

ISSN 2409-8744

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

# ЧЕЛОВЕК и КУЛЬТУРА



*AURORA Group s.r.o.  
nota bene*

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 05-09-2024

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения,  
azarova\_v.v@inbox.ru

ISSN: 2409-8744

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: 05-09-2024

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

Publisher: NB-Media Ltd

Main editor: Azarova Valentina Vladimirovna, doktor iskusstvovedeniya, azarova\_v.v@inbox.ru

ISSN: 2409-8744

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

**Азарова Валентина Владимировна** – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, главный редактор журнала "Человек и культура", 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

**Побережников Игорь Васильевич** - доктор исторических наук, заведующий сектором методологии и историографии отдела истории Института истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук.

**Васильев Дмитрий Валентинович** – доктор исторических наук, Российской академия предпринимательства, первый проректор, профессор, 109544, Москва, ул. Малая Андроньевская, д. 15 [dvvasiliev@mail.ru](mailto:dvvasiliev@mail.ru)

**Ставицкий Владимир Вячеславович** – доктор исторических наук, профессор, кафедра Всеобщей истории, историографии и археологии, Пензенский государственный университет, 440052, Россия, Пензенская область, г. Пенза, ул. Тамбовская, 9 кв.106 [stawiczky.v@yandex.ru](mailto:stawiczky.v@yandex.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)

**Ковалева Светланан 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)

**Хренов Николай Андреевич** – доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств, [nihrenov@mail.ru](mailto:nihrenov@mail.ru)

**Тимоющук Алексей Станиславович** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Владимира юридического института ФСИН России, 600020, Владимир, ул. Большая Нижегородская, 67-е, [human@vui.vladinfo.ru](mailto:human@vui.vladinfo.ru)

**Федоровская Наалья 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@dvgu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvgu.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)

**Крайнов Григорий Никандрович** – доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры «Политология, история и социальные технологии», Российский университет транспорта (МИИТ), 127994, г. Москва, ул. Образцова, 9, стр. 2. [kainovgn@mail.ru](mailto:krainovgn@mail.ru)

**Скопа Виталий Александрович** – доктор исторических наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Алтайский государственный педагогический университет», профессор кафедры Историко-культурного наследия и туризма, 656031, г. Барнаул, ул. Молодежная, 55.  
sverhtitan@rambler.ru.

**Тищенко Наталья Викторовна** – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17,  
[mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Смирнов Алексей Викторович** – доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, г Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5,  
[darapti@mail.ru](mailto:darapti@mail.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)

**Петров Владислав Олегович** – доктор искусствоведения, доцент Астраханская государственная консерватория кафедра теории и истории музыки, 414000, Россия, Астраханская область, г. Астрахань, ул. Советская, 23

**Шульгина Ольга Владимировна** – доктор исторических наук, кандидат географических наук, профессор, Московский городской педагогический университет, кафедра географии, 129226, Россия, г. Москва, проезд 2-й Сельскохозяйственный, 4,

**Айермакер 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 Diables Bleus, 06101 Nice, France.

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

**Кьюцци 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.

**Строев Александр Федорович** – доктор филологических наук, заведующий кафедрой сравнительного литературоведения Университета Париж-III (Новая Сорbonна) (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Тарковска Эльжбета** – 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.

**Фейгельсон Кристиан** — доктор социологии, профессор факультета кинематографии Университета Париж-III (Новая Сорbonна) (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Алпатов Владимир Михайлович** — член-корреспондент Российской академии наук, заместитель директора Института языкоznания 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** — 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, директор 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, профессор Российской академии театрального искусства, директор Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

**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.

**Шестаков Вячеслав Павлович** — доктор философских наук, профессор, заведующий сектором теории искусства Российского института культурологии. 119072, Россия г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Штейнер Евгений Семенович** — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Российского института культурологии, профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Якимович Александр Клавдианович** — 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.

**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)

**Халипова Елена Вячеславовна** - доктор юридических наук, доктор социологических наук, профессор, декан Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; E-mail: [khalipova.ev@gmail.com](mailto:khalipova.ev@gmail.com)

**Астафьева Ольга Николаевна** — доктор философских наук, профессор, заведующая сектором стратегий социокультурной политики Российского института культурологии, председатель Московского культурологического общества. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Буданова Вера Павловна** — доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а. Институт всеобщей истории РАН.

**Васильев Алексей Григорьевич** — заместитель директора Российского института культурологии, кандидат исторических наук, доцент. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**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.

