.96.001. EDN: ZQPTGY
24. Павлова-Борисова Т.В. Первый якутский композитор Марк Жирков. Якутск, 2017. 136 с. EDN: ЕМЕТРН
25. Петров Н.Е. Из жизни выдающегося запевалы осуохая, тойуксута С.А. Зверев-Кыыл Уола. Якутск: Полиграфист, 1994. 36 с. На якут. яз.
26. Писатели земли Олонхо: биобиблиографический справочник / Сост.: Д. В. Кириллин, В. Н. Павлова, С. Д. Шевков. Якутск: Бичик, 2000. 446 с.
27. Творческое наследие народного певца С.А. Зверева-Кыыл Уола и современность: сб. науч. статей / Отв. ред. О. В. Захарова. Якутск: Дани-Алмас, 2019. 143 с.
28. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных текстах. М., 1988. С. 7-60. EDN: VPLMFF
29. Эргис Г. У. Очерки по якутскому фольклору. Москва: Наука, 1974. 404 с. EDN: YQVRXX
30. Якутские народные песни. Ч. 1. Якутск: Кн. изд-во, 1976. 236 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

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

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

*Предмет исследования статьи «О многообразии творческой деятельности С.А. Зверева-Кыыл Уола: к 125-летию со дня рождения» - творческая деятельность выдающегося народного певца, знатока якутского фольклора в ее историческом аспекте.*

*Актуальность статьи достаточно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных анализу деятельности современных деятелей культуры. Актуальность статьи особенно велика в свете того, что в данный момент отмечается 125-летие со дня рождения С.А. Зверева-Кыыл Уола. Сам автор отмечает: «Как показывает обзор степени изученности темы, творческая деятельность С.А. Зверева-Кыыл Уола ранее рассматривалась с позиции того или иного ее вида без учета взаимодействия с другими составляющими. Необходимо рассмотреть творчество выдающегося якутского народного певца с позиций более широкого исследовательского подхода, а именно - целостно, в многообразии его проявлений».*

*Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы.*

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников, исторических и литературных. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии. Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные исторические подробности. Автор делит исследование на главы: Введение.

I. Традиционная культура.

II. Авторское творчество.

Выводы.

Каждая глава, в свою очередь, имеет множество подпунктов и подробнейшим образом характеризует все аспекты творческой деятельности С.А. Зверева-Кыыл Уола.

Автору удалось тщательно систематизировать представленную информацию. Так, он пишет: «С.А. Зверев-Кыыл Уола являлся исполнителем практически всех жанров якутского фольклора.

Среди них необходимо выделить :

1. обрядовые жанры 1.1. благопожелания-заклинания - алгысы.

Он исполнял благопожелания-заклинания:

1.1.1. божествам и духам-хозяевам якутского пантеона.

1.1.2. свадебные благопожелания счастливой семейной жизни молодым

1.1.3. охотничьи, в которых охотник выражал благодарность духам природы после удачной охоты

1.1.4. воинские

1.2. С.А.Зверев-Кыыл Уола воспроизводил шаманские ритуалы

1.3. Был признанным запевалой якутских круговых танцев - осуохай».

В каждом пункте исследователь приводит примеры, дающие развернутое представление о деятельности певца, например: «Известны такие опубликованные тексты его алгысов, адресованных божествам и духам-хозяевам якутского пантеона как - «Алгыс» («Благопожелание»), «Дьөөһөгөй тойуга» («Песнь Джесегея»), «Уот Алгыһа» («Песня Огня» и т.д.) (Туойар күммүт дьэ туһаайда: [Настал день творчества]).

Автору присуще глубочайшее знание творчества певца и умение донести свои знания до широкой публики: «Его отличали богатство художественного языка, яркая образность возвышенных эпитетов и сравнений, талант стихосложения, великолепная память при воспроизводстве большого объема текстов, хранящихся изустно, в памяти исполнителя, мастерство интонационного развития и владения музыкальной формой». Вот еще один из примеров: «Отдельно стоит упомянуть, что по воспоминаниям очевидцев, когда С.А. Зверев-Кыыл Уола начинал петь, то его сильный, характерный по звучанию тембра голос был слышен далеко в округе». Исследователь также отмечает, что певец имел собственную систему нотной записи.

Автором тщательнейшим образом проанализированы все факты творческой биографии певца – его работа в театре, работа в качестве драматурга и постановщика спектаклей, организатора художественной самодеятельности и т.д.

Весьма похвально, что автор снабдил работу рядом рисунков:

«Рис. 1. С.А. Зверев-Кыыл Уола. Рис. 2. С.А. Зверев-Кыыл Уола (в центре) запевает осуохай о время проведения ысыаха». Они дают более глубокие представления о творчестве певца.

В то же время, есть некоторые моменты, которые мы предложили бы автору исправить. Производя обзор источников, автор в тексте статьи указывает библиографические

сведения: «К настоящему времени при наличии большого количества публикаций о С.А. Звереве, основной их массив имеет публицистический характер - статьи в республиканской периодической печати, мемуарные очерки, воспоминания популярного характера преимущественно на якутском языке (Айыылартан айдарыылаах: С.А. Зверев-Кыыл Уолун туһунан ахтыылар [Одаренный свыше: воспоминания о С.А. Звереве-Кыыл Уола] / Сост. В.В. Илларионов. Якутск: Бичик, 2000. 188 с. На якут. яз.; и т.д.)». Этого делать в тексте статьи не следует. Не стоит также перечислять авторов работ и ссылки на цитаты в тексте. Также мы порекомендовали бы исследователю исключить из текста следующие пункты:

«Целью работы является рассмотрение творческой деятельности С.А.Зверева-Кыыл Уола в многообразии ее различных проявлений, развивавшейся на путях взаимодействия традиций и новаций в условиях модернизации якутского общества.

Предметом изучения в данной статье является творческая деятельность якутского народного певца С.А. Зверева-Кыыл Уола (1900-1973), вопросы ее классификации.

В исследовании применены ретроспективный, биографический, историко-культурный, классификационный методы».

Библиография исследования весьма обширна, включает основные источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне.

Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные, вот лишь часть их них:

«1. Творческая деятельность С.А.Зверева-Кыыл Уола обширна и многообразна по своему составу и жанровому наполнению. Оно не укладывается в жесткие жанрово-видовые рамки того или иного вида искусства – литературного, музыкального, танцевального, театрального, исполнительского и т.д. в виду его синкретичной природы, уходящей корнями в традиционную культуру якутского народа. В этой связи вопросы классификации творческой деятельности С.А.Зверева-Кыыл Уола в год его 125-летнего юбилея - весьма актуальны.

2. Выдающийся деятель культуры якутского народа был органичен и самодостаточен в своем целостном, неординарном, со своей логикой и динамикой развития творческом пути, обусловленным вызовами времени, в которое ему довелось жить и созидать».

Это исследование представляет большой интерес и практическую пользу для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение национальной культуры (искусствоведов, литературоведов, студентов, преподавателей, музыкантов и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется историей, литературой и искусством.

## Англоязычные метаданные

**Art: artistic reality, the role of signs, features of communication.**

Rozin Vadim Markovich

Doctor of Philosophy

Chief Scientific Associate, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences

109240, Russia, Mskovskaya oblast', g. Mskow, ul. Gonchamaya, 12 str.1, kab. 310

✉ rozinvm@gmail.com



**Abstract.** The article sets out to outline a holistic picture that allows for an understanding of the nature of art and the peculiarities of artistic communication, assuming that the author has already conducted a series of studies (reconstructing the history of art, examining the characteristics of works of art, the structure of artistic reality and communication). For better understanding and reliance on facts, two case studies are drawn upon: the well-known fairy tale by K.I. Chukovsky, "The Stolen Sun," and the understanding of eclipses by indigenous people, taken from E. Taylor's book "Primitive Culture." The author proposes an interpretation of Chukovsky's fairy tale: the use of Taylor's narrative as a plot scheme, the characterization of three tasks that Chukovsky addressed in artistic form (to write an interesting story for children, to tell about the saving of the sun, to demonstrate that there are two types of beings in the world - good and bad), the invention of schemes, and the use of expressive means. For a theoretical understanding of the formulated propositions, a distinction is made between two types of signs (within the framework of knowledge of objects and artistic imagination), as well as the concept of a non-utilitarian form of life, within which art was formed. Based on these theoretical positions, the concepts of artistic reality and creativity are characterized, which the author considers as a semantic configurator of art study plans. At the end of the article, it is noted that although art has gone through a long historical path, and its essence has changed, the semiotic foundation of art is unlikely to have changed: the possibility, relying on imagination, in leisure time to generate objectivity (reality) through signs and schemes, which is necessary and interesting to humans. Generating, responding to different positions in communication, satisfying them, starting from the artist (writer, composer) to the viewer, not excluding various intermediaries (art connoisseurs, later philosophers and scholars). Since the objectivity of art is not directly connected to ordinary objects and events (only through memory and imagination), it has been recognized as an independent reality since ancient times.

**Keywords:** understanding, work, cognition, imagination, artistic reality, communication, leisure, signs, art, meaning

**References (transliterated)**

1. Ailamaz'yan A.M., Tashkeeva E.I. Muzykal'noe dvizhenie: pedagogika, psikhologiya, khudozhestvennaya praktika // Kul'tura i iskusstvo. 2014. № 2. S. 206-244. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12161 EDN: VPMFCJ.
2. Bogin G.I. K ontologii ponimaniya teksta // Voprosy metodologii. 1991. № 2. S. 33-46.
3. Gadamer Kh.-G. Tekst i interpretatsiya // Dekonstruktsiya i dekonstruktsiya. SPb., 1999. S. 127-145.

4. Ermoshin F. Kornei Chukovskii kak literaturoved. K probleme sub"ekta i ob"ekta istoriko-literaturnogo issledovaniya. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/kornej-chukovskij-kak-literaturoved-k-probleme-subekta-i-obekta-istoriko-literaturnogo-issledovaniya> (data obrashcheniya: data obrashcheniya ne ukazana).
5. Manikovskaya M.A. Kommunikativnoe prostranstvo khudozhestvennoi kul'tury // Filosofiya i obshchestvo. 2005. Vyp. 1. S. 93-114. EDN: QDFBMR.
6. Neretina S.S. "Ni odno slovo ne luchshe drugogo". Filosofiya i literatura. M.: Golos, 2020. 360 s.
7. Polyakov M.Ya. Voprosy poetiki i khudozhestvennoi semantiki. M.: Sovetskii pisatel', 1978. 448 s.
8. Rozin V.M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie: Kak chelovek vidit i ponimaet mir. Izd. 7 isp. M.: Librokom, 2021. 304 s.
9. Rozin V.M. Priroda i genezis evropeiskogo iskusstva (filosofskii i kul'turno-istoricheskii analiz). M.: Golos, 2011. 397 s. EDN: PFDJPA.
10. Rozin V.M. Ot analiza khudozhestvennykh proizvedenii k uyasneniyu sushchnosti iskusstva. M.: Golos, 2022. 282 s.
11. Rozin V.M. Gumanitarnye i narratologicheskie issledovaniya. Kontseptsiya narrativ-semiotiki. M.: Golos, 2023. 348 s.
12. Rozin V.M. Analiz khudozhestvennykh i filosofskikh proizvedenii i zatronutykh v nikh problem: Opyt humanitarnogo issledovaniya. M.: URSS, 2025. 320 s.
13. Rozin V.M. Opyt analiza poeticheskogo tvorchestva, khudozhestvennogo myshleniya i perezhivaniya (kontsepty, skhemy, metafory) // Poznanie i perezhivanie. 2022. T. 3. № 4. S. 49-65. DOI: 10.51217/cogexp\_2022\_03\_04\_04 EDN: MCFNEC.
14. Rozin V.M. Vvedenie v skhemologiyu: skhemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii / V. M. Rozin; Rossiiskaya akad. nauk, In-t filosofii. M.: URSS, 2011. 255 s.
15. Teilor E. Pervobytnaya kul'tura. M.: Sotsekgiz, 1939. 568 s.
16. Todorov Ts. Poetika // Strukturalizm "za" i "protiv". M.: Progress, 1975. 470 s.
17. Uspenskii B.A. Semiotika iskusstva. M.: Shkola "Yazyki russkoi kul'tury", 1995. 360 s.
18. Chukovskii K. Kradenoe solntse // Literaturnyi sovremennik. 1933. № 12. S. 159-162.
19. Kozbelt A. The Aesthetic Legacy of Evolution: The History of the Arts as a Window Into Human Nature // Frontiers in Psychology. 2021. Vol. 12. Article 726277. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.726277.

## The tragedy in ancient Greek and Chinese literature

Yang Chenbei

PhD in Cultural Studies

Postgraduate student; Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University

199034, Russia, St. Petersburg, Vasileostrovsky district, Mendeleevskaya line, 5

✉ [st106502@student.spbu.ru](mailto:st106502@student.spbu.ru)



**Abstract.** The present article presents a comparative analysis of ancient Greek and Chinese tragedies, including an investigation of the key structural elements of the tragic genre: the forms of tragedies, the figure of the main hero, and the characteristics of tragic endings in the context of both cultural traditions. Special attention is given to the analysis of similarities and differences in the relationships between humans, divine forces, and fate, the motivations of



tragic heroes, and variations in the presentation of tragic outcomes. As a result of the study of the traditional cultures of Ancient Greece and China, unique and common features of the tragic genre have been identified. An analysis of a specific phenomenon represented in the form of various endings in ancient Greek and Chinese tragedies (a double ending, i.e., a tragic beginning and a comic ending) has also been conducted to explore some of the reasons for cultural differences between the two civilizations. The present article employs a comparative method and cultural research, analyzing ancient Greek and Chinese tragedies. Chinese tragedy is extremely pessimistic, and several factors can be highlighted that define this emphasis. Firstly, the pessimistic consciousness of Chinese tragedy is associated with the philosophical understanding of the cyclical theory of history, which is based on predestination. Secondly, the Confucian ethical system has significantly influenced the pessimism of Chinese tragedy, forming the motif of "redemptive sacrifice." Unlike the spirit of individual resistance characteristic of Western tragedy, the pessimism of Chinese tragedy has distinctive features of collectivist ethics—redemption often relies on the morality of the entire community rather than individual will. To examine the reasons why Chinese tragedy possesses the essence and characteristics of tragedy while simultaneously offering a happy ending, it is essential to analyze the concepts of "happiness" and "sorrow" in Chinese culture. Happiness, from the perspective of traditional Chinese culture, primarily denotes confidence in heavenly protection and gratitude to Heaven; happiness also encompasses the joy of performing a good deed for the sake of one's people. Sorrow reflects the burden of one's mission, as well as the awareness of the finitude and transience of all phenomena associated with mortal human nature. Thus, this has become one of the main factors determining the differences in the endings of Chinese tragedies and ancient Greek tragedies.