**Рылёва Анна Николаевна** — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологии. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

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

**Шукров Дмитрий Леонидович** - доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО "Ивановский государственный химико-технологический университет". E-mail: [shoudmitry@yandex.ru](mailto:shoudmitry@yandex.ru)

**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)

**Портнова Татьяна Васильевна** - доктор искусствоведения, профессор Институт Славянской культуры РГУ им А.Н. Косыгина. E-mail: [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

**Заховаева Анна Георгиевна** - доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Ивановская государственная медицинская академия» Минздрава России. 153012, Российская Федерация, Ивановская область, г. Иваново, Шереметевский проспект, 8. E-mail: ana-zah@mail.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)

**Бурукина Ольга Алексеевна** - кандидат филологических наук, доцент доцент Российской государственной гуманитарного университета, ст. исследователь Университета Бааса, Финляндия. 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6 [obur@mail.ru](mailto:obur@mail.ru)

**Аринин Евгений Игоревич** - доктор философских наук, Владимирский государственный

университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых,  
заведующий кафедрой, 600005, Россия, Владимирская область, г. Владимир, ул.  
Студенческая, 12, кв. 16, [eiarinin@mail.ru](mailto:eiarinin@mail.ru)

**Бесков Андрей Анатольевич** - Doctor of Philosophy (Ph. D), ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», Заведующий лабораторией «Трансформация духовной культуры в современном мире», 603162, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Ванеева, 116, [beskov\\_aa@mail.ru](mailto:beskov_aa@mail.ru)

**Блейх Надежда Оскаровна** - доктор исторических наук, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л.Хетагурова, профессор кафедры психологии психолого-педагогического факультета, 362043, Россия, республика Северная Осетия-Алания, г. Владикавказ, ул. Владикавказская, 16, кв. 32, [nadezhda-blejkh@mail.ru](mailto:nadezhda-blejkh@mail.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)

**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)

**Пархоменко Татьяна Александровна** - доктор исторических наук, Российской научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва, Руководитель отдела культурологии - главный научный сотрудник, нет, нет, 125315, Россия, г. Москва, ул. Часовая, д. 12, кв. 27, [ParchomenkoT@yandex.ru](mailto:ParchomenkoT@yandex.ru)

**Петров Владислав Олегович** - доктор искусствоведения, ФГБОУ ВО "Астраханская государственная консерватория", профессор кафедры теории и истории музыки, г. Астрахань, ул. Волжская, 43, кв. 9, Россия, Астраханская область, г. Астрахань, ул. ул Волжская, 43, кв. 9, [petrovagk@yandex.ru](mailto:petrovagk@yandex.ru)

**Сивкина Наталья Юрьевна** - доктор исторических наук, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры истории древнего мира и средних веком института международных отношений и мировой истории, 603000, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, проспект Ленина, 63, кв. 22, [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)

**Ульянов Олег Германович** - доктор исторических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, [professor.ulyanov@gmail.com](mailto:professor.ulyanov@gmail.com)

**Шаронова Елена Александровна** - доктор филологических наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва», профессор кафедры русской и зарубежной литературы, 430034, Россия, республика Мордовия, г. Саранск, ул. Проспект 60 лет Октября, 10, кв. 24, [sharon.ov@mail.ru](mailto:sharon.ov@mail.ru)

**Шевцова Анна Александровна** - доктор исторических наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет», Профессор кафедры культурологии, 127018, Россия, Москва, г. Москва, ул. Стрелецкая, 14к1, кв. 164, [ash@inbox.ru](mailto:ash@inbox.ru)

**Шульгина Ольга Владимировна** - 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

**Azarova Valentina Vladimirovna** – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, Editor-in-chief of the magazine "Man and Culture", 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11, [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

**Igor V. Berezhnikov** - Doctor of Historical Sciences, Head of the Methodology and Historiography Sector of the History Department of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

**Vasiliev Dmitry Valentinovich** – Doctor of Historical Sciences, Russian Academy of Entrepreneurship, First Vice-Rector, Professor, 15 Malaya Andronevskaya str., Moscow, 109544 [dvvasiliev@mail.ru](mailto:dvvasiliev@mail.ru)

**Stavitsky Vladimir Vyacheslavovich** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of General History, Historiography and Archeology, Penza State University, 440052, Russia, Penza Region, Penza, Tambovskaya str., 9 sq.106 [stawiczky.v@yandex.ru](mailto:stawiczky.v@yandex.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)

**Svetlana V. Kovaleva** – 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)

**Khrenov Nikolay Andreevich** – Doctor of Philosophy, Professor, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 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)

**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)

**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)

**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)

**Krainov Grigory Nikandrovich** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department "Political Science, History and Social Technologies", Russian University of Transport (MIIT), 127994, Moscow, Obraztsova str., 9, p. 2. [krainovgn@mail.ru](mailto:krainovgn@mail.ru)

**Vitaly A. Osprey** – Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Altai State Pedagogical University", Professor of the Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, 55 Molodezhnaya str., Barnaul, 656031. [sverhtitan@rambler.ru](mailto:sverhtitan@rambler.ru) .

**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, Politehnicheskaya str., 17, [mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Smirnov Alexey Viktorovich** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, St. Petersburg State University, 199034, St. Petersburg, Mendeleevskaya line, 5, [darapti@mail.ru](mailto:darapti@mail.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)

**Petrov Vladislav Olegovich** – Doctor of Art History, Associate Professor Astrakhan State Conservatory Department of Theory and History of Music, 414000, Russia, Astrakhan region, Astrakhan, Sovetskaya str., 23

**Shulgina Olga Vladimirovna** – Doctor of Historical Sciences, Candidate of Geographical Sciences, Professor, Moscow City Pedagogical University, Department of Geography, 129226, Russia, Moscow, 2nd Agricultural Passage, 4,

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

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

**Stroev Alexander Fedorovich** — Doctor of Philology, Head of the Department of Comparative Literature of the University of Paris-III (New Sorbonne) (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

**Tarkovska Elzbieta** — 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.

**Feigelson Christian** - Doctor of Sociology, Professor at the Faculty of Cinematography of the University of Paris-III (New Sorbonne) (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue

Santeuil, 75005 Paris, France.

**Alpatov Vladimir Mikhailovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Deputy Director of the 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** - corresponding member of the Russian Academy of Sciences, chief researcher at 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.

**Zhabsky Mikhail Ivanovich** — 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, 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, Professor of the Russian Academy of Theater Arts, Director of the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

**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.

**Vyacheslav Pavlovich Shestakov** — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Art Theory Sector of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Evgeny S. Steiner** — Doctor of Art History, Chief Researcher at the Russian Institute of Cultural Studies, Research Professor at the School of Oriental and African Studies at the University of London (London, UK). 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Yakimovich Alexander Klavdianovich** — 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.

**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)

**Elena V. Khalipova** - Doctor of Law, Doctor of Sociology, Professor, Dean of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; E-mail: [khalipova.ev@gmail.com](mailto:khalipova.ev@gmail.com)

**Astafyeva Olga Nikolaevna** — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Sector of Socio-cultural Policy Strategies of the Russian Institute of Cultural Studies, Chairman of the Moscow Cultural Society. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Budanova Vera Pavlovna** — Doctor of Historical 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.

**Vasiliev Alexey Grigorievich** — Deputy Director of the Russian Institute of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya

Embankment, 18-20-22, building 3.

**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.

**Ryleva Anna Nikolaevna** — Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**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.

**Dmitry Leonidovich Shukurov** - Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of History and Cultural Studies of the Ivanovo State University of Chemical Technology. E-mail: [shoudmitry@yandex.ru](mailto:shoudmitry@yandex.ru)

**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)

**Portnova Tatiana Vasilyevna** - Doctor of Art History, Professor at the Institute of Slavic Culture of the Kosygin Russian State University. E-mail: [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

**Zakhovaeva Anna Georgievna** - Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities of the Ivanovo State Medical Academy of the Ministry of Health of Russia. 8, Sheremetyevo Avenue, Ivanovo, Ivanovo region, 153012, Russian Federation. E-mail: ana-zah@mail.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. [mmpo@mail.ru](mailto:mmpo@mail.ru)

**Olga A. Burukina** - Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Russian State University for the Humanities, Senior Researcher at the University of Vaasa, Finland. 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya Square, 6 [obur@mail.ru](mailto:obur@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, [ejarinin@mail.ru](mailto:ejarinin@mail.ru)

**Beskov Andrey Anatolyevich** - Doctor of Philosophy (Ph. D), Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Head of the Laboratory "Transformation of Spiritual Culture in the Modern World", 116 Vaneeva str., Nizhny Novgorod, 603162, Russia, Nizhny Novgorod Region, Nizhny Novgorod, [beskov\\_aa@mail.ru](mailto:beskov_aa@mail.ru)

**Nadezhda Oskarovna Bleikh** - Doctor of Historical Sciences, K.L.Khetagurov North Ossetian State University, Professor of the Psychology Department of the Faculty of Psychology and Pedagogy, Vladikavkaz, ul. Vladikavkazskaya, 16, sq. 32, 362043, Russia, Republic of North Ossetia-Alania, Vladikavkaz, [nadezhda-blejkh@mail.ru](mailto:nadezhda-blejkh@mail.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)

**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

**Tatiana Parkhomenko** - Doctor of Historical Sciences, D. S. Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Head of the Department of Cultural Studies - Chief Researcher, no, no, 125315, Russia, Moscow, ul. Chasovaya, 12, sq. 27, [ParchomenkoT@yandex.ru](mailto:ParchomenkoT@yandex.ru)

**Petrov Vladislav Olegovich** - Doctor of Art History, Astrakhan State Conservatory, Professor of the Department of Theory and History of Music, Astrakhan, Volzhskaya str., 43, sq. 9, Russia, Astrakhan region, Astrakhan, Volzhskaya str., 43, sq. 9, [petrovagk@yandex.ru](mailto:petrovagk@yandex.ru)

**Sivkina Natalia Yurievna** - Doctor of Historical Sciences, Lobachevsky Nizhny Novgorod State University, Professor of the Department of History of the Ancient World and the Middle Ages of the Institute of International Relations and World History, 603000, Russia, Nizhny Novgorod region, Nizhny Novgorod, Lenin Avenue, 63, sq. 22, [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)

**Sharonova Elena Aleksandrovna** - Doctor of Philology, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev", Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, 430034, Russia, Republic of Mordovia, Saransk, Prospekt 60 let Oktyabrya str., 10, sq. 24, [sharon.ov@mail.ru](mailto:sharon.ov@mail.ru)