**Keywords:** Chinese tragedy, Chinese culture, Pessimism and optimism, The Phenomenon of the Great Reunification, Forms of tragedy, Fate, The figure of the tragic hero, The end of the tragedy, Comparative analysis, Ancient Greek tragedy

## References (transliterated)

1. Bodriyar Zh. Simvolicheskie obmen i smert'. M.: "Dobrosvet", 2000. S. 240, 260. EDN: FVFYSF.
2. K'erkegor S. Ili – ili. Fragment iz zhizni: v 2 ch. Per. N. Isaevoi i S. Isaeva. SPb.: Izdatel'stvo Russkoi Khristianskoi Gumanitarnoi Akademii: Amfora. TID Amfora, 2011. S. 173, 174, 182.
3. K'erkegor S. Neschastneishii. Per. Yu. Baltrushaitisa. M.: Bibl.-Bogosl. in-t sv. ap. Andrey, 2002. S. 17-28. URL: [http://az.lib.ru/k/kxerkegor\\_s/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/kxerkegor_s/text_0030.shtml)
4. Lu Syun'. Istoricheskie izmeneniya v kitaiskom romane (tret'ya leksiya) [鲁迅. 中国小说的历史的变迁 (第三讲)]. Sbornik leksii Letnei shkoly, organizovannoi Severo-Zapadnym natsional'nym universitetom i departamentom obrazovaniya provintsii Shen'si [国立西北大学, 陕西教育厅合办暑期学校讲演集], mart 1925 g.
5. Nitshe F. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki. Per. s nem. G. A. Rachinskogo. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2021. S. 52-53, 85, 97, 104, 105, 106, 108-109.
6. Ouyan Yut'syan'. Teoreticheskaya praktika reformy teatra. Razmyshleniya o teatre Ouyan Yut'syan'. [欧阳予倩. 戏剧改革之理论实际. 予倩论剧.] Guanchzhou: Taichzhou knizhnyi magazin [广州: 泰州书店], 1931. S. 24, 40-48. / Tyan' Bensyan, Din Lonan', Tsyao Shanchzhi. Kritika sovremennoi kitaiskoi teorii i praktiki teatra (shestoi tom). [田本相, 丁罗男, 焦尚志. 中国现代戏剧理论批评书籍 (第六册).] Nankin: izdatel'stvo Fenkhuang [南京: 凤凰出版社], 2014. 161 s.

7. Rassel B. Istoriya zapadnoi filosofii. Red. V. V. Tselishchev. Novosibirsk, 1997. S. 30.
8. Fu Disyu. Obogashchenie tragicheskoi konnotatsii kitaiskoi opery i ee likvidatsiya. [伏涤修. 中国戏曲悲剧性内涵的充盈及其被消解.] Teatral'noe iskusstvo [戏曲艺术], 2003 (1). S. 28-32.
9. Fu Man'ge. O prichinakh tragedii sud'by v Yuan'-tszatszyui. [伏漫戈. 论元杂剧中命运悲剧的成因.] Sotsial'nyi uchenyi [社会科学家], 2006 (2). S. 167-170.
10. Fen Shuluan'. Razdelenie komedii i tragedii. Syao Khunshyuan' teatral'nyi razgovor. [冯叔鸾. 喜剧与悲剧之分别. 啸虹轩剧谈.] Pekin: Kitaiskaya biblioteka [北京: 中华图书馆], 1914. S. 45-46.
11. Khu Shi. Ponimanie evolyutsii literatury i uluchshenie teatra. [胡适. 文学进化观念与戏剧改良.] Novaya molodezh' [新青年], 15 oktyabrya 1918 goda, tom 5, vypusk 4. S. 316-317.
12. Tsai Yuan'pei. Rech' Pekinskogo obshchestva po izucheniyu narodnogo obrazovaniya. [蔡元培. 北京通俗教育研究会演说词.] Vostochnyi zhurnal [东方杂志], 27 dekabrya 1917 g., t. 14, № 4, kolonka vo "Vnutrennem i vneshnem vremeni" ["内外时报" 专栏].

## Turandot on the Chinese Opera Stage: The Challenges of Adapting the Western Opera Canon

Peng Chen

PhD in Cultural Studies

Postgraduate student; Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University

199034, Russia, St. Petersburg, Vasileostrovsky district, Mendeleevskaya line, 5

✉ st112974@student.spbu.ru



**Abstract.** This article examines the specific adaptations of Puccini's opera *Turandot* within the aesthetics and practices of various forms of Chinese theatre (Peking opera, Sichuan opera), as well as the mechanisms of cultural transmission and the transformation of meanings in the process of intercultural dialogue. The aim of the analysis is to convey real traditional Chinese concepts and cultural characteristics through the prism of *Turandot*. This study provides a comparative analysis of two productions of *Turandot* directed by Zhang Yimou, as well as versions of Sichuan opera and Peking opera. The focus is on plot lines, characterization, personality traits, and other aspects of expression. The results obtained can be applied to the analysis of other cases of intercultural adaptation of works of art and contribute to the development of a theory of intercultural communication in the arts. Research Method and Methodology: Comparative analysis of the original work and its Chinese stage interpretations, elements of receptive aesthetics, cultural and art historical analysis of theatrical productions, and a semiotic approach to the study of the sign systems of various operatic traditions. Novelty of the Study and Its Conclusions: This paper provides a comprehensive analysis of the systemic semantic transformations that arise during the adaptation of Puccini's verismo opera to Chinese theatrical forms. Key strategies for adapting European cultural material and its reinterpretation within the context of the national artistic tradition are identified. It is demonstrated that the Chinese versions of the opera *Turandot* are not simple adaptations, but represent the creation of a new artistic phenomenon in which the fairy-tale plot serves as the basis for the expression of unique aesthetic and philosophical concepts. The scientific significance of the study lies in its systematization of specific mechanisms of cultural adaptation in the field of opera using Chinese interpretations of Puccini's work, which expands the understanding of intercultural communication processes in the arts and contributes to the study of contemporary forms of cultural transfer.

**Keywords:** Verism, Theatrical semiotics, National identity, Zhang Yimou, Chinese theater, Cultural adaptation, Intercultural communication, Sichuan Opera, Opera Turandot, Peking Opera

## References (transliterated)

1. Asyl, M. B., Dauen, D. B. Kul'turnaya diplomatiya KNR v XXI veke: kontsepty, vyzovy i mezhdunarodnyi imidzh // Vestnik KazNPU imeni Abaya. Seriya: Sotsiologicheskie i politicheskie nauki. – 2025. – № 91(3). – S. 92-103.
2. Van, Yan'. Interpretatsiya "kitaiskikh elementov" v opere Puchchini "Turandot" [王燕. 解读普契尼歌剧 "图兰朵" 中的 "中国元素"]. – Yugo-Zapadnyi universitet Tszyaotun [西南交通大学]. – 2010. – S. 7.
3. Guzikova, M. O., Fofanova, P. Yu. Osnovy teorii mezhkul'turnoi kommunikatsii: uchebnoe posobie. – Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2015. – 124 s.
4. Duan', Pen. Memorandum o "Turandot" – dialog i tonkii dialog mezhdu "Turandot" i "printsessoi Turandot iz Kitaya" [段鹏. "图兰朵"备忘录 – "图兰朵"与 "中国公主杜兰朵"对话及潜对话]. – Sovremennye kommunikatsii [现代传播]. – 1998 (06). – S. 64.
5. Kostylev, Yu. S. "Kul'turnaya revolyutsiya" v Kitae vo vtoroi polovine 1960-kh godov na stranitsakh sovetskoi pressy i v vospriyatii naseleniya // Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya. – 2018. – № 4 (43). – S. 89-97.
6. Leontovich, O. A. Mezhkul'turnaya adaptatsiya i ponyatie kul'turnogo shoka // Teoriya mezhkul'turnoi kommunikatsii. – M.: Akademicheskii Proekt, 2002. – S. 180-195.
7. Lyan, Shuan. Kitaiskaya kul'turnaya identichnost' v Zapretnom gorode "Turandot" [梁爽. 紫禁城 "图兰朵" 中的中国文化特征]. – Pedagogicheskii universitet Khuachzhun [华中师范大学]. – 2008. – S. 2.
8. Mao Tszedun i kul'turnaya revolyutsiya v Kitae // Diletant. – URL: <https://diletant.media/articles/25397227/> (data obrashcheniya: 13.12.2025).
9. Smolina, T. L. Adaptatsiya k inokul'turnoi srede: analiz rodstvennykh ponyatii // Psikhologiya cheloveka. – 2015. – № 3. – S. 45-52.
10. Sovremennaya kitaiskaya opera: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya / Avtor neizvesten. – M., 2003. – 24 s.
11. Stefanenko, T. G. Etnopsikhologiya. – 4-e izd. – M.: Aspekt Press, 2009. – 368 s.
12. Sun, Syaotsin. Mezhkul'turnaya adaptatsiya v sovremenном khudozhestvennom vyrazhenii: primer pekinskoi opery "Turandot" [宋晓青. 跨文化改编在当代的艺术表达以京剧 "图兰朵公主" 为例]. – Kitaiskaya drama [中国戏剧]. – 2025 (05). – S. 71.
13. Syue, Chungan, Chen', Gun, Bu, Tszyan'min'. Turandot: Arkhivy za slavoi [薛春刚, 陈攻, 卜鉴民. 图兰朵: 辉煌背后有档案]. – Arkhivy Kitaya [中国档案报]. – 2012.
14. Han, X. Intercultural Communication of Chinese Opera: A Review of Current Research, Challenges, and Future Directions // International Journal of Education and Humanities. – 2024. – Vol. 15, № 3. – P. 110-116.
15. Hu, W. Study of Cultural Adaptation in the Context of Intercultural Communication // International Journal of Education and Humanities. – 2023. – Vol. 11, № 3. – P. 25-33.
16. Ma, L. Design of Chinese Opera Cultural Platform Based on Digital Twins and Research on International Cultural Communication Strategies // Mobile Information Systems. – 2022. – Vol. 2022. – R. 21-28.
17. Rastrollo-Horrillo, M. A. International networks in cultural industries: the case of agencies for opera artists in the immediate post-COVID-19 period // Journal of Cultural

Economics. – 2025. – Vol. 49, № 2. – P. 287-312.

18. Wu, L., Chen, L., Wang, X. Cross-cultural Communication Strategies of Chinese Traditional Culture from the Perspective of the Cultural Identity: A Case Study of Seasons of China // Academic Journal of Humanities & Social Sciences. – 2024. – Vol. 7, № 5. – P. 71-78.

## The experience of periodizing the history of national cinemas

Aniskin Maksim Aleksandrovich 

Lecturer; Faculty of Management; Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

111672, Russia, Moscow, Novokosino district, Saltykovskaya str., 15, room 3

✉ aniskin-ma@ranepa.ru

---

**Abstract.** The subject of the research is periodization strategies in canonical works on the history of national cinemas from five representative traditions (French, Italian, Japanese, American, South Korean), differing in terms of industrial organization, cultural-political factors, and intellectual traditions of film studies. The study focuses on identifying implicit and explicit connections in the formation of periodization principles. The reconstruction of connections occurs through an architectonic analysis of the structure of sources: the chronological scope of works, the nomenclature of periods and sections, principles of material division, and the authors' architectonic decisions. Hybrid strategies that combine technological, political, aesthetic, institutional, and conceptual foundations, as well as mono-conceptual approaches (neo-formalist, discursive, studio-institutional) are analyzed. Special attention is paid to the uneven temporal distribution of sections as an indicator of teleological models and the recognition of certain periods as culminating moments in national cinemas. An architectonic analysis of fifteen canonical sources, selected based on criteria of canonical status, institutional authority of authors, and temporal distribution, is conducted with the reconstruction of implicit periodization strategies through the study of chronological coverage, nomenclature of periods, principles of division, and the architectonics of works. The particular novelty of the research lies in the results obtained from a systematic comparative analysis of periodization strategies of five national film studies traditions based on a unified methodology of architectonic analysis of canonical sources. A statistical dominance of hybrid approaches over mono-conceptual ones has been identified; a correlation between the uneven temporal distribution of sections and the teleological models of national cinemas has been established. The following conclusions were drawn during the research: the limitations of traditional approaches (ignoring qualitative transformations in chronological periodization, reducing the artistic process to external events in the political, abstracting from material production conditions in the aesthetic, and being limited by organizational structures in the institutional) justify the need for developing an alternative periodization principle that meets the requirements of immanence to the nature of cinema as a collective creative process, universality of application to various national traditions and historical periods, and systematic integration of institutional, economic, political, and aesthetic factors through a unified analytical framework.

**Keywords:** discursive analysis, institutional analysis, hybrid periodization strategies, film historiography, culturological approach, Marxist periodization, architectonic analysis, national cinemas, periodization of film history, mode of production

## References (transliterated)

1. Iwasaki A. Istoriya yaponskogo kino / Per. s yapon. L.M. Ermakovoi, V.T. Sergeevoi; Red. i vstup. st. N.F. Leshchenko. – M. : Progress, 1966. – 288 s.
2. Sadul' Zh. Vseobshchaya istoriya kino : v 6 t. – M. : Iskusstvo, 1958–1963.
3. Abel R. French Film Theory and Criticism, Volume 2: 1929–1939. – Princeton : Princeton University Press, 1988. – 288 p.
4. Anderson J.L., Richie D. The Japanese Film: Art and Industry. – Rutland, Vermont : Charles E. Tuttle, 1959. – 456 p.
5. Anderson J.L., Richie D. The Japanese Film: Art and Industry. Expanded ed. – Princeton : Princeton University Press, 1982. – 456 p.
6. Bock A. Japanese Film Directors. – Tokyo : Kodansha International, 1978. – 370 p.
7. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. – New York : Columbia University Press, 1985. – 506 p.
8. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. – New York : McGraw-Hill, 1979.
9. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 12th ed. – New York : McGraw-Hill, 2019.
10. Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. – New York : McGraw-Hill, 1994.
11. Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. 4th ed. – New York : McGraw-Hill, 2018.
12. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. – Roma : Editori Riuniti, 1979–1982.
13. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. 2nd ed. – Roma : Editori Riuniti, 1993.
14. Brunetta G.P. Storia del cinema italiano : in 4 vol. 3rd ed. – Roma : Editori Riuniti, 2001.
15. Brunetta G.P. The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century. – Princeton : Princeton University Press, 2007. – 512 p.
16. Burch N. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. – Berkeley : University of California Press, 1979. – 387 p.
17. Burch N. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. Reprint. – Berkeley : University of California Press, 1992. – 387 p.
18. Cook D. A History of Narrative Film. – New York : W.W. Norton, 1981. – 1056 p.
19. Cook D. A History of Narrative Film. 5th ed. – New York : W.W. Norton, 2016. – 1056 p.
20. Dufour F. Korean Cinema Under Japanese Colonial Rule. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2020. – 336 p.
21. Gerow A. Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925. – Berkeley : University of California Press, 2010. – 344 p.
22. Hayward S. French Film. – London : Routledge, 1993. – 384 p.
23. High P.B. The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945. – Madison : University of Wisconsin Press, 2003. – 586 p.
24. Kim M.H. Korean Cinema: From Origins to Renaissance. – Seoul : Communications Books, 2006. – 352 p.
25. Landy M. Italian Film. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 456 p.
26. Lanzoni R.F. French Cinema. – New York : Continuum, 2002. – 544 p.
27. Lanzoni R.F. French Cinema. 2nd ed. – New York : Continuum, 2004. – 544 p.
28. Lee Y.-I., Choe Y.-Ch. The History of Korean Cinema. – Seoul : Motion Picture