**Shevtsova Anna Aleksandrovna** - Doctor of Historical Sciences, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow Pedagogical State University", Professor of the Department of Cultural Studies, 127018, Russia, Moscow, Streletskaia str., 14k1, sq. 164, [ash@inbox.ru](mailto:ash@inbox.ru)

**Shulgina Olga Vladimirovna** - 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)

**Ulyanov Oleg Germanovich** - Doctor of Historical Sciences, Professor of Lomonosov Moscow State University M.V. Lomonosov, professor.ulyanov@gmail.com

## Требования к статьям

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

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или докторских диссертаций 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 докторских 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 сноски, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноски 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 углками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (“ ”).
- Тире между датамидается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаяхдается 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 ХХ 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 невосстановимые 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. Особенno важно задокументировать 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**

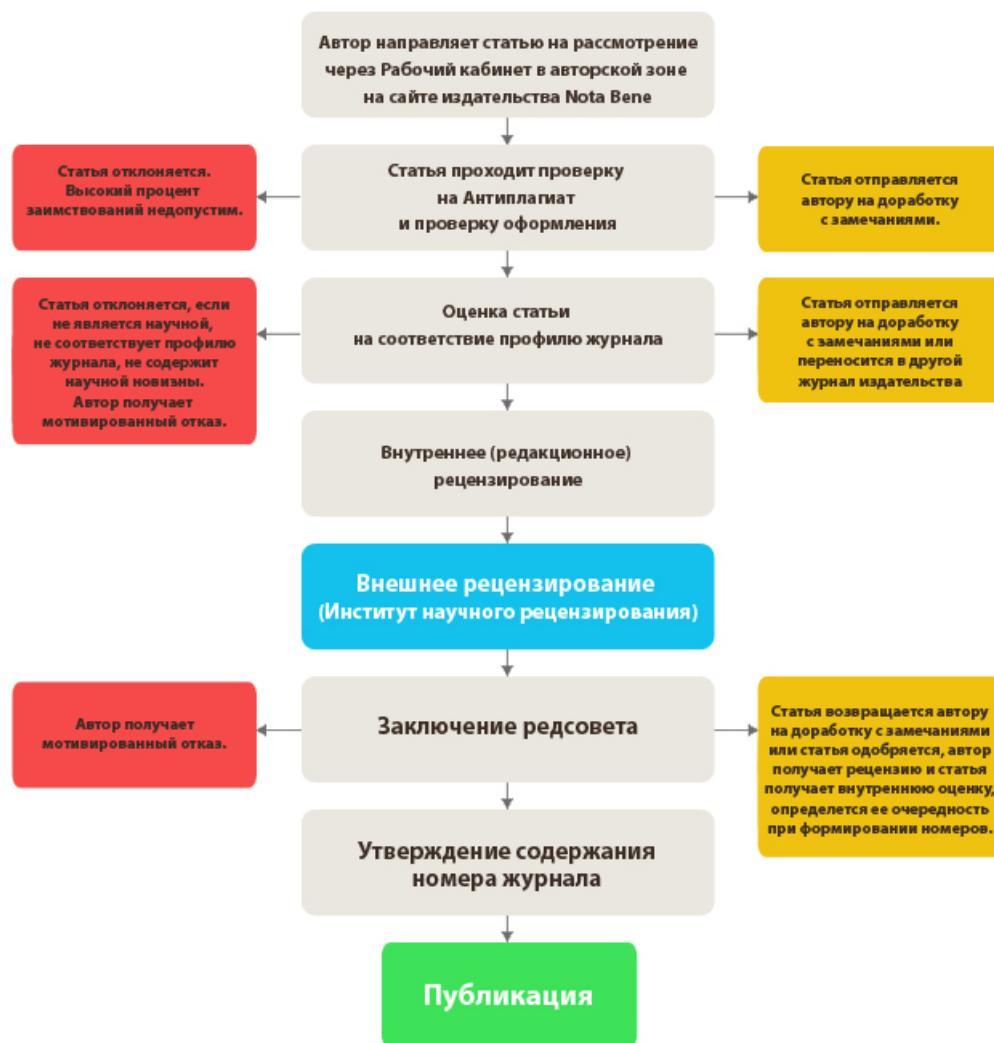
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Тан Х. Сравнительный анализ музыкальности в произведениях Кандинского и Чжу Дэцюня	1
Шишканов А.И. Теоретические основы разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе	10
Чувилькина Ю.В. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково Дмитровского района: XX век и современность (на материалах музейных и личных архивов)	23
Азарова В.В. Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессиана	41
Михайленко А.Ю. Основные принципы, понятия, классификация и методология технологии проектирования специализированной мебели для предприятий, учреждений, магазинов.	59
Бай Д. Развитие самотерапивтического документального кино в Китае	76
Беликова Е.К. Культурфилософские основания искусственного интеллекта как феномена культуры	88
Уразаева Н.Р., Комисарова Л.С. Культурологический аспект обучения студентов иностранному языку на основе видеоблогов	100
Лаврова Е.Н. Интернет-культура как номадическая модель: презентация бессознательного	111
Лобанова Ю.В. Эмоциональные роли современной медиакультуры	124
Ромашин М.И. Военный фильм / сериал в пространстве исторической памяти	132
Салчинкина А.Р. Полковые праздники и юбилей Собственного Его Императорского Величества конвоя в пространстве исторической культуры кубанского и терского казачеств	145
Шигурова Т.А. Исследование мордовского костюма: спираль как средство формообразования накосника «пулокерь»	155
Анциферова П.К. Голландские мастера натюрморта в Германии в XVII веке. Культурное взаимодействие	171
Англоязычные метаданные	180

## Contents

Tang H. Comparative analysis of musicality in the works of Kandinsky and Zhu Dequn	1
Shishkanov A.I. Theoretical foundations for the development of criteria for evaluating audience preferences in modern cinema	10
Chuvilkina I.V. The Church of St. Nicholas the Wonderworker in the village of Batyushkovo, Dmitrovsky district: XX century and modernity (based on the materials of museum and personal archives)	23
Azarova V.V. Theological aspects of the libretto "St. Francis of Assisi. Franciscan Scenes" by Olivier Messiaen	41
Mikhailenko A.Y. The basic principles, concepts, classification and methodology of the technology of designing specialized furniture for enterprises, institutions, shops	59
Bai D. The development of self-therapeutic documentary films in China	76
Belikova E.K. Cultural and philosophical foundations of artificial intelligence as a cultural phenomenon	88
Urazaeva N., Komisarova L.S. Cultural aspect of teaching students a foreign language based on video blogs	100
Lavrova E.N. Internet Culture as a Nomadic model: representation of the Unconscious	111
Lobanova Y.V. Emotional roles of modern media culture	124
Romashin M.I. War film / series in the space of historical memory	132
Salchinkina A.R. Regimental holidays and the anniversary of His Imperial Majesty's Own Convoy in the space of historical culture of the Kuban and Terek Cossacks	145
Shigurova T.A. The study of the Mordovian costume: the spiral as a means of shaping the "puloker" bevel	155
Antsiferova P.K. Dutch still life artists in Germany in the 17th century. Cultural interaction.	171
Metadata in english	180

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Тан Х. Сравнительный анализ музыкальности в произведениях Кандинского и Чжу Дэцюня // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.70558 EDN: IPWIEP URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70558](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70558)

## Сравнительный анализ музыкальности в произведениях Кандинского и Чжу Дэцюня

Тан Хайлянь

ORCID: 0009-0004-2640-7965

аспирант; кафедра семиотики и общей теории искусства; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

109052, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, ГСП-1

✉ t89993369253t@yandex.ru



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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.70558

**EDN:**

IPWIEP

**Дата направления статьи в редакцию:**

24-04-2024

**Дата публикации:**

01-07-2024

**Аннотация:** Объектом исследования являются произведения основателя абстрактного экспрессионизма Василия Кандинского и китайского художника Чжу Дэцюня. Предмет исследования - музыкальность в произведениях Василия Кандинского и Чжу Дэцюня. Автор проводит подробный сравнительный анализ абстрактных идей и произведений двух художников, с целью изучения их эмоций и источников вдохновения. Отдельное внимание уделено влиянию произведений В. Кандинского на творчество Чжу Дэцюня, в результате чего китайский художник пытался совместить западную музыку с ритмами китайской каллиграфии, придавая своим работам более глубокое значение. Кроме того, с позиций ощущения музыкальности рассмотрены в статье такие произведения Чжу Дэцюня как «Ритм возрождения» и «Умиротворение». Отмечено, что творчество Чжу Дэцюня сосредоточено на отражении духа, культуры и эмоций. Для достижения

поставленной в процессе исследования цели были использованы подходы и методы современной философии, культурологии, искусствоведения. Основными выводами проведенного исследования являются то, что под влиянием теории В. Кандинского, Чжу Дэцюнь стал более музыкальным в своих абстрактных картинах. Несмотря на то, что Чжу Дэцюнь не был очень опытен в теории музыки и ее исполнении, он мог точно уловить мелодию и ритм инструментов, таких, как традиционный китайский гучжэн, а также почувствовать свет и цвет, создаваемый музыкальной композицией. Основной вклад автора в исследование заключается в демонстрации влияния В. Кандинского на работы Чжу Дэцюнь, которому удалось под влиянием музыки включить в свои работы философские идеи и элементы местной культуры, создавая тем самым уникальное китайское абстрактное искусство. Новизна исследования заключается в том, что автор описал каким образом в картинах Чжу Дэцюнь отразилось сочетание китайской и западной живописи, что является ценным примером для обмена и развития китайской и западной культуры и искусства.

### **Ключевые слова:**

китайское искусство, Чжу Дэцюнь, абстракция, экспрессионизм, живопись, музыкальность, творчество, эмоции, философия, культура

### **Введение**

В начале XX века Китай подвергся влиянию новых европейских теорий искусства, среди которых идеи Василия Кандинского, основателя абстрактного экспрессионизма, оказали значительное влияние на развитие абстрактного искусства в Китае.