- Promotion Corporation, 1988. – 448 p.
29. Liehm M. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 370 p.
30. Marcus M. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2002. – 320 p.
31. Marcus M. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1993. – 312 p.
32. Marcus M. *Italian Film in the Light of Neorealism*. – Princeton : Princeton University Press, 1986. – 336 p.
33. Masland Ch. *Hollywood's History of the World: Film in History*. – London : I.B. Tauris, 2019. – 288 p.
34. McHugh K. *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. – Bloomington : Indiana University Press, 2019. – 280 p.
35. Nornes A.M., Gerow A. *Research Guide to Japanese Film Studies*. – Ann Arbor : Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2009. – 528 p.
36. Oscherwitz D., Higgins M.E. *Historical Dictionary of French Cinema*. – Lanham : Scarecrow Press, 2007. – 728 p.
37. Paquet D. *The Cinema of Korea*. – London : Wallflower Press, 2005. – 264 p.
38. Richie D. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs*. – Tokyo : Kodansha International, 2001. – 311 p.
39. Richie D. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs*. Revised ed. – Tokyo : Kodansha International, 2005. – 311 p.
40. Sarris A. *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*. – New York : Dutton, 1968. – 383 p.
41. Schatz T. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. – New York : Pantheon Books, 1988. – 512 p.
42. Shin Ch.-Y., Stringer J. *New Korean Cinema*. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – 280 p.
43. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. – New York : Random House, 1975. – 445 p.
44. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Revised ed. – New York : Random House, 1994. – 445 p.
45. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. 3rd ed. – New York : Vintage Books, 2012. – 445 p.
46. Standish I. *A New History of Japanese Cinema*. – New York : Continuum, 2005. – 408 p.
47. Williams A. *The Republic of Images: A History of French Filmmaking*. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992. – 575 p.
48. Wilson E. *French Cinema since 1950: Personal Histories*. – Bristol : Bristol Classical Press, 1992. – 170 p.
49. Bayman L. (ed.). *Directory of World Cinema: Italy*. – Bristol : Intellect, 2011. – 288 p.
50. Bertellini G. (ed.). *The Cinema of Italy*. – London : Wallflower Press, 2004. – 264 p.
51. Lee H.J. (ed.). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics*. – Manchester : Manchester University Press, 2000. – 256 p.
52. Nowell-Smith G. (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 828 p.

53. Overbey D. (ed.). *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*. – London : Talisman Books, 1978. – 256 p.
54. Witt M. (ed.). *The French Cinema Book*. – London : British Film Institute, 2004. – 368 p.
55. Yecies B. *Directory of World Cinema: South Korea*. – Bristol : Intellect, 2012. – 288 p.
56. Anderson J.L., Richie D. *The Japanese Film: Art and Industry* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Japanese+Film%22+Anderson+Richie> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
57. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Classical+Hollywood+Cinema%22+Bordwell> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
58. Brunetta G.P. *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22History+of+Italian+Cinema%22+Brunetta> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
59. *Course Catalog, Fall 2017* [Elektronnyi resurs] / New York University, Department of Art History. – New York : NYU, 2017. – URL: <https://as.nyu.edu/departments/arthistory/course-catalog/f17.html> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
60. Hayward S. *French National Cinema* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22French+National+Cinema%22+Hayward> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
61. Landy M. *Italian Film* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Italian+Film%22+Landy+Cambridge> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
62. Lanzoni R.F. *French Cinema: From its Beginnings to the Present* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22French+Cinema%22+Lanzoni> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
63. Lee H.J. (ed.). *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture, Politics* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Contemporary+Korean+Cinema%22+Lee> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
64. Liehm M. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Passion+and+Defiance%22+Liehm> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
65. Schatz T. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22The+Genius+of+the+System%22+Schatz> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
66. Shin Ch.-Y., Stringer J. *New Korean Cinema* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22New+Korean+Cinema%22+Shin+Stringer> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
67. Sklar R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar-q=%22Movie-Made+America%22+Sklar> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
68. *Studies in French Cinema* [Elektronnyi resurs] // Taylor & Francis Online. – URL: <https://www.tandfonline.com/journals/rsfc20> (data obrashcheniya: 26.12.2025).
69. Williams A. *The Republic of Images: A History of French Filmmaking* [Elektronnyi resurs] // Google Scholar. – URL: <https://scholar.google.com/scholar->



q=%22The+Republic+of+Images%22+Williams+French (data obrashcheniya: 26.12.2025).

## The Problem of Modern Self-Designations of Art Institutions in Harbin (PRC)

Zhu He 

PhD in Art History

Postgraduate Student; School of Arts and Humanities; Far Eastern Federal University

690922, Russia, Primorsky Krai, Vladivostok, Russian island, village of Ajax, room 7, sq. 225

✉ chzhu.khe1@dvfu.ru

Fedorovskaya Natalia Alexandrovna 

Doctor of Art History

Professor; Department of Cultural Studies and Art; Far Eastern Federal University

690922, Russia, Primorsky Krai, Vladivostok, Russian island, village of Ajax, 10 K. f

✉ fedorovskaya.na@dvfu.ru

---

**Abstract.** This study investigates the critical and under-researched issue of the widespread discrepancy between the official self-designations of art institutions in China and their de facto operational functions. This problem is central to accurately understanding the dynamics of the local art market and the trajectory of contemporary artistic development within the region. The identified misalignment generates significant practical challenges for various stakeholders, including practicing artists, art professionals, critics, and the general audience. Using the major urban center of Harbin as a representative regional case study, this research underscores the urgent necessity for a comprehensive and systematic scholarly analysis of what constitutes the functional identity of cultural institutions operating within a specific socio-economic context. Methodologically, the research employs an integrated qualitative approach. This encompasses comparative-typological analysis for categorizing institutions, functional analysis to deconstruct their stated versus actual roles, and immersive participant observation. This mixed-methods framework was essential for gathering robust empirical data and conducting a nuanced examination of the day-to-day operations and organizational behavior within the sampled institutions. Constituting the first systematic, field-based investigation of art institution nomenclature in Harbin, a key contribution of this study is the development of an original typology based on self-designation. This analytical tool allows for a critical assessment of the tangible relationship between an institution's chosen name and its real-world functions. An in-depth analysis of 323 organizations led to the identification of seven primary institutional types and revealed substantial, statistically significant variability in name-to-activity alignment. The findings indicate that a majority of institutions fail to perform the core functions implicitly or explicitly promised by their titles. For instance, entities designated as "art museums" (美术馆) demonstrated the highest degree of correspondence to established professional museological standards, albeit at only 56.3% (9 out of 16). Conversely, venues operating under the name "salon" (沙龙) exhibited the lowest alignment (a mere 3.1%, or 6 out of 191), a finding largely explained by the term's predominant local co-option by the beauty service industry. Similarly, so-called "art studios" (艺术工作室) showed a notably low correspondence (16.7%, 5 out of 30) to the traditional, widely accepted understanding of a dedicated creative workshop, highlighting a pervasive pattern of semantic drift and functional ambiguity within the local cultural ecosystem.

**Keywords:** typology, correspondence, Harbin, art market, functional identity, self-designation, art institutions, museum, gallery, art center

## References (transliterated)

1. Mensh P. van. Muzeinaya definitiya // Voprosy muzeologii. 2014. № 1 (9). S. 6-18.
2. Su Vei. Kul'turnyi kontekst muzeya (khudozhestvennoi galerei) / Vei Su // Sovremennoe iskusstvo i investitsii. 2011. № 6. S. 94-95.
3. Lin' Tszao. Kitaiskaya khudozhestvennaya galereya: istoricheskoe proiskhozhdenie, nomenklaturnoe pozitsionirovanie i kul'turnyi dukh / Tszao Lin' // Zhurnal Guichzhouskogo universiteta (khudozhestvennoe izdanie). 2016. T. 36, № 2. S. 58-67.
4. Li Van'van'. Istoriya khudozhestvennykh galerei: issledovanie razvitiya sovremennykh i noveishikh khudozhestvennykh galerei v Kitae. Nan'chan: Izdatel'stvo "Tszyansi izobrazitel'noe iskusstvo", 2016. 642 s. ISBN 978-7-5480-3859-7.
5. Khuan Guannan'. Upravlenie khudozhestvennoi galereei. Pekin: Izdatel'stvo "Kul'tura i iskusstvo", 2011. 220 s. ISBN 978-7-5039-5145-9.
6. Khu Naibin'. Upravlenie khudozhestvennym muzeem. V 2 t. T. 1. Pekin: Izdatel'stvo "Kitaiskii teatr", 2023. 156 s. ISBN 978-7-104-05413-9.
7. Du Tsyun', Redaktsionnyi komitet uchebnykh materialov po obucheniyu sotrudnikov khudozhestvennykh galerei. Administrativnoe upravlenie khudozhestvennoi galereei. Pekin: Izdatel'stvo "Vostok", 2021. 299 s. ISBN 978-7-5207-1832-5.
8. Khan' Lichen. Praktika upravleniya delami khudozhestvennoi galerei. Khanchzhou: Izdatel'stvo "Chzhetszyan narodnoe izobrazitel'noe iskusstvo", 2018. 293 s. ISBN 978-7-5340-6827-0.
9. Tao Yui. Proshloe i budushchee industrii galerei / Yui Tao // Rynok iskusstva. 2012. № 11. S. 123-127.
10. Chu Shukhao. Proiskhozhdenie salona i problema publichnosti / Shukhao Chu // Issledovaniya izobrazitel'nogo iskusstva. 2004. № 1. S. 93-99.
11. Fen Limin. O salone / Limin Fen // Tszyankhan' lun'tan'. 2015. № 11. S. 106-111.
12. Mason R., Robinson A., Coffield E. Museum and Gallery Studies: The Basics. Abingdon; New York: Routledge, 2018. 236 p.
13. Li Bin'. Yazyk-znak-kommunikatsiya: o kommunikativnykh ideyakh Prazhskoi shkoly / Bin' Li // Issledovaniya zhurnalistiki i kommunikatsii. 2000. № 2. S. 61-67, 97.
14. Chzhen Mentszyuan'. Sotsiolingvisticheskiy analiz sovremennykh kommercheskikh nazvanii magazinov / Mentszyuan' Chzhen // Prikladnaya lingvistika. 2006. № 3. S. 11-19.
15. Su Khun, Zhen' Syaopen. Psikhologicheskie efekty imeni: svidetel'stva na individual'nom i gruppovom urovnyakh / Khun Su, Syaopen Zhen' // Progress v psikhologicheskikh naukakh. 2015. T. 23, № 5. S. 879-887.
16. Sun' Tszin', Lin' Khaichao. Tol'ko muzhchiny i melochi mogut byt' soblaznenny? Issledovanie vliyaniya nameka v nazvanii brenda na potrebitel'skie resheniya / Tszin' Sun', Khaichao Lin' // Zhurnal Pekinskogo tekhnologicheskogo i biznes-universiteta (sotsial'nye nauki). 2017. T. 32, № 4. S. 34-44.
17. Yan Yunkhe. Nedobrosovestnye yavleniya v primenenii yazyka i pis'mennosti v Kitae: na primere nazvanii magazinov / Yunkhe Yan // Modernizatsiya magazinov. 2007. № 11. S. 152-153.
18. Chzhu Tichzhen. Issledovanie nekotorykh voprosov, svyazannykh s kommercheskimi

- naimenovaniyami i pravom na kommercheskoe naimenovanie / Tichzhen Chzhu // Reforma i strategiya. 2007. № 12. S. 27-30.
19. Lo Shentsze, Chzhou Syuyan. Otsenka i issledovanie normalizatsii lingvisticheskogo landshafta gorodskoi aglomeratsii Chanchzhou-Tan' s mezhdistsiplinarnoi perspektivy. Syantan': Izdatel'stvo Syantan'skogo universiteta, 2021. 236 s. ISBN 978-7-5687-0604-9.
  20. Sapanzha O. S. Klassifikatsiya muzeev i morfologiya muzeinosti: struktura i dinamika // Voprosy muzeologii. 2012. № 1 (5). S. 10-20.
  21. Ageeva D. I. Fenomen muzeev sovremennogo iskusstva // Academy. 2017. № 2 (17). S. 55-59.
  22. Kol'tsova A. A., Starobinskaya N. M., Chekmarev O. P. Art-rynok: otlichitel'nye cherty i tsennost' art-ob'ektov // Marketing MBA. Marketingovoe upravlenie predpriyatiem. 2018. T. 9, № 4. S. 34-53. EDN: YTPHWP
  23. Tret'yakova T. N. Muzeevedenie: uchebnoe posobie: v 2 ch. Chelyabinsk: UralGUFGK, 2011. Ch. 2. 316 s. EDN: SHAGCB
  24. Stel'makh N. A. Istoriya razvitiya znachenii sushchestvitel'nogo "salon" v XVIII–XX vekakh // Sbornik nauchnykh statei studentov, magistrantov, aspirantov. Vyp. 8: v 2 t. T. 1 / sost. S. V. Antsukh; pod obshch. red. V. G. Shadurskogo. Minsk: Izdatel'stvo "Chetyre chetverti", 2012. S. 268-269.
  25. Ionin L. G. Sotsiologiya kul'tury: uchebnoe posobie dlya vuzov / L. G. Ionin; Gos. un-t – Vysshaya shkola ekonomiki. 4-e izd., pererab. i dop. Moskva: Izd. dom GU VShE, 2004. 427 s. (Uchebniki Vysshei shkoly ekonomiki). ISBN 5-7598-0252-6.
  26. Fedyuk P. S. Spetsifika opredeleniya kriteriev shirokognachnosti leksicheskikh edinit / Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. 2009. № 101. S. 156-160. EDN: KKNKXX
  27. Shkapenko T. M. "Semanticheskoe rasshirenie": ob'em i sodержание ponyatiya // Vestnik RUDN. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika. 2025. № 2. S. 345-362. DOI: 10.22363/2313-2299-2025-16-2-487-501 EDN: FQOCCJ

## Dynastic Marriages of the Rurikids and Their Influence on European Culture (9th-16th Centuries)

Chen Shuangshuang 

Postgraduate student; Faculty of Arts; St. Petersburg State University

8a Lermontovsky Prospekt, Admiralteysky district, Saint Petersburg, 190068, Russia

✉ 7911209102@gmail.com

---

**Abstract.** In the article, the phenomenon of dynastic marriage serves as the object of research, with the focus on its examination in scientific and historical literature in the context of its interrelation with international events, as well as its influence on the processes of cultural and political development in Western and Eastern Europe. Various positions of scholars on the definition of "dynastic marriage" are considered, presented through different historical examples, starting with the marriage of the Russian prince Vladimir and Anna of Byzantium. Special attention is given to the far-sighted policy of Yaroslav the Wise, who married off three of his daughters to kings of Hungary, Norway, and France, and established kinship with influential monarchies of Europe through the successful marriages of his five sons. The influence of Anastasia of Yaroslavl on Hungarian culture and Anna of Yaroslavl on the cultural development of France is also examined. The article traces the evolution of kinship alliances from Vladimir to Ivan III, noting that it was associated with a decline in

status. The methods employed include dialectical, logical, and historical retrospective approaches. In conclusion, the author identifies the characteristics of dynastic alliances related to the status of the state, religious beliefs, and the boldness in decision-making. The author concludes that the aim of forming dynastic alliances was to resolve or prevent conflicts and to enhance one's influence over other countries. The scientific novelty of this research lies in the systematic approach to analyzing the goals and consequences of dynastic marriages, which, over the centuries, have become an important tool for the political and cultural integration of states. Unlike previous studies, this article places emphasis not only on political aspects but also on the positive influence of such alliances on the cultural development of countries belonging to different civilizational circles. The research is unique in its detailed examination of the influence of Russian princesses, such as Anastasia and Anna of Yaroslavl, on the development of Hungarian and French cultures, as well as on the establishment of Orthodoxy in Hungary and the spread of Byzantine traditions in Western Europe. The author highlights new aspects of dynastic marriages, emphasizing their role in establishing cultural connections, strengthening diplomatic relations, and disseminating religious and cultural traditions.