Василий Кандинский (1866-1944) был художником русского происхождения и работал в Центральной Европе, в частности в Германии, где достиг апогея как в живописи, так и в художественном творчестве. Считающийся основателем абстрактного искусства, Кандинский исключительно часто упоминается в дискуссиях о ранней абстрактной живописи, особенно в тех, которые имеют отношение к музыке [\[1, с. 132\]](#). По мнению композитора Джерарда Макберни идея музыки проявляется в картинах Кандинского повсюду. Он считал, что оттенки резонируют друг с другом, создавая зрительные «аккорды» и оказывая влияние на душу [\[2, с. 28\]](#).

Для Василия Кандинского музыка и цвет были неразрывно связаны друг с другом. Эта связь была настолько очевидной, что Кандинский ассоциировал каждую ноту с конкретным оттенком. Однажды он сказал: «Звук цветов настолько определен, что трудно найти человека, который бы выразил ярко-желтый цвет с басовыми нотами или темное озеро с высокими частотами» [\[3, с. 113\]](#). Музыка сыграла важную роль в развитии абстрактных картин Кандинского. Одним из источников вдохновения стал знаменитый венский композитор Арнольд Шенберг. Шенберг отказался от тональных и гармонических условностей в своих композициях так же, как Кандинский отказался от фигуры или узнаваемого объекта в пользу форм, линий и диссонирующих цветов в своем творчестве. Он использовал цвет, линии, форму и текстуру, чтобы создать ритмичный визуальный опыт, вызывающий эмоциональный отклик. Неудивительно, что Кандинский дал многим своим картинам музыкальные названия, например, «Композиция» или «Импровизация».

Музыкально-живописная аналогия Кандинского во многом основывалась на соотнесении цвета и музыкального звука. Опираясь на мнение Поля Сезанна о том, что «Цвет — это

место, где встречаются наш разум и Вселенная» [\[4, с. 45\]](#), Кандинский распространил этот принцип на все формы сенсорного восприятия, в духе синтезизма. Вера в то, что цвет обладает собственным тональным качеством, привела Кандинского к тому, что он вывел свои живописные мотивы из объективного контекста и посвятил себя более радикальному изучению цветомузикальных соответствий. Чтобы высвободить внутреннюю силу цвета, Кандинский рассматривал его как музыкальную ноту и выбирал цвет по аналогии с музыкальной гармонией [\[5, с. 65\]](#).

Чжу Дэцюнь, выдающийся представитель китайского абстрактного искусства, получил образование во Франции, где он усвоил методы абстрактной живописи и развил своё художественное видение на основе Кандинского теоретического восприятия музыки. В статье проводится тщательный анализ воздействия музыкальности на абстрактную живопись в творчестве Чжу Дэцюня и Кандинского, рассматривается важность теорий Кандинского для прозрений современных китайских художников, а также исследуется процесс формирования и эволюции абстрактной живописи у современных китайских мастеров.

Объект исследования – Музыкальность в творчестве китайского художника Чжу Дэцюня.

Цель исследования – Исследование влияния теории искусства Кандинского на музыкальность в художественных картинах Чжу Дэцюня.

## **Основная часть**

Чжу Дэцюнь является выдающимся деятелем китайского абстракционизма. Он родился в 1920 году в провинции Аньхой, Китай, и получил качественное образование. Когда в 1955 году Чжу Дэцюнь впервые прибыл в Париж, он столкнулся с периодом доминирования абстрактного искусства. На тот момент французская абстрактная живопись уже прошла стадии абстрактного экспрессионизма Кандинского, неопластицизма Мондриана, супрематизма Малевича и абстрактного экспрессионизма Поллока. До своего приезда в Париж Чжу Дэцюнь не имел возможности увидеть эти направления, и он остро почувствовал глубокую разницу между восточным и западным искусством. В процессе обучения он также тщательно изучал теории абстрактной живописи Кандинского, акцентирующие внимание на выражении внутренних чувств и эмоций. Более того, Чжу Дэцюнь проникся теорией Кандинского о важности цвета, что привело его к пониманию выразительных функций цвета в современной живописи [\[6, с. 75\]](#).

Одновременно с этим Чжу Дэцюнь обогатил свои работы множеством уникальных элементов, характерных для китайской культуры. С точки зрения теории и практики живописи, Чжу Дэцюнь на протяжении многих лет совершенствовал своё мастерство, активно экспериментируя с сочетанием различных цветов, техниками традиционной китайской каллиграфии и литературной поэзии, чтобы создать уникальный визуальный опыт.

В своём эссе он говорит о влиянии Кандинского на своё творчество: "Китайская живопись акцентирует внимание на грамотности, и, как выразился Кандинский, художники-абстракционисты также фокусируются на духе, разуме, внутренней сущности. Поэтому я считаю, что самое важное в абстрактной живописи – это воображение художника". Он подчёркивает, что развитие воображения должно опираться на выражение основных экспрессивных сил живописи и на культивирование знаний и литературы, дабы картины были содержательными" [\[7, с. 105.\]](#).