**Keywords:** Anna, Hungary, Byzantium, Yaroslav the Wise, union, marriage, rulers, dynasty, Anastasi, France

## References (transliterated)

1. Abukov S. N. K voprosu o razvode i vtorom brake knyazya Romana Mstislavicha // Samarskii nauchnyi vestnik. 2018. T. 7. № 2(23). S. 161-166.
2. Abukov S. N. Pervyi vnutridinasticheskii brak Ryurikovichei i ego vliyanie na politicheskie otnosheniya na Rusi kontsa XI – nachala XII v. // Seriya Istoriya. Politologiya. 2016. № 15(236). Vypusk 39. S. 84-91. EDN: WXHIWR
3. Golovko A. B. Drevnyaya Rus' i Pol'sha v politicheskikh vzaimootnosheniyakh X – pervoi treti XIII v. M. : Mezhdunarodnye otnosheniya, 1988. 134 s.
4. Gudova O. S. Dinasticheskii brak kak mekhanizm vliyaniya zhenskoi gendernoi gruppy na vlast' // Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke. 2022. T. 11. № 4-1. S. 204-210. DOI: 10.34670/AR.2022.56.92.025 EDN: ORNGGF
5. Erusalimskii K. Yu. Nevesty rossiiskoi vlasti XV–XVIII vv.: ob issledovaniyakh Rassela Martina // Adam & Eva. Al'manakh gendernoi istorii. M.: IVI RAN, 2024. № 32. S. 220-285. DOI: 10.32608/2307-8383-2024-32-220-285 EDN: KCQLCG
6. Klyuchevskii V. O. Kurs russkoi istorii. M.: Izdatel'stvo AL'FA: KNIGA, 2019. 1197 s.
7. Kondratenko A. A. Dinasticheskie braki kak element vzaimootnoshenii mezhdru Kievskoi Rus'yu i Vengrii v X–XI vv. // V sbornike: Listapadaŭskiya sustrechy-XIII. Materyyaly mizhnarodnai navukovai vykladchytska-studentskai kanferentsyi ŷ gonar akademika M. M. Nikol'skaga i U. M. Pertsava. Redkalegiya: V. A. Fyadosik. 2019. S. 123-125. EDN: HRPFPFA
8. Liburkin V. N. Problema real'nosti sushchestvovaniya blizkorodstvennykh brakov Ryurikovichei v noveishei Otechestvennoi istoriografii // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. 2015. № 1-1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view-id=18380> (data obrashcheniya: 29.05.2025). EDN: VIFCBR
9. Litvina A. F., Uspenskii F. B. Brak i vlast' mezhdru Zapadom i Vostokom: matrimonial'nyi portret dinastii Ryurikovichei // Srednevekovaya Evropa: Vostok i Zapad. Otv. red. M. A. Boitsov. M.: Izd. dom Vysshei shkoly ekonomiki, 2015. S. 11-122.

10. Meganov S. A. Dinasticheskie knyazheskie braki na Rusi // Perspektivnye nauchnye issledovaniya: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovatsii: sbornik statei. Sankt-Peterburg, 2024. S. 5-9. DOI: 10.58351/240217.2024.30.26.002 EDN: WPSCYH
11. Nazarenko A. V. Drevnyaya Rus' na mezhdunarodnykh putyakh: Mezhdistsiplinarnye ocherki kul'turnykh, torgovykh i politicheskikh svyazei IX – XIII vv. M.: Yazyki russkoi kul'tury, 2001. 782 s. EDN: RBBTUV
12. Pashuto V. T. Vneshnyaya politika Drevnei Rusi. M.: Nauka, 1968. 496 s.
13. Tolochko P. P. Dinasticheskie braki na Rusi. XII-XIII vv. SPb.: Aleteiya, 2013. 189 s.
14. Fedosov A. V. Mesto i rol' Drevnei Rusi v istorii Evropy X-XII vv. v rabotakh Kristiana Raffenshpengera (kratkii obzor) // Vestnik Bryanskogo gosuniversiteta. 2016. № 1(27). S. 130-134. EDN: WCYTGL
15. Fursov S. A. Dinasticheskie braki russkikh knyazei i aristokratov Zapadnoi Evropy. // Aktual'nye problemy obshchestvennykh nauk. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov i преподаvatelei: sbornik statei. Lipetsk, 2024. S. 184-188. EDN: IMIOXZ
16. Cherkasskaya N. A. Mezhdinasticheskie braki doma Romanovykh (vtoraya chetvert' XIX-nachalo XX vv.): prostranstvo politicheskikh i sotsiokul'turnykh transferov: dis. ... kand. ist. nauk. Omsk, 2021. 251 s. EDN: YSNEPE
17. Shishkin V. V., Shmidt G. A. Anna Yaroslavna vo frantsuzskoi istoriografii pozdnego Srednevekov'ya (po materialam Otdela rukopisei Rossiiskoi natsional'noi biblioteki) // Paleorossiya. Drevnyaya Rus': vo vremeni, v lichnostyakh, v ideyakh. 2022. № 2 (18). S. 83-93. DOI: 10.47132/2618-9674\_2022\_2\_83 EDN: NRXGBZ
18. Bautier R. H. Anne de Kiev, reine de France, et la politique royale au XIe siècle: étude critique de la documentation // Revue des études slaves. Paris: Institut d'études slaves. 1985. P. 539-564.
19. Grala H. Drugie malzenstwo Romana Mscislawowicza // Slavia Orientalis. 1982. T. 31. № 3/4. R. 115-127.
20. Voloshchuk M. Ruthenian-Hungarian Matrimonial Connections in the Context of the Rurik Inter-dynasty Policy of the 10th-14th centuries: Selected Statistical Data [in:] Codrul Cosminului. 2018. Vol. XXIV. № 1. P. 7-30. EDN: YBVHPF

## Value Foundations of Cultural Industry Typologies: International and Russian Practice

Kurkova Anastasiia 

Postgraduate student; Institute of Humanities and Applied Sciences; Moscow State Linguistic University

Ostozhenka str., 38, building 1, Moscow, 119034, Russia

✉ [nastkurkova@yandex.ru](mailto:nastkurkova@yandex.ru)

---

**Abstract.** The article is dedicated to the study of the value foundations of key typologies of cultural industries. The subject of the research is the axiological foundations (value systems) that determine the principles of construction and the structure of key typologies of cultural industries. By comparing international and Russian classifications of cultural industries, competing "cultural logics" are identified – stable paradigms of legitimization that determine which practices are recognized as significant in the field of culture. The focus is not on the external form of classification schemes, but rather on the conflict between value systems that prioritize economic efficiency, cultural heritage, or the principle of diversity, as well as the specifics of their hybridization in the Russian context. The study traces how these principles

materialize in specific classification solutions, how they compete or synthesize within national and international cultural policy systems. A comparative analysis of international and Russian classification models is conducted through the lens of the concept of "value dominants." The scientific novelty lies in the abandonment of traditional sectoral comparisons in favor of identifying axiological systems that determine the structure of classifications. As a result, three value dominants are highlighted: canon and heritage, economic efficiency, and cultural diversity; the hybrid nature of the Russian model is revealed as a synthesis of managerial rationality with elements of international approaches, combining goals of economic efficiency and the preservation of traditional state regulation in the field of culture; an analytical tool is proposed for deconstructing hidden value foundations in the field of cultural policy. The practical significance of the work consists in providing analytical tools for optimizing cultural policy mechanisms, allowing for the identification and correction of value biases – both towards economic reductionism and towards inflexibility and isolation from contemporary processes – and contributing to the establishment of a more balanced, culture-centered strategy for the development of cultural industries.

**Keywords:** cultural policy, axiological systems, artistic value, classification, typology, creative industries, value grounds, cultural industries, cultural logics, cultural production

## References (transliterated)

1. Kazakova M. V. Kul'turnye i kreativnye industrii: granitsy ponyatii // Kreativnaya ekonomika. 2020. T. 14. No 11. S. 2875-2898. doi: 10.18334/ce.14.11.111156. EDN: UBQMSQ.
2. Abankina T. V., Nikolaenko E. A., Romanova V. V., Shcherbakova I. V. Kreativnye industrii Rossii: tendentsii i perspektivy razvitiya. Moskva: Grey Matter, 2021. 44 s. ISBN 978-5-9904174-9-6. EDN: UJPNMH.
3. Throsby D. The concentric circles model of the cultural industries // Cultural Trends. 2008. Vol. 17, No 3. P. 147-164. doi: 10.1080/09548960802361951.
4. Zelentsova E. V., Gladkikh N. V. Tvorcheskije industrii: teorii i praktiki: [12+] / Elena Zelentsova, Nikolai Gladkikh. Moskva: Everbuk, 2021. 260 s. ISBN 9789152165386. URL: <https://www.litres.ru/book/elena-zelencova/tvorcheskije-industrii-teorii-i-praktiki-70565581/-ysclid=miw1zmhwd275261384> (data obrashcheniya 08.11.2025). EDN: MXQDFE.
5. Kurkova A. O. Industrializatsiya kul'tury kak protsess: osnovnye etapy // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2025. No 8. S. 282-290. doi: 10.24158/fik.2025.8.36. EDN: UBSFHK.
6. Khorkkhaimer M., Adorno T. V. Dialektika Prosveshcheniya. Filosofskie fragmenty. M.; SPb., 1997. 312 s.
7. Khezmondalsh D. Kul'turnye industrii. M., 2018. 456 s. DOI: 10.17323/978-5-7598-1530-3. EDN: YTVBRX.
8. Bezuglova N. P. Kul'tura kak ekonomicheskii fenomen (zachem ekonomike nuzhna kul'tura?) // Kul'tura i obrazovanie. 2015. No 2 (17). S. 33-44. EDN: UFFFQX.
9. Mal'shina N. A. Obosnovanie skrytykh integratsionnykh protsessov povsednevnosti: industrializatsiya kul'tury i kul'turofizatsiya ekonomiki // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki. 2024. T. 26, No 4 (97). S. 102-108. doi: 10.37313/2413-9645-2024-26-97-102-108.
10. Flier A. Ya. Kul'turnye industrii v istorii i sovremennosti: tipy i tekhnologii / A. Ya. Flier

// Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo. 2013. T. 15, No 1(77). S. 88-103. EDN: QBXFMR.

11. Malygina I. V. Kul'tura v kontekste novykh ekonomicheskikh trendov: tochki rosta i zony riska // Chelovek v tsennostno-simvolicheskom prostranstve kul'tury: konteksty i teksty. Kazan', 2022. S. 41-53.

## Methods of Engaging Children in Creative Media Practices: A Cultural Analysis of Children's Film as a Tool for Socialization

Burlov Artem Viktorovich 

General Director, Asia Films LLC

670042, Russia, Rep. Buryatia, Ulan-Ude, Oktyabrsky district, 64 Stroiteley Ave., 47 block

✉ burlov2003@mail.ru

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of methods for engaging children in creative media practices based on the study of children's cinema as a tool of socialization. The research focuses on identifying the potential of children's cinematography to shape social norms, communication skills and behavioral models, as well as on determining effective ways of integrating children into creative media environments. Special attention is paid to the mechanisms through which film becomes a medium of participation – from emotional immersion and identification with characters to collective viewing, discussion and creative interpretation of cinematic content. The work considers children not only as passive recipients of audiovisual information, but as active co-participants capable of producing personal meanings, experimenting with narrative forms and developing media competencies. Children's cinema is thus viewed as a multidimensional cultural practice that both reflects and constructs social experience, supporting the formation of value orientations, empathy, imagination and cooperative interaction. This makes film a powerful instrument for including children in the space of creativity and communication, facilitating their gradual integration into cultural and social contexts.

The research identifies the key capacities of creative media practices for developing critical perception, empathy, and the ability to acquire social roles. It specifies the features of children's cinema that support socialization, including the value-based structure of the narrative, expressive emotional means, personification of social roles, and its potential to stimulate creative participation. The study substantiates methods of active media viewing, project-based media activities, and the educational integration of film that ensure the most effective engagement of children.

The results may be applied in mediapedagogy, programs for developing children's creativity, educational institutions, cultural organizations, and psychological-pedagogical practices of supporting children's socialization. The study concludes that combining children's film viewing with creative media practices significantly enhances the socialization process. Children's cinema functions not only as a channel for transmitting cultural norms but also as a mediator of creative experience that fosters social engagement, communication, and reflective skills.