Художественная теория Чжу Дэцюня во многом схожа с теорией В. В. Кандинского. В области абстрактного искусства Кандинский предложил уникальные новшества в выражении цвета, структуре и форме произведений. Чжу Дэцюнь, находясь под заметным влиянием Кандинского, пытался совместить западную музыку с ритмами китайской каллиграфии, придавая своим работам более глубокое значение. Концепция Кандинского основывается на всеобъемлющем подходе к живописи и искусству в целом. По теории Кандинского, различные виды искусства, будь то живопись, музыка или танец, несмотря на свои особенности в художественном исполнении или форме, объединены общей целью – выражением потребностей духа, поиском вдохновения, улучшением чувств, настроения и эмоций. В теоретической системе Кандинского искусство представлено в виде треугольной пирамиды, в вершине которой находится музыка, непосредственно выражающая душу и внутренний дух художника. Живописцы и музыканты, по сути, занимаются одним и тем же – стремятся выразить «внутренний дух». Кандинский однажды выразился: «Художник, не видящий цели даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой внутренний мир. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве» [\[8, с 53\]](#).

Естественно, в своём творчестве он отдал предпочтение музыкальному методу, что привело к созданию произведений с ритмичной живописью, математической и абстрактной структурой, полифонией цвета и современным стремлением придать цвету движение. Искусство живописи Чжу Дэцюня характеризуется комплексным подходом, объединяющим особенности китайской древней поэзии, каллиграфии и живописи с принципами западного абстракционизма. Его работы отличаются синтезом китайской и западной культур, что позволяет художнику с помощью западных техник отражать восточные идеи и философию, формируя тем самым уникальный художественный язык. Традиционная китайская культура и искусство, такие как каллиграфия, живопись и поэзия, оказали значительное влияние на творчество Чжу Дэцюня, способствуя формированию уникального сочетания западных и китайских традиций в его работах.

Кандинский и Чжу Дэцюнь находят общий язык в живописи, утверждая, что абстрактная форма является ключевым средством выражения образа, и это необходимо учитывать при создании любого произведения. Кандинский особое значение придавал символическому выражению через точки, линии и плоскости, которые могут передавать разнообразные идеи и значения в зависимости от способа их использования. Форма его абстрактных картин отражает сущность формы. Чжу Дэцюнь в своих работах использует выразительную силу света, смешивая точки, линии и плоскости в светоцветовую гамму, гармонично объединяя их и создавая выразительный скрытый смысл на своём уникальном цветовом и каллиграфическом языке [\[9, с 9\]](#).

Чжу Дэцюнь в процессе своего творчества тщательно изучал, как западные импрессионисты использовали свет для достижения живописного эффекта, создавая впечатление размытости и воздушности и делая структуру изображения динамичной. Художник обогащает свои картины разнообразием пространственных слоёв, сочетанием вещества и света, создавая особенно насыщенную атмосферу и наполняя произведения глубокими китайскими поэтическими мотивами. Кандинский также попытался провести систематическое исследование языка современных пластических искусств при совместном участии художников-пластиков, литератороведов и музыкантов с целью создания набора общих и полных теоретических принципов, пригодных для всех видов

художественного творчества [\[10, с 9\]](#).

Так он достигает полноты выражения своего творческого замысла, позволяя зрителям глубже переживать произведение и задумываться о его содержании. Чжу Дэцюнь добился мастерства, объединив в своей работе элементы как западного, так и китайского искусства, не допуская их слияния воедино.

Например, в его крупномасштабной работе "Ритм возрождения" заметно использование ярких, жизнеутверждающих цветов и наличие музыкальности художника. Эта картина была выбрана для оформления Шанхайского Большого театра. Художник сам говорил: "Эта работа заняла несколько месяцев, и каждый раз, приступая к написанию, я внимательно слушал идиллическую симфонию Бетховена, находя в музыке вдохновение для живописи" (рис.1).

Под влиянием музыки работы Чжу Дэцюня создаются с непрерывно изменяющимися образами и цветами, подобно симфонии, где сливаются разнообразные краски, а уникальные цвета восточной эстетики усиливают ощущение музыкальности. Контрасты между светом и тенью в его картинах работают как ритмы в музыкальной композиции.

В своём произведении «Умиротворение» (рис.2), написанном в 50-х годах XX века, художник демонстрирует зрителям острое чувство динамики и воздушности, используя разнообразные точечные символы и ярко представляя различные оттенки зелёного цвета. Хотя художник не использует чётко определённые точки и линии, он создаёт впечатление, что форма и структура этих элементов ощутимы. Таким образом, в своих работах Чжу Дэцюнь раскрывает свои эмоции и мастерство.

Произведения Чжу Дэцюня в зрелом возрасте отличаются как от традиционной китайской живописи, так и от западной абстрактной живописи. В этих работах сочетаются спонтанность традиционной китайской литературной живописи и музыкальные мотивы, характерные для творчества Кандинского [\[11, с.23\]](#).