**Keywords:** children's creativity, media environment, cultural analysis, media pedagogy, creative media practices, children's socialization, children's cinema, cinematography, media education, social roles

### References (transliterated)

1. Beletskaya E.A., Yakovleva L.V. Teoreticheskie osnovy izucheniya dosugovoi kul'tury kak faktora sotsializatsii detei mladshogo shkol'nogo vozrasta // Sovremennaya



- prazdnichnaya kul'tura Rossii: traditsii i innovatsii. Materialy III Vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoi konferentsii. Belgorod, 2024. S. 90-96.
2. Butenko N.V. Puti sotsializatsii detei doshkol'nogo vozrasta v sovremennom kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve // Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo humanitarno-pedagogicheskogo universiteta. 2024. № 5 (183). S. 40-54. DOI: 10.25588/CSPU.2024.183.5.003.
  3. Maksyashcheva T.L., Kozyrenkova N.A., Kulagina N.V. Vospitanie kommunikativnoi kul'tury doshkol'nika sredstvami igrovyykh tekhnologii // Upravlenie doshkol'nym obrazovatel'nym uchrezhdeniem. 2025. № 9. S. 91-97.
  4. Denisova E.V. Formirovanie esteticheskoi kul'tury detei mladshogo shkol'nogo vozrasta // Aktual'nye voprosy humanitarnykh i sotsial'nykh nauk. Cheboksary, 2025. S. 134-136.
  5. Pustovar E.V., Tkatskaya M.M. Metodologicheskie osnovy razvitiya detskoj odarennosti posredstvom integratsii muzyki, teatra, literatury, istorii i kino // Vestnik nauchnykh konferentsii. 2023. № 9-1 (97). S. 69-70.
  6. Yalozina E.A. Detskoe i shkol'noe kino pervogo desyatiletia sovetskoi vlasti kak instrument dukhovno npravstvennogo vospitaniya // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2023. № 10 (114). S. 133-138. DOI: 10.24158/fik.2023.10.18.
  7. Dudkina V.O. Dukhovno-npravstvennoe vospitanie mladshikh shkol'nikov sredstvami detskogo igrovogo kino // V knige: Student – Issledovatel' – Uchitel'. Tezisy dokladov 25-i Mezhvuzovskoi studencheskoi nauchnoi konferentsii. Sankt-Peterburg, 2024. S. 151.
  8. Konstantinova A.S. Transformatsiya detskogo kino // V sbornike: Tvorcheskii potentsial: kul'tura, obrazovanie, iskusstvo. Materialy I Fakul'tetskoi konferentsii. Perm', 2025. S. 28-30.
  9. Khudoyarov K.A., Grigor'eva E.I. Sovremennye tendentsii razvitiya detskogo otechestvennogo kino (na primere fil'mov-skazok) // Neofilologiya. 2025. T. 11. № 3. S. 755-765. DOI: 10.20310/2587-6953-2025-11-3-755-765.
  10. Rusakov A.Yu. Zhanr skazki v otechestvennom kinoiskusstve: istoriya i sovremennost' // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi. 2024. № 3 (92). S. 125-133.
  11. Medvedeva S.S. Razvitie komponentov tvorcheskikh sposobnostei mladshikh shkol'nikov pri sozdanii videofil'mov na baze shkol'noi media-studii // V sbornike: Sovremennye tendentsii tvorcheskogo obrazovaniya v sfere iskusstva i kul'tury. Moskva, 2023. S. 173-181.
  12. Pyuro A.D. Formirovanie sotsial'noi kompetentnosti mladshikh shkol'nikov vo vneurochnoi deyatel'nosti // Tezisy dokladov 25-i Mezhvuzovskoi studencheskoi nauchnoi konferentsii. Sankt-Peterburg, 2024. S. 153-156.

## **The Experience of Commemorating of the Civil War in the Alexander Palace-Museum: On the History of the Exhibition "Defense of Red Petrograd" (1939–1941)**

**Shipunov Artem Nikolaevich** 

Postgraduate Student; Department of Museology and Cultural Heritage; St. Petersburg State Institute of Culture  
Senior Researcher; Department of Memorial Sculpture; State Museum of Urban Sculpture

192102, Russia, Saint Petersburg, Zadornaya str., 2, sq. 30

✉ [Artiom.ans1990@yandex.ru](mailto:Artiom.ans1990@yandex.ru)

**Abstract.** This study examines the history of the monographic exhibition "The Defense of Red Petrograd," which opened at the Alexander Palace-Museum in Pushkin in the summer of 1939 and was lost during the Great Patriotic War, within the context of the development of museums in the Soviet Union in the late 1930s and early 1940s. Based on a wide range of sources, the author examined individual aspects of the exhibition and reconstructed the content of the main sections of its exposition. Furthermore, the sociocultural preconditions that shaped both the project's inception and some of its formal and substantive features are analyzed, particularly the motivations for commemorating the Battle of Petrograd in 1919 that existed in Soviet society in the late 1930s. The research methodology consisted of the historical-genetic method, the method of source analysis, and the method of reconstruction, applied in the process of studying the existence of the exhibition in the Alexander Palace, as well as the methods of deduction and modeling, used to determine the unrealized potential for the development of the exhibition and its significance in the history of museum affairs in Leningrad. As a result of this research, numerous facts from the history of the "Defense of Red Petrograd" exhibition were introduced into scholarly discourse for the first time. It was established that the exhibition was executed at a high professional level and enjoyed popularity with audiences throughout its existence. At the same time, it was marked by numerous negative aspects of the era that gave rise to it: the neglect of authentic relics of the past in favor of visual propaganda, the cultivation of the personality cult of I. V. Stalin, and so on. According to the assumptions put forward in the final section of the article, the exhibition in the Alexander Palace could have eventually developed into a full-fledged Museum of the Defense of Petrograd, but this opportunity was missed. At the same time, the exhibition in question likely became one of the sources of inspiration for the creators of the exhibition "The Heroic Defense of Leningrad" – the future Museum of the Defense of Leningrad – and thus nevertheless influenced the development of museum affairs in the post-war city on the Neva.

**Keywords:** politics of memory, museum work, exhibition, Alexander Palace, city of Pushkin, collective memory, Civil War, commemoration, defense of Petrograd, USSR

## References (transliterated)

1. Zherdeva Yu. A. Muzealizatsiya Velikoi voyny: regional'naya istoriya // Chelovek i obshchestvo v usloviyakh voyn i revolyutsii: materialy II vserossiiskoi nauchnoi konferentsii / pod red. E. Yu. Semenovoi. Samara: Samarskii gosudarstvennyi universitet, 2015. S. 181-187. EDN: UYSYCL.
2. Kudrets A. S. Muzei Velikoi voyny: proekty i perspektivy // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. 2018. № 3. S. 80-85. DOI: 10.30725/2619-0303-2018-3-80-85. EDN: UWQKJW.
3. Kudrets A. S. Memorializatsiya Pervoi mirovoi voyny: ot kollektsii k muzeyu // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. 2024. № 2. S. 87-92. DOI: 10.30725/2619-0303-2024-2-87-92. EDN: LJMAWT.
4. Man'kov S. A. Opyt muzeinoi kommémoratsii Velikoi voyny v Velikobritanii v 1920–1930-kh gg. // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. 2020. № 4. S. 46-50. DOI: 10.30725/2619-0303-2020-4-45-50. EDN: NLGGDW.
5. Buyanova Yu. L. Istoriya muzeya // Muzei Leningradskoi Pobedy / Pod red. Yu. L. Buyanovoi. SPb.: Gosudarstvennyi memorial'nyi muzei oborony i blokady Leningrada, 2019. S. 47-123.
6. Gorodu i lyudyam: K 80-letiyu Muzeya oborony Leningrada / Pod red. Yu. L. Buyanovoi. SPb.: Gosudarstvennyi memorial'nyi muzei oborony i blokady Leningrada, 2024. 300 s.

7. Brandenberger D. "Repressirovannaya" pamyat'? Kampaniya protiv leningradskoi traktovki blokady v stalinskom SSSR, 1949–1952 gg. (na primere Muzeya oborony Leningrada) // Noveishaya istoriya Rossii. 2016. № 3. S. 175-186. DOI: 10.21638/11701/spbu24.2016.311. EDN: XRVNNR.
8. Amosova A. A. Muzei Leningrada i stalinskii rezhim v 1945–1953 gg.: istoriograficheskii obzor // Rossiya na perelome: voyny, revolyutsii, reformy. XX vek: Sbornik statei / Otv. red. M. V. Khodyakov. Sankt-Peterburg: Lema, 2018. S. 325-335. EDN: XMHOVN.
9. Amosova A. A., Cherkintseva A. K. Sposoby interpretatsii blokadnoi i frontovoi povsednevnosti v ekspozitsiyakh i vystavkakh istoricheskikh muzeev Leningrada – Sankt-Peterburga v 1940–1990-e gg. // Voprosy muzeologii. 2021. T. 12. Vyp. 2. S. 187-205. DOI: 10.21638/spbu27.2021.204. EDN: EEUFRQ.
10. Prazdnovanie slavnoy godovshchiny // Leningradskaya pravda. 1939. № 139. S. 1.
11. Ul'yanova S. B. Vospominanie o budushchem: istoricheskii opyt Pervoi mirovoi i Grazhdanskoi voyn v sovetskoi propagande 1920–1930kh gg. // Vestnik RUDN. Seriya: Istoriya Rossii. 2021. T. 20. № 2. S. 236-246. DOI: 10.22363/2312-8674-2021-20-2-236-246. EDN: PMXSJS.
12. Vasil'ev K. I. Ot "belobandita" do geroya: kak menyalsya obraz generala N. N. Yudenicha v otechestvennoi presse (1924–2019) // Voennaya istoriya Rossii XIX–XX vekov. Materialy XII Mezhdunarodnoi voenno-istoricheskoi konferentsii / Pod. red. D. Yu. Alekseeva, A. V. Aranovicha, V. A. Mosunova. Sankt-Peterburg: SPbGUPTD, 2019. S. 467-494. EDN: GZPQUN.
13. Rat'kovskii I. S. Stalin: pyat' let Grazhdanskoi voyny i gosudarstvennogo stroitel'stva, 1917–1922 gg. Sankt-Peterburg: Piter: Piter Klass, 2023. 350 s. EDN: QWEZFD.
14. Piroev S. G. I. V. Stalin kak rukovoditel' vesenne-letnei oborony Petrograda v 1919 g. // StudArctic Forum. 2025. T. 10. № 3. S. 33-43. EDN: RSPZLL.
15. Golubev A. V. "Esli mir obrushitsya na nashu Respubliku...": sovetskoe obshchestvo i vneshnyaya ugroza v 1920–1940-e gg. Moskva: Kuchkovo pole, 2008. 381 s.
16. Bolonina E. "Oborona Krasnogo Petrograda". Segodnya otkryvaetsya vystavka v Aleksandrovskom dvortse-muzee // Bol'shevistskoe slovo. 1939. № 70. S. 4.
17. Piroev S. G. L. D. Trotskii kak rukovoditel' osennei oborony Petrograda v 1919 g. // StudArctic Forum. 2025. T. 10. № 2. S. 22-31. EDN: QPWRZY.
18. Aleksandrovskii dvorets-muzei i park v g. Pushkine / Sost.: A. V. Savitskaya. Leningrad: Lenizdat, 1939. 80 s.
19. Savitskii S. A. Preobrazovanie Tsarskosel'skogo parka v park kul'tury i otdykha v 1930-kh godakh // Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya. 2016. № 2. S. 58-69. EDN: WEZVZR.
20. Artemov E. G. Opyt proshlogo, vzglyad v budushchee. Osnovnye istoricheskie etapy deyatel'nosti muzeya // GMPiR: 90 let v prostranstve istorii i politiki, 1919–2009: materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi yubileyu Gosudarstvennogo muzeya politicheskoi istorii Rossii. Sankt-Peterburg: Norma, 2010. S. 7-16.
21. Voznesenskaya. O vystavke "Oborona Krasnogo Petrograda" // Bol'shevistskoe slovo. 1939. № 76. S. 3.
22. Vystavka "Oborona Krasnogo Petrograda" // Leningradskaya pravda. 1939. № 132. S. 4.
23. Na vystavke "Oborona Krasnogo Petrograda" // Bol'shevistskoe slovo. 1939. № 122. S. 3.
24. Firsenskov A. I. Predislovie // Firsenskov I. P. Maksimalist. Dnevnik uchastnika

- grazhdanskoi voiny 1918–1921 godov. Sankt-Peterburg: ID "Morskaya entsiklopediya", 2017. S. 7-26.
25. Pomnit', nel'z'ya zabyt'! Dvortsy i parki goroda Pushkina: 1941–1946 / Sost.: V. F. Plaude, I. P. Raspopova. Sankt-Peterburg: Russkaya kolleksiya, 2020. 408 s.
  26. Ivanova E. V. Vystavka "Khudozhestvennoe ubranstvo russkikh dvortsov XVIII veka" v Aleksandrovskom dvortse 1946 goda: k voprosu o vozrozhdenii muzeinoi deyatel'nosti v prigorodakh Leningrada posle Velikoi Otechestvennoi voiny // Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal. 2017. № 3. Chast' 1. S. 79-83. DOI: 10.23670/IRJ.2017.57.043. EDN: YGUQXZ.
  27. Boltunova E. M. "Prishla beda, otkuda ne zhdali": kak voina poglotila revolyutsiyu // Neprikosnovennyy zapas. 2017. № 6. S. 109-128. EDN: YQRKAO.
  28. Spiridonov S. L. Tema Grazhdanskoi voiny v Rossii v ekspozitsii GMR – GMVOSR – GMPPIR // GMPPIR: 90 let v prostranstve istorii i politiki, 1919–2009: materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi yubileyu Gosudarstvennogo muzeya politicheskoi istorii Rossii. Sankt-Peterburg: Norma, 2010. S. 126-137.
  29. Shipunov A. N. F. A. Ekker – pervyi direktor oranienbaumskogo Muzeya oborony Petrograda // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. 2025. № 1. S. 119-124. DOI: 10.30725/2619-0303-2025-1-119-124. EDN: FWZJOG.
  30. Nikonov A. K. Glavnyi voennyi muzei Otechestva: vekhi istorii // Tsentral'nyi muzei Vooruzhennykh sil Rossiiskoi Federatsii. Informatsionno-metodicheskii sbornik. 2019. № 2. S. 2-13.
  31. Bogdanova T. A. Muzei: put' dlinoi v 60 let // Muzei: istoriya i sovremennost': Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchennoi 60-letiyu muzeya. Volgograd: Volgogradskii gosudarstvennyi muzei-panorama "Stalingradskaya bitva", 1997. S. 5-15.

## The figurative-plastic system of sculpture of the Northern Wei and its interpretation in contemporary Chinese sculpture

Yan Ven'lu 

Postgraduate student; Theory and History of Culture and Art; St. Petersburg State Institute of Culture

199178, Saint Petersburg, Kamskaya street 10, entrance 2, apartment 50

✉ aggxdd54475@outlook.com

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the figurative-plastic system of sculpture from the Northern Wei period (386–534 AD) and its interpretation in modern Chinese sculpture. It examines the historical and cultural prerequisites for the formation of Northern Wei plastic art, as well as the features of its artistic language. Special attention is paid to the relationship between the volumetric-spatial structure of the sculpture and the surrounding space, the role of line as a semantic and compositional element, and the symbolic content of Buddhist images. The study shows that contemporary Chinese sculpture not only inherits the formal principles of Northern Wei but also reinterprets them in the context of current aesthetic and philosophical searches. Examples from the works of contemporary masters are analyzed, demonstrating continuity and innovation in referencing ancient plastic art. The conclusion is made that the Northern Wei heritage remains a vibrant source of spiritual and artistic inspiration, contributing to the formation of a new identity for 21st-century Chinese art. The research offers a holistic analysis of the figurative-plastic system of Northern Wei sculpture and its influence on modern directions of Chinese plastic art. The scientific novelty lies in

identifying the enduring plastic characteristics of the era—elongated proportions, rhythmic linearity, and the idealized spiritual image—and determining the mechanisms of their transformation in the contemporary artistic process. It was established that 21st-century masters not only quote the formal characteristics of ancient canons but also conceptually reinterpret sacred symbolism, integrating it into new materials, technological approaches, and modernist forms. The conducted analysis shows that the heritage of Northern Wei serves as a significant resource for the formation of a nationally-oriented visual language in contemporary Chinese sculpture. The ancient plastic tradition contributes to the strengthening of cultural identity, offering an alternative to Western models and serving as a foundation for innovative solutions that combine tradition with current artistic strategies.

**Keywords:** plastic language, tradition and innovation, contemporary art of China, figurative-plastic system, Buddhist art, Chinese sculpture, compositional techniques, Northern Wei, symbolic meanings, art

## References (transliterated)

1. Androsov V. P. *Iskusstvo buddiiskoi skul'ptury Kitaya: stilisticheskoe i ideinoe razvitie.* – M.: Nauka, 2004. – 276 s.
2. Gao Min. *Istoriya kitaiskoi skul'ptury.* – Pekin: Izdatel'stvo iskusstv, 2012. – 312 s.
3. Kravtsova M. E. *Istoriya iskusstva Kitaya.* – SPb.: Azbuka-Klassika, 2004. – 512 s. EDN: VUGMTL
4. Li Tszekhou. *Esteticheskaya traditsiya Kitaya.* – Pekin: Zhonghua Book Company, 2010. – 408 s.
5. Malov S. N. *Buddiiskoe iskusstvo Kitaya i ego stilisticheskie etapy.* // *Vestnik vostokovedeniya.* – 2018. – № 3. – S. 47-61.
6. Syui Bin. *Sovremennoe kitaiskoe iskusstvo: preemstvennost' i transformatsiya.* – Shankhai: Shanghai Fine Arts Press, 2019. – 295 s.
7. Chen' Shaomei. *Plasticheskii yazyk severnoveiskoi skul'ptury i ego simvolicheskaya sistema.* // *Art Studies in China.* – 2020. – № 5. – S. 112-125.
8. U Veishan'. *Dusha skul'ptury: kitaiskii dukh i sovremennaya forma.* – Pekin: Izdatel'stvo "Narodnoe izobrazitel'noe iskusstvo", 2015. – 224 s.
9. Chzhan Khuan'. *Fragmenty sakral'nogo: dialogi s traditsiei.* // *Zhurnal sovremennoi kitaiskoi skul'ptury.* – 2021. – T. 12, № 2. – S. 58-74.
10. Chzhou Yue. *Ot Yun'gana do nashikh dnei: nasledie Severnoi Vei v sovremennoi kitaiskoi skul'pture.* // *Zhurnal aziatskogo iskusstva i estetiki.* – 2022. – T. 8, № 1. – S. 33-49.

## Yu Xiaofu's Historical Painting Language: A New Paradigm of Spatio-Temporal Reconstruction and Visual Narrative

LIN JIANYONG

Postgraduate student; Faculty of Fine and Decorative Arts and Architecture, Technical Aesthetics and Design ;  
Russian State University of Art and Industry named after S.G. Stroganov

Volokolamsk highway, 9, Moscow, 125080, Russia

✉ skylat@126.com



**Abstract.** The subject of this research is the formation and functioning of the language of

historical painting by Yu Xiaofu in the context of the contemporary artistic process. The object of study is his works on historical themes, in which the artist constructs a unique system of visual expression. The author analyzes in detail aspects such as the use of the technique of "spatial-temporal displacement," the creation of a dialogical narrative model, the dramatic organization of composition, as well as the synthesis of realistic modeling with the calligraphic expression of Chinese painting "xi-yin." Special attention is given to how Yu Xiaofu integrates the spirit of Chinese cultural tradition into the medium of oil painting, transforming historical representation into an open intertemporal communication rather than a linear reproduction of the past. The study emphasizes that Yu Xiaofu's artistic practice not only expands the expressive possibilities of Chinese historical painting but also demonstrates a commitment to preserving cultural identity in the context of globalization, as well as renewing the artistic language based on a national aesthetic model. The research employs comparative-historical analysis, iconographic analysis, and formal-stylistic methods, which allow for a comprehensive identification of the specifics of the language of historical painting by Yu Xiaofu. The main conclusions of the conducted study are that Yu Xiaofu has formed a unique language of historical painting that combines spatial-temporal displacement, a dialogical narrative model, and the synthesis of realistic and expressively calligraphic elements. His creativity demonstrates the possibility of renewing the historical genre in the context of globalization while maintaining a national cultural position. The author's significant contribution lies in the comprehensive analysis of the visual, cultural, and aesthetic mechanisms that define the specificity of Yu Xiaofu's artistic method, as well as in identifying the connection between his worldview, scenographic thinking, and the formation of a new model of historical narrative. The novelty of the research is manifested in the fact that it systematically considers Yu Xiaofu's historical painting for the first time as a modern intertemporal communicative structure that reveals the potential of the national artistic tradition in the creation of a new type of visual historical representation.

**Keywords:** humanistic spirit, Shanghai culture, visual narrative, spatio-temporal displacement, Shanghai painting, oil painting language, historical painting, national identity, Yu Xiaofu, theatricality

## References (transliterated)

1. 阿尔贝蒂著. 胡珺, 辛尘译. 论绘画[M]. 南京: 江苏教育出版社, 2012. – 6 s. (kit. L.B. Al'berti. O zhivopisi. Nankin: Izd-vo pedagogicheskogo universiteta Tszyansu, 2012. – 6 c).
2. 王镛. 中国历史画传统与当代历史画创作[J]. 美术, 2017, (04): 100. (kit. Van Yun. Traditsiya kitaiskoi istoricheskoi zhivopisi i sovremennoe sozdanie istoricheskikh kartin // Meishu. – 2017, № 4. – 100 c).
3. 王梦瑶, 俞晓夫. 定格历史、演绎情怀--专访油画家俞晓夫[J]. 东方藏品, 2015, (12): 35. (kit. Van Men'yao, Yui Syaofu. Fiksirovat' istoriyu, interpretirovat' chuvstvo: interv'yu s khudozhnikom Yui Syaofu // Dunfan tsanpin. – 2015, № 12. – 35 c).
4. 马志明. 现代油画创作与试验研究[M]. 上海: 科学技术文献出版社, 2017. (kit. Ma Chzhimin. Sovremennaya maslyanaya zhivopis': tvorchestvo i eksperiment. Shankhai: Izd-vo nauchno-tekhnicheskoi literatury, 2017).
5. 赵俊一. 俞晓夫油画中的互文性研究[D]. 郑州大学, 2019. – 32 s. (kit. Chzhao Tszyun'i. Issledovanie intertekstual'nosti v maslyanoi zhivopisi Yui Syaofu // Chzhenchzhouskii universitet, 2019. – 32 c).
6. 徐明德. 冷静为艺天趣抒发--俞晓夫的油画艺术[J]. 戏剧艺术, 2015, (04): 81. (kit. Syui Min'de. Khladnokrovnaya khudozhestvennost' i estestvennoe vyrazhenie chuvstv – zhivopis' Yui Syaofu // Iskusstvo teatra. – 2015, № 4. – 81 c).

7. 俞晓夫. 再叙《一次义演--纪念格尔尼卡》[J]. 西北美术, 2014, (01): 5. (kit. Yui Syaofu. Eshche raz o "Blagotvoritel'nom vystuplenii – v pamyat' o Gernike" // Severo-zapadnoe iskusstvo. – 2014, № 1. – 5 c).
8. 李君娜. 俞晓夫:“清醒”的画笔[N]. 解放日报, 2013-04-29 (007). (kit. Li Tszyun'na. Yui Syaofu: "Trezvaya" kist' // Zhen'min zhibao. – 2013, № 7.).
9. 高俊. 觉知语感:论东方文化语境中油画语言的探索[D]. 中国艺术研究院, 2020. – 85 s. (kit. Gao Tszyun'. Osoznanie yazykovogo chut'ya: issledovanie maslyanoi zhivopisi v kontekste vostochnoi kul'tury // Kitaiskaya akademiya iskusstv, 2020. – 85 c).
10. 赵锦剑. 中国艺术家—俞晓夫[M]. 长春: 吉林美术出版社, 2008. – 9 s. (kit. Chzhao Tszin'tszyan'. Kitaiskie khudozhniki – Yui Syaofu. Chanchun': Izd-vo iskusstva provintsii Girin, 2008. – 9 c).
11. 朱元基, 魏巍. 写实主义风格延伸和戏剧性画面安排--俞晓夫油画解读[J]. 名家名作, 2023, (13): 131. (kit. Chzhu Yuan'tszi; Vei Vei. Prodlenie realisticheskoi manery i dramaticheskaya organizatsiya kompozitsii: interpretatsiya zhivopisi Yui Syaofu // Mintszya mintszo. – 2023, № 13. – 131 c).
12. 夏晓林. “戏剧性”置景在俞晓夫绘画中的图像构建研究[D]. 西南大学, 2023. – 15 s. (kit. Sya Syaolin'. Issledovanie obraznoi konstruksii "dramaticheskogo" stsenograficheskogo priema v zhivopisi Yui Syaofu // Yugo-Zapadnyi universitet, 2023. – 15 c).
13. 詹皓. 这才是俞晓夫[J]. 美术大观, 2014, (3): 16. (kit. Chzhan' Khao. Eto i est' Yui Syaofu // Meishu daguan'. – 2014, № 3. – 16 c).
14. 文梦瑶. 定格历史 演绎情怀--专访油画家俞晓夫[J]. 东方藏品, 2015, (12): 8. (kit. Ven' Men'yao. Zafiksirovat' istoriyu, vyrazit' chuvstva – interv'yu s khudozhnikom Yui Syaofu // Dunfan tsanpin. – 2015, № 12. – 8 c).
15. 赵俊一. 俞晓夫油画文本的美学特征[J]. 东方艺术, 2021. – 78 s. (kit. Chzhao Tszyun'i. Esteticheskie osobennosti zhivopisnogo teksta Yui Syaofu // Vostochnoe iskusstvo, 2021. – 78 c).

## The Origins of Leningrad Tapestry: To the Question of the Formation of a Regional School

Shirokovskikh Margarita Sergeevna

PhD in Art History

Postgraduate student; Department of Art History and Art Pedagogy, Herzen State Pedagogical University of Russia

Russia, St. Petersburg, nab. Moika River, 48 K. 6

✉ ivarita@bk.ru



**Abstract.** The subject of the research is the specificity of the formation of the regional tapestry school in the 1960s and 1970s. Tapestry was one of the leading directions in Soviet decorative art; however, the circumstances surrounding the development of this form of artistic creativity in Leningrad during the 1960s and 1970s have not been sufficiently studied, making the declared topic quite relevant. The aim of the work is to determine the role of institutional structures in the emergence of the Leningrad tapestry school. The main source of data was documents from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. The research tasks are: 1) to establish when the hand-weaving course appeared in the curriculum of the Leningrad Higher School of Art and Industry named after V.I. Mukhina; 2) to identify the main centers of hand-weaving in Leningrad; 3) to determine for which interiors the first large tapestries were created; to outline the authors and themes of these works. The



formal-stylistic analysis provided the opportunity to study the authors' concepts and assess the contributions of individual authors to the development of regional stylistic community. The iconographic method became the leading method in studying the specificity of works of artistic textile based on their content, composition, and style. By employing this method, it was possible to identify the most common themes, subjects, and artistic-expressive techniques. The scientific novelty lies in the fact that this is the first study conducted on the historical period of the 1960s and 1970s examining the process of the emergence of Leningrad tapestry, specifically its initial stage, expressed in the revival of the weaving course and the creation of the first works that had a public resonance. The main source of data was documents from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. The conclusion notes that the weaving course developed intensively in the 1960s and was supported by internships in Eastern European countries. Educational and production institutional structures played a leading role in the process of tapestry formation. Among them, three centers were clearly distinguished: the Department of Furniture and Decorative Fabrics of the Leningrad Higher School of Art and Industry named after V.I. Mukhina, the Decorative Applied Art Combine, and the Research Experimental Workshops. The practical significance of this material is determined by its applicability in artistic design of interior textiles and in lecture courses on the history of Soviet art and the history of textiles.

**Keywords:** N.M. Buntsis, N.A. Moiseeva, Leningrad, art and design education, hotel interior, art industry enterprises, Leningrad School of Textiles, tapestry weaving, Soviet textiles, tapestry

## References (transliterated)

1. Borisova O.S., Shlykova A.A. Izuchenie gobelena na urokakh v detskoi khudozhestvennoi shkole // Razvitie lichnosti sredstvami iskusstva. 2025. № 1. S. 282-288. DOI: 10.24412/cl-37352-2025-1-281-288. EDN: HJIORL.
2. Harris J. 5000 Years of Textiles. 2011. 320 p.
3. Borodin I.V. Razvitie metodov restavratsii shpaler v stranakh Zapadnoi Evropy i SShA v XIX – pervoi polovine XX veka // Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv. 2023. Vyp. 65. S. 176-190. EDN: VSATCN.
4. Biryukova N. Y. Hermitage, Leningrad: Gothic and Renaissance Tapestries. London: Paul Hamlin, 1965. 36 p.
5. Wells K.L.H. Weaving Modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2019. 280 p.
6. Müntz E., Davis L.J. A Short History of Tapestry. From the Earliest Times to the End of the 18th Century. London, Paris, New York, Melbourne: Cassel & Company, 1885. 400 p.
7. Phillips B. Tapestry. London: Phaidon Press, 2000. 240 p.
8. Fischer E., Ingers G. Flamskvävnad. Västerås: ICA Förlaget, 1962. 68 s.
9. Carlsson S., Olaison S. Bildvävning I ram och ring. ICA bokförlag, Västerås, 1979. 85 s.
10. Fiegert I. Künstlerische Textilgestaltung. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1969. 225 s.
11. Broka R. Baltic School of Textile Art. Comparative Analysis of Soviet Latvian, Lithuanian, and Estonian Textile Art in the Context of Landscape Representation // Jauno vēsturnieku zinātniskie lasījumi VII. P. 91-103.
12. Suta T. Baltijas gobelēns. Māksla, 1969. № 1. P. 7-9.
13. Rekertaitė-Načiulienė D., Stelingienė S. Lietuvos gobelenas. Vilnius: Vaga, 1983. 238 p.

14. Khabibullina S.K. Dialog prostranstva i geroya v gobelenakh Ol'gi Oreshko // Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. 2021. № 2. S. 45-51. EDN: YYMEJN.
15. Zhambaeva T.I. Iskusstvo gobelena v Buryatii: opyt i perspektivy // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie. 2023. T. 13. Vyp. 2. S. 344-360. DOI: 10.21638/spbu15.2023.208. EDN: NSPIUV.
16. Mel'nik O.E. Svedeniya o shpalerakh "Dama s edinorogom" v literaturnykh proizvedeniyakh Zhorzh Sand i nauchnykh issledovaniyakh // Zhurnal izyashchnykh iskusstv. Nauka i obrazovanie. 2025. № 2(6). S. 115-124. DOI: 10.24412/3034-2171-2025-2-115-124. EDN: AKBJNY.
17. Koval' R.M. Sovremennaya russkaya shpalera. Rukopis' monografii // TsGALI SPb. F. R-693. Op. 1. D. 8.
18. Zhogol' L.E. Dekorativnoe iskusstvo v inter'erakh obshchestvennykh zdaniy. Kiev: Budivel'nik, 1978. 104 s.
19. Tret'ya Respublikanskaya khudozhestvennaya vystavka Sovetskaya Rossiya. Katalog / Red. Zh.E. Kaganskaya. M.: B.i., 1968. 157 s.
20. Kurbatov Yu. Arkhitektura obraza // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1979. № 11. S. 14.

## Artificial intelligence in the design of art exhibition communications: china's experience

Dun Han

Postgraduate Student; Department of History and Theory of Design and Media Communications; St. Petersburg State University of Technology and Design

141 Primorsky ave., room 2, St. Petersburg, 197374, Russia

✉ vlad274706@gmail.com



**Abstract.** In the context of digitalization and globalization of the cultural sphere, the study of the use of artificial intelligence technologies in museum and exhibition practice is of particular relevance. This article is devoted to the analysis of the role of AI in the design of exhibitions and in interaction with the audience. The focus is on three key cases: digitalization of the Palace Museum (Gugong, Beijing), immersive projects of the TeamLab art Group (Shanghai) and the Chinese Pavilion at the World Exhibition. These examples reveal a variety of strategies for using AI, from preserving and interpreting cultural heritage to creating immersive digital environments and implementing cultural diplomacy.

The theoretical basis of the research is the theory of human-computer interaction, concepts of intercultural communication and semiotic analysis, which together allow us to consider AI not only as a technological resource, but also as a mediator of cultural meanings. The methodology includes a structural, compositional and pragmatic analysis of curatorial decisions, as well as a comparative cultural approach.

The results showed that AI provides personalization of routes and content, dynamic adaptation of the exhibition space to the behavioral and emotional reactions of visitors, and also creates new scenarios for intercultural communication. At the same time, the risks associated with technological limitations, loss of authenticity and ethical aspects of data processing have been identified.

It is concluded that artificial intelligence is becoming a universal tool for museum and exhibition design, performing interpretative, communicative and strategic functions. The prospects for further development are related to the expansion of the use of multimodal

analysis systems, the integration of AR/VR technologies, the deepening of personalization of the exhibition experience and the development of ethical protocols that ensure a balance between innovation and the authenticity of cultural heritage.

**Keywords:** semiotics, intercultural communication, personalization, immersive technologies, digitalization, museum and exhibition design, artificial intelligence, curatorial practices, cultural heritage, art exhibition

## References (transliterated)

1. Kazanskaya I. V., Yakimov I. S., Yamshchikov S. V. Tsifrovizatsiya vystavochnoi deyatel'nosti muzeev: sotsiologicheskii aspekt // *Primo Aspectu*. 2025. № 2(62). S. 9-15. DOI: 10.35211/2500-2635-2025-2-62-9-15. EDN: ENBDNW.
2. Ofitsial'nyi sait The Palace Museum [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <https://ggzlquanjing.dpm.org.cn/> (Data obrashcheniya: 22.09.2025).
3. Tsifrovye razvlecheniya v Zapretnom gorode privlekayut novoe pokolenie [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <https://daoinsights.com/works/forbidden-citys-digital-experiences-attracts-a-new-generation/> (Data obrashcheniya: 22.09.2025).
4. Ahmed D. S. Senses, experiences, emotions, memories: artificial intelligence as a design instead of for a design in contemporary Japan // *Intell. Build. Int.* 2022. 14: 133-150. DOI: 10.1080/17508975.2020.1764327. EDN: PYPCCM.
5. Dong L., et al. A review of mobile robot motion planning methods: from classical motion planning workflows to reinforcement learning-based architectures // *J. Syst. Eng. Electron.* 2023. 34: 439-459. DOI: 10.23919/jsee.2023.000051. EDN: ICQJGZ.
6. Ivanov R., Exhibitplorer. Enabling personalized content delivery in museums using contextual geofencing and artificial intelligence // *ISPRS Int. J. Geo-Information*. 2023. 12: 434. DOI: 10.3390/ijgi12100434. EDN: ZLVBN.
7. Kim H. J., Lee H. K. Emotions and colors in a design archiving system: applying AI technology for museums // *Appl. Sci.* 2022. 12: 2467.
8. Klaib A. F., et al. Eye tracking algorithms, techniques, tools, and applications with an emphasis on machine learning and internet of things technologies // *Expert Syst. Appl.* 2021. 166: 114037. DOI: 10.1016/j.eswa.2020.114037. EDN: AGKUBK.
9. Kwon D. H., Yu J. M. Real-time Multi-CNN-based emotion recognition system for evaluating museum visitors' satisfaction // *ACM J. Comput. Cult. Herit.* 2024. 17: 1-18. DOI: 10.1145/3702484. EDN: BFXIU.
10. Liu Y., et al. Exhibition space circulation in museums from the perspective of pedestrian simulation // *Buildings*. 2024. 14: 847.
11. Lei L. The artificial intelligence technology for immersion experience and space design in museum exhibition // *Sci Rep*. 2025. 15: 27317.
12. Meng L., et al. Learning to engage with interactive systems: A field study on deep reinforcement learning in a public museum // *ACM Trans. Human-Robot Interact.* (THRI). 2020. 10: 1-29.
13. Para R. K. Intent Prediction in AR Shopping Experiences Using Multimodal Interactions of Voice, Gesture, and Eye Tracking: A Machine Learning Perspective // *Journal of Artificial Intelligence General Science (JAIGS)*. 2024. 7: 52-62.
14. Pisoni G., et al. Human-centered artificial intelligence for designing accessible cultural heritage // *Appl. Sci.* 2021. 11: 870.
15. Tsiropoulou E. E., et al. Quality of experience in cyber-physical social systems based

- on reinforcement learning and game theory // Future Internet. 2018. 10: 108.
16. Tabuni G., Singgalen Y. A. Evaluating digital narratives in heritage tourism and museum: content analysis, toxicity score, and sentiment classification through SVM and SMOTE // J. Inform. Syst. Inf. 2024. 6: 1822-1851.
  17. TeamLab. Asian Art Museum, San Francisco, California, 2021–2022 [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.teamlab.art/e/asianart/> (data obrashcheniya: 07.09.2025).
  18. Wen J., Ma B. Enhancing museum experience through deep learning and multimedia technology // Heliyon. 2024. 10: e32706. DOI: 10.1016/j.heliyon.2024.e32706. EDN: EXSYJQ.
  19. Wang B. Digital design of smart museum based on artificial intelligence // Mobile Information Systems. 2021. 4894130.
  20. Zhang L., Gao Y. U. I. Design and Optimization Method for Museum Display Based on User Behavior Recommendation // Wireless Communications and Mobile Computing. 2022. 2814217.

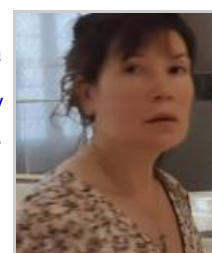
## The Antinomic Component of a Work of Art. Its Role in the Emergence of the Artistic Image. The Creative Experience of A. M. Smirnov

Rakova Olga Alexandrovna

Independent researcher, Postgraduate student at MGAHI named after Surikov

115162, Russia, Moscow, Danilovsky district, Shukhov str., 13 room 1, sq. 67

✉ [rakov.mihail@yandex.ru](mailto:rakov.mihail@yandex.ru)



**Abstract.** This study examines the antinomic component of a work of art as a structural basis for form-building in religious painting of the second half of the twentieth century. The object of this study is the creative legacy of Moscow artist and Honorary Member of the Russian Academy of Arts Alexander Maksimovich Smirnov, whose individual visual language is characterized by a profound antinomic discourse at the level of ontological expression. The author examines in detail aspects of this topic, including the specific manifestation of binary oppositions in the compositional structure of religious works, the mechanisms of transforming iconographic tradition through the prism of conflictual thinking, and the dialectic of chiaroscuro and plastic solutions as a means of achieving the semantic integrity of the image. Particular attention is paid to the analysis of the artist's cross cycle, triptychs, and polyptychs, in which antinomic tension serves as a defining factor of artistic expression, ensuring the unity of form and content through the structural juxtaposition of earthly and heavenly principles, suffering, and transformation. The research methods and methodology are based on a structural-semiotic analysis of visual material using iconographic methods and art historical hermeneutics, allowing us to identify the evolution of antinomic methods in the artist's idiom. The novelty of this study lies in the application of the concept of antinomy as a universal analytical tool for studying religious painting in the last third of the twentieth century. This opens up prospects for a profound understanding of the contradictory cultural processes in Russian art of this period and allows for a new examination of the mechanisms of artistic image formation amid the transformation of the era's visual language.

**Keywords:** cross cycle, visual language, compositional structure, binary oppositions, Alexander Smirnov, religious painting, artistic conflict, antinomy in painting, iconographic

tradition, Russian art

## References (transliterated)

1. Baidin V. Pod beskonechnym nebom. Obrazy mirozdaniya v rusском iskusstve. – Moskva: Iskusstvo XXI vek, 2018. – 368 s.
2. Evtykh S.Sh. Simvolika tsveta v mirovykh religiyakh (sravnitel'nyi analiz) // Bogoslužebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire: sb. materialov III Mezhdunar. nauch. konf., Maikop, 17–21 sentyabrya 2018 goda / red.-sost. S.I. Khvatova. – Maikop: Izd-vo "Magarin Oleg Grigor'evich", 2018. – S. 585-600. EDN: YAONCX
3. Ivanchikova O. "Izuchit' by, chto sdelano, da sebya ne poteryat'..." // Khudozhestvennyi sovet. – 2011. – № 4 (80). – S. 48-49.
4. Rakova O.A. Antinomichnost' khudozhestvennykh obrazov v tvorchestve A.M. Smirnova // Iskusstvo i religiya: antinomii prirody cheloveka: sbornik nauchnykh dokladov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii. – Vladimir: Izd-vo VIGU, 2025. – S. 162-170. EDN: BWOBMV
5. Rakova O.A., Rakov M.P. Religioznaya zhivopis' Aleksandra Smirnova v rusle traditsii slavyanskoi kul'tury // Kul'tura i iskusstvo. 2022. № 7. S. 57-67. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317 EDN: ACYEOH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=38317](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38317)
6. Rakova O.A. Creative Impulses of Ancient Russian Art and Present-Day Dynamics in A. Smirnov's Artistic Search // Scientific and Analytical Journal Burganov House. The Space of Culture. – 2024. – Vol. 20, № 3. – P. 94-106. – DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-94-106. EDN: TYANGW
7. Rakova O., Rakov M. Analysis of the Creation of A. M. Smirnov's Diptych "Storm on the Sea" // Global Journal of Human-Social Science. – 2023. – Vol. 22, № C7. – P. 29-34.
8. Smirnov A. "Neskol'ko slov o svobode" // Nauka i religiya. – 2012. – № 4. – S. 14-15.
9. Smirnov A. XIII Florence biennale. Eternal feminine. Concepts of femininity in contemporary art and design. – Milano: Editoriale Giorgio Mondadori, 2021.
10. Expressions of Jesus. Cultural representations of the savior of the world. – Shadow Mountain Publishing, 2025.
11. Besedy O.A. Rakovoi s A.M. Smirnovym 17 marta 2015 [audiozapis'] // Lichnyi arkhiv O.A. Smirnovoi.
12. Telereportazh TK "Kul'tura" s otkrytiya vystavki A. Smirnova v Dome Russkogo Zarubezh'ya [video]. – 2013. – URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/73683/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/73683/).
13. Videozapis' s otkrytiya vystavki A. Smirnova v RAKh [video]. – 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B-lv6mhYHa4>.
14. Videozapis' s otkrytiya vystavki A. Smirnova v RAKh [video]. – 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g2ItYK-cssY>.
15. Videoreportazh s otkrytiya vystavki A. Smirnova v RAKh [video]. – 2017. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs\\_m1qBU](https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs_m1qBU).

## The methodology of design culture based on Vladimir Tatlin's constructivism

Postgraduate student, Department of Cultural Studies and Art History, Siberian Federal University

7 Svobodny ave., Krasnoyarsk, 660041, Russian Federation

✉ 710281349@qq.com



**Abstract.** Contemporary design faces an identity crisis, largely stemming from the dominance of commercial models that sideline issues of social responsibility and sustainable development. The aim of this work is to critically analyze key scholarly publications from the last decade (2015–2025) dedicated to reinterpreting V. Tatlin's constructivism. The study seeks to determine the contribution of these works to developing design culture methodology as a holistic, integrating system. The research is theoretical and analytical in nature. Its methodological foundation is a literature review, including analysis of articles in Scopus and RSCI databases, monographs, and materials from significant exhibitions during the specified period. To deepen the understanding of Tatlin's legacy, a comparative analysis of different interpretations was applied. The interpretation of the heritage was conducted through a philosophical-cultural approach and critical reflection by contemporary authors. The analytical work focused on identifying prevailing trends, existing gaps in the study of the topic, and the specifics of how Tatlin's ideas are transforming in modern contexts. The study's results confirm the viability of Tatlin's methodology, conceptualized as an "open system." The research also identified and systematized key contradictions associated with Tatlin's legacy. The main conclusions emphasize that his heritage retains its status as an important conceptual foundation for overcoming the identity crisis in design, offering a substantive alternative. The dialectical nature of the legacy's relevance lies in its capacity to fuel criticism of commercialization and stimulate ethical discourses in design, while simultaneously entering into inevitable conflict with market realities due to its utopian essence. Promising directions for research include: in-depth study of applying functional principles in infographics; critical analysis of implemented public space projects; and the search for practical pathways to bridge the gap between the anti-commercial ethos of Tatlin's legacy and the economic realities of contemporary design practice.

**Keywords:** inclusive environment, sustainable design, social responsibility, avant-garde architecture, social functionalism, utilitarianism, design methodology, Vladimir Tatlin, ethical design, constructivism

## References (transliterated)

1. Arzamas. Kak Malevich, Kandinskii, Rodchenko, Tatlin, Larionov i "bubnovye valety" sozdali radikal'no novoe iskusstvo XX veka [Elektronnyi resurs]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1202> (data obrashcheniya: 22.05.2025).
2. Bogdanova V. V., Vasilenko E. V., Vasilenko P. G. Opyt tekhnicheskoi estetiki SSSR – nasledie sovremennogo dizaina Rossii // Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA. 2022. № 1-2. S. 69-79.
3. Bol'shakova A. S. Sovetskii konstruktivizm i strategii ego filosofskoi retseptsii // Nauchnoe nasledie. 2022. № 97. S. 53-63.
4. Demidenko Yu. Novaya odezhda dlya novogo mira. Kostyummy V. E. Tatlina na fone epokhi // Teoriya mody. 2016. № 39 (Vesna). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6972> (data obrashcheniya: 22.05.2025).
5. Ermilova D. Yu. Sovetskii konstruktivizm kak tvorcheskaya kontseptsiya v dizaine KhKh

- veka // Podano bol'she. 2017. № 3. S. 54-70.
6. Gurari M. N. Revolyutsionnaya arkhitektura russkogo avangarda v formate tsennostno-tsivilizatsionnoi traditsii (V. Tatlin, K. Mel'nikov, I. Leonidov) // Vizual'naya teologiya. 2022. T. 2, № 4. S. 277-291.
  7. HSE Creative. Vladimir Tatlin: arkhitekto-konstruktivist [Elektronnyi resurs]. URL: <https://hsecreative.ru/project/10d98abf9b8b4df9a10bf993c4b79188> (data obrashcheniya: 22.05.2025).
  8. Koptseva N. P., Zamaraeva Yu. S., Menzhurenko Yu. N. Stanovlenie estetiki sovetskogo dizaina v deyatelnosti VKhUTEMAS 1920–1922 godov // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2023. T. 16, № 11. S. 1936–1955. EDN: XTCVIY.
  9. Kurchanova N. Modeli odezhdy V. E. Tatlina kak antimoda // Teoriya mody. 2016. № 39 (Vesna). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6971> (data obrashcheniya: 22.05.2025).
  10. Lapshina E. G. Po sledam Bashni. Matematicheskoe obespechenie rekonstruktsii modeli Bashni Tatlina // Stroitel'stvo i biznes. 2002. № 5(21).
  11. Lapshina E. G. Malevich i Tatlin: tochki peresecheniya zhiznennogo i tvorcheskogo puti liderov russkogo avangarda // Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (AMIT). 2017. № 2(39). S. 49-59. EDN: YNKLFL.
  12. Lapshina E. G., Savel'eva L. V., Vukovich T. V. Rol' tvorcheskikh konkursov v razvitii budushchikh arkhitektorov: XX let smotru-konkursu im. Tatlina // Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (AMIT). 2023. № 2(63). S. 1-16.
  13. Lola G. N. Dizain-kod: metodologiya semioticheskogo diskursivnogo modelirovaniya. M.: Nauka, 2021.
  14. Losko. Vladimir Tatlin: zhizn' i tvorchestvo [Elektronnyi resurs]. URL: <https://losko.ru/vladimir-tatlin/> (data obrashcheniya: 22.05.2025).
  15. Novyi slovar' dizainera / pod red. A. Ermolaeva, T. Shuliki. M.: Masterskaya-"TAF", 2014.
  16. Pimenova N. N., Sertakova E. A., Shpak A. A. Transformatsiya arkhitekturnykh stilei v sovetskom iskusstve 1917–1922 gg // Zhurnal SFU. Gumanitarnye nauki. 2023. № 4. S. 566-579. EDN: DRAULG.
  17. Punin N. N. O Tatline. M.: Yazyki russkoi kul'tury, 2001. (Arkhiv russkogo avangarda).
  18. Tatlin: Novoe iskusstvo dlya novogo mira / Red. Muzeya Tengli. Tatlin, 2018.
  19. Strigalev A., Kharten Yu. (red.) Vladimir Tatlin: Retrospektiva. Izdatel'stvo DuMont Book, 1994.

## Japanese design as "monozukuri": from Mingei to MUJI

**Filonenko Nadezhda Sergeevna** 

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art named for N. S. Afierov

Karl Liebknecht str., 23, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, 620075, Russia

✉ [philonenkonadezhda@mail.ru](mailto:philonenkonadezhda@mail.ru)

**Tretyakova Mariya Sergeevna** 

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art named for N. S. Afierov



Karl Liebknecht str., 23, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, 620075, Russia

✉ mashanadya@gmail.com

**Kazakova Natal'ya Yur'evna** 

Doctor of Art History

Professor, Department of System Design, A. N. Kosygin Russian State University

119071, Russia, Moscow, Malaya Kaluzhskaya str., 1

✉ kazakova-nu@rguk.ru

---

**Abstract.** The article is devoted to understanding the current concept of Japanese design, called "monozukuri" associated by the Japanese with the realm of the sacred, as it refers to the act of putting a new soul into a thing. In the Japanese tradition, "monozukuri" is also associated with "hitozukuri" (lit. "creating people"), that is, with the idea that a "good" product is produced by a "good" person. Therefore, design as "monozukuri" is broader than the understanding of design as a "craft". In the course of the study, the authors turn to the "artisanal source" of Japanese design, namely, the Westernized understanding of "handicraft" within the Mingei movement (developed since the second half of the 1920s), and then turn to overcoming this understanding in the later concept of Japanese design, which is represented by MUJI company (founded in 1980-year).

The purpose of the research is to understand the current concept of Japanese design, which is the most theoretically developed. The methodological basis of the work consists of historical (historical-genetic and historical-comparative) and analytical (formally descriptive and stylistic) methods of art criticism.

In the course of the study, the authors note that in Japan, where the social status of a master of traditional arts has always been very high, understanding design as "monozukuri" gives social weight to the profession of a designer. The authors of the study conclude that the requirement for the mental and physical development of a designer today should be considered not so much as a tool for mythologizing his personality, but rather as a condition for improving the quality of his work. This is all the more important because the development of technologies designed to facilitate the work of a designer, according to the authors, may lead to further emasculation of the profession.

**Keywords:** Kenya Hara, Sori Yanagi, Soetsu Yanagi, Mingei movement, folk art movement, Japanese crafts, monozukuri, Japanese design, Mujirushi-ryohin, MUJI

## References (transliterated)

1. Sumihara N. Multiple Discourse on Monozukuri as a Keyhole to View Modern Japan // Campbell P. R. (Ed.). Global Perspectives on Japan: A Yearly Academic Journal. Inaugural Special Issue on 26th Japanese Anthropology Workshop. Istanbul: Japanese Studies Association on Turkey, 2015. S. 67-78.
2. Yanagi S. The Beauty of Everyday Things. London: Penguin Classics, 2019.
3. Pollock N. Japanese Design Since 1945: A Complete Sourcebook. New York: Harry N. Abrams, 2020.
4. Hara K. Designing Design. Zürich: Lars Müller Publishers, 2018.
5. Hara K. White. Zürich: Lars Müller Publishers, 2009.
6. Hara K. Ex-formation. Zürich: Lars Müller Publishers, 2015.
7. Hara K. Designing Japan. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019.

8. Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. London, New York: Phaidon Press, 2018.
9. Taku S. Just Enough Design: Reflections on the Japanese Philosophy of Hodo-hodo. San Francisco: Chronicle Books, 2022.
10. Morrison J. Muji. Milan: Rizzoli International Publications, 2010.
11. Leach B., Soetsu Y., Shoji H. The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty. New York: Kodansha USA, 1990.
12. Brandt K. Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in the Imperial Japan. Durham: Duke University Press, 2007.
13. Skvortsova E. Yaponskaya filosofiya kak sintez myslitel'nykh traditsii // Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii. 2019. № 1. S. 133-147. EDN: JLZUKI.
14. Castel C. "Nihonjinron" in the museums of Paris: design and Japanese identity // Cipango: French Journal of Japanese Studies. 2012. No. 1. Data obrashcheniya 04.05.2025. URL: <https://journals.openedition.org/cjs/227>.
15. Kikuchi Yu. Japan's Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism. Oxfordshire: Routledge, 2004.
16. Noguchi H. The Idea of the Body in Japanese Culture and Its Dismantlement // International Journal of Sport and Health Science. 2004. No. 2. S. 8-24.
17. Pronnikov V. Ikebana, ili Vselennaya, zapechatlennaya v tsvetke. M.: Nauka, 1985.
18. Gerasimova M. Edze – kriterii khudozhestvennosti v yaponskoi estetike // Vestnik instituta vostokovedeniya RAN. 2021. № 2 (16). S. 144-156. DOI: 10.31696/2618-7302-2021-2-144-156. EDN: KQPZOP.
19. Ose M. Three forms of traditional Japanese art: Shin-Gyo-So. Osaka: Osaka Shiritsu Daigaku Daigakuin Shushi ronbun kogaishu, 2004. (na yaponskom yazyke).
20. Skvortsova E. Yaponskaya dukhovnaya traditsiya v svete problemy "razuma tela" // Filosofiya: nauchnye issledovaniya. 2014. № 3 (15). S. 258-270.
21. Kurokawa M. Yattsu-no Nihon-nobiishiki [Vosem' yaponskikh esteticheskikh chuvstva]. Tokyo: Kodan-sha, 2006. (na yaponskom yazyke).
22. Murata Ch. "Potential of Sensibility" Thinking. Tokyo: Japan Productivity Center, 2017. (na yaponskom yazyke).
23. Sudzuki D. Dzen i yaponskaya kul'tura. SPb.: Nauka, 2003.

## On the Diversity of Creative Activity of S.A. Zverev-Kyył Uola: On the 125th Anniversary of His Birth

Pavlova-Borisova Tat'yana Vladimirovna 

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Culturology, Ammosov North-Eastern Federal University

677000, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Kulakovskiy str., 42

✉ [pavlovaborisova@mail.ru](mailto:pavlovaborisova@mail.ru)

---

**Abstract.** The subject of this study is the creative activity of the Yakut folk singer S.A. Zverev-Kyył Uola (1900–1973). The aim of the work is to examine the diversity of his creative endeavors, which developed through the interaction of traditions and innovations in the context of the modernization of Yakut society. The results of the research include observations on the peculiarities of the formation and development of the personality of the folk singer S.A. Zverev-Kyył Uola, whose diverse creative activities manifested in the roles of: improvising singer, guardian and promoter of Yakut national culture, expert on Yakut rituals,

poet and playwright, artist, and activist who was at the origins of the development of Yakut professional musical and theatrical art, consultant for the creation and staging of the first Yakut operas and ballets, founder and choreographer of Yakut stage dances, organizer of artistic amateur activities, and organizer of the recreation and celebration of the Yakut national holiday Ysyakh, among others. The research employs retrospective, biographical, historical-cultural, and classificatory methods. The theoretical and methodological foundation of the study is based on the works of leading researchers in the field of folklore traditions in the artistic culture of the 20th century. The creative activity of S.A. Zverev-Kyyyl Uola has previously been considered from the perspective of specific aspects without taking into account the interaction with other components. The novelty of the conducted research lies in the expansion of the research approach. The results of the study are applicable in the theory and practice of studying the creativity of folk performers, as well as in the teaching of scientific disciplines in the field of folklore. The innovation of the study consists of applying a scientific approach that examines the creative activity of S.A. Zverev-Kyyyl Uola in a comprehensive and multifaceted manner. The main conclusion of the research is the thesis on the diversity of artistic realizations of the creativity of S.A. Zverev-Kyyyl Uola, who, as a bearer of traditions, responding to the demands and challenges of his time, contributed to the transition from oral forms of Yakut traditional culture to written, professional ones through his creative activity.

**Keywords:** Yakut professional art, amateur art, olonkho opera, Yakut dance, Yakut folk songs, olonkho, osuokhai, toyuk, Yakut folk singer-improviser, S.A. Zverev-Kyyyl Uola

## References (transliterated)

1. Alekseev E.E. Muzykal'naya kul'tura // Yakutskaya sovetskaya literatura i iskusstvo. Yakutsk, 1964. S. 178-202.
2. Alekseev E.E. Problemy formirovaniya lada: (na materiale yakutskoi narodnoi pesni). M.: Muzyka, 1976. 288 s.
3. Alekseev E.E. Fol'klor v kontekste sovremennoi kul'tury. Rassuzhdeniya o sud'bakh narodnoi pesni. M.: Sov. kompozitor, 1988. 238 s.
4. Alekseev E., Nikolaeva N. Obraztsy yakutskogo pesennogo fol'klora. Yakutsk: Kn. izd-vo, 1981. 100 s.
5. Alekseeva G.G. Ot fol'klora do professional'noi muzyki. Yakutsk: Bichik, 1994. 160 s.
6. Boeskorov G.K. Yakutskii narodnyi pevets S.A. Zverev: ocherk o zhizni i tvorchestve. Yakutsk: Kn. izd-vo, 1956. 63 s. EDN: YRKEJP
7. Vasil'ev G.M. Zhivoi rodnik. Yakutsk: Kn. izd-vo, 1973. 201 s.
8. Vasil'ev G.M. Skazitel'skaya laboratoriya narodnogo pevtsa // Aiyylartan aidaryylaakh. D'okuuskai, 2000. S. 169-177.
9. Golovinskii G.L. Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX-XX vv. Ocherki. M., 1981.
10. Golovneva N. Stanovlenie Yakutskoi professional'noi kul'tury (1920-1985 gg.). Novosibirsk, 1994. 383 s.
11. Gusev V.E. Estetika fol'klora. L.: Nauka, 1967. 319 s.
12. Zhirkov M. N. Sobranie sochinenii: v 10 t. T. 9: Yakutskaya narodnaya muzyka / Sost. otv. red., [avt. vstupit. st.] T. V. Pavlova-Borisova. Novosibirsk: Nauka, 2022. 204 s.
13. Zhorntskaya M.Ya. Yakutskie tantsy. Yakutsk: Kn. izd-vo, 1956. 108 s.
14. Illarionov V.V. Iskusstvo yakutskikh olonkhosutov. Yakutsk: Kn. izd-vo, 1982. 128 s. EDN: UIAQUZ

15. Illarionov V.V. Rol' S. A. Zvereva v sokhranении i vozrozhdenii fol'klora traditsionnoi kul'tury yakutskogo naroda // Vestnik SVFU im. M. K. Ammosova. 2011. T. 8, № 1. S. 130-134.
16. Illarionov V.V., Illarionova T.V. Narodnyi pevets S. A. Zverev: osobennosti tvorcheskoi laboratorii // Vestnik SVFU. 2017. № 1. S. 126-131.
17. Kagan M.S. Morfologiya iskusstva. L., 1972. 342 s.
18. Kondrat'ev S.A. Yakutskaya narodnaya pesnya. M.: Sovetskii kompozitor, 1963. 179 s.
19. Lukina A.G. Tantsy sakha. Yakutsk, 1995. 104 s.
20. Lukina A.G. Traditsionnaya tantseval'naya kul'tura yakutov. Novosibirsk: Izd-vo SO RAN, 1998. 175 s. EDN: UHJDSR
21. Lukina A.G. Traditsionnye tantsy sakha: idei, obrazy, leksika. Novosibirsk: Nauka, 2004. 356 s.
22. Makarova R.P. Istoriya stsenicheskikh tantsev S.A. Zvereva-Kyyil Uola. Yakutsk: Sakhapoligrafizdat, 1996. 124 s.
23. Nikiforova S.V. Entsiklopedizm i svoboda tvorchestva S.A. Zvereva-Kyyil Uola // Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova. Seriya: Ekonomika. Sotsiologiya. Kul'turologiya. 2022. № 3(27). S. 7-24. DOI: 10.25587/SVFU.2022.66.96.001. EDN: ZQPTGY
24. Pavlova-Borisova T.V. Pervyi yakutskii kompozitor Mark Zhirkov. Yakutsk, 2017. 136 s. EDN: EMETPH
25. Petrov N.E. Iz zhizni vydayushchegosya zapevaly osuokhaya, toiuksuta S.A. Zverev-Kyyil Uola. Yakutsk: Poligrafist, 1994. 36 s. Na yakut. yaz.
26. Pisateli zemli Olonkho: biobibliograficheskii spravochnik / Sost.: D. V. Kirillin, V. N. Pavlova, S. D. Shevko. Yakutsk: Bichik, 2000. 446 s.
27. Tvorcheskoe nasledie narodnogo pevtsa S.A. Zvereva-Kyyil Uola i sovremennost': sb. nauch. statei / Otv. red. O. V. Zakharova. Yakutsk: Dani-Almas, 2019. 143 s.
28. Toporov V.N. O rituale. Vvedenie v problematiku // Arkhaicheskii ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh tekstakh. M., 1988. S. 7-60. EDN: VPLMFF
29. Ergis G. U. Ocherki po yakutskomu fol'kloru. Moskva: Nauka, 1974. 404 s. EDN: YQVRXX
30. Yakutskie narodnye pesni. Ch. 1. Yakutsk: Kn. izd-vo, 1976. 236 s.