Чжу Дэцюнь «Ритм возрождения» (рис.1)



Чжу Дэцюнь «Умиротворение» (рис.2)

Картины Чжу Дэцюня, это воплощение накопленного опыта изображения природы и жизни. Этот опыт обогатил автора образным материалом. Он испытывает любовь к природе, к жизни, к своей культуре, что, благодаря его мастерству, наполняет произведения чувствами и эмоциями. Переживания концентрируются в компактном пространстве картин, где контраст света и столкновение цветов взрываются, затягивая

зрителя и даря ему радость от созерцания.

Подход Чжу Дэцюня замечательно отражает его понимание смысла жизни. В работах, где используются языковые выражения В. В. Кандинского, такие как знаки, формы и плоскость, проблемы, возникающие при обучении художеству, находят решение в теоретических концепциях Кандинского и становятся понятными через анализ его работ. Чжу Дэцюнь сосредоточен на отражении духа, культуры и эмоций, используя разнообразие цветов.

В отношении к музыкальному искусству Чжу Дэцюнь многому научился у В. В. Кандинского, где художник стремится синтезировать оба направления искусства. В своих работах он ориентируется на ритмическую и мелодическую структуру музыкальных произведений, добавляя таким образом музыкальный элемент в своё абстрактное творчество и обогащая его музыкальной эстетикой.

### **Заключение**

Подводя итог, можно сказать, что под влиянием теории Кандинского, Чжу Дэцюнь более музыкален в своих абстрактных картинах. Несмотря на то, что Чжу Дэцюнь не был очень опытен в теории музыки и ее исполнении, он мог точно уловить мелодию и ритм инструментов, таких, как традиционный китайский гучжэн, а также почувствовать свет и цвет, создаваемый музыкальной композицией. Чжу Дэцюнь оказался талантливым исследователем западной теории живописи, добившись выдающихся успехов в этом отношении, а также позволив миру узнать себя и сыграть важную просветительскую роль в воспитании и образовании китайских художников. Чжу Дэцюнь добился выдающихся художественных успехов в результате своих многолетних поисков и стал всемирно известным художником-абстракционистом, создавшим уникальный творческий путь.

Его художественная практика и достижения служат откровением для китайских художников, которые стремятся исследовать путь сочетания китайской и западной живописи, а также являются ценным примером для обмена и развития китайской и западной культуры и искусства.

### **Библиография**

1. Го С. Красота линий и гармония музыки: «музыкальность» В.В. Кандинского в педагогической практике // Научное мнение. 2021. № 6. С. 131-136.
2. Завизион С. П. Эпоха и творчество (феномен культуры в теоретическом наследии Василия Кандинского).-Москва: Ин-т бизнеса и политики, 2007.-154 с.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве.-Москва: Азбука, 2020. – 283 с.
4. Кулибёф Изабель де Василий Кандинский: альбом для творчества. 20 великих картин / перевод с французского Дины Батий.-Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2017.
5. Дюхтинг Хайо Василий Кандинский, 1866-1944: революция в живописи / перевод с немецкого Е. Ю. Суржаниновой.-Москва: АРТ-РОДНИК: Taschen, 2012.
6. Лю Фэн Образ вне образа-Чжу Дэцюнь. Исследование абстрактного искусства. Шанхайский университет. 2015г.
7. Чжу Дэцюнь Мой процесс рисования // Литературные исследования. 2000. № 5. С.102-106.
8. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – Москва: Издательство Международное Литературное Содружество, 1967.
9. Ян Лифан Художественное исследование абстрактной живописи – от Кандинского до Чжу Дэцюнь. Шаньсийский университет, 2014.
10. Лю Янь Исследование теории абстрактной живописи Кандинского. Шаньдунский

университет, 2006.

11. Гун Ань Анализ искусства Чжу Дэцюня. Нанкинский педагогический университет, 2008

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Сравнительный анализ музыкальности в произведениях Кандинского и Чжу Дэцюня», в которой проведено исследование влияния творчества выдающегося русского художника начала XX века на развитие китайского абстрактного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в начале XX века, в связи с влиянием западной культуры и значительными социальными изменениями, китайские художники начали принимать и адаптировать новые художественные формы и идеи. Китай подвергся влиянию новых европейских теорий искусства, среди которых идеи Василия Кандинского, основателя абстрактного экспрессионизма, оказали значительное влияние на развитие абстрактного искусства в Китае.

Актуальность исследования определяет тот факт, что своеобразие искусства Китая в настоящее время привлекают к себе большое внимание многих исследователей и любителей из различных стран мира.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая. Автором не проделан библиографический анализ, не проработана научная обоснованность изучаемой проблематики, что затрудняет определение научной новизны исследования.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий сравнительный, исторический, социокультурный и художественный анализ. Эмпирической базой исследования послужили произведения и эссе китайского художника Чжу Дэцюнь «Ритм возрождения» и «Умиротворение», а также воспоминания В.В Кандинского.

Соответственно, цель данного исследования заключается в анализе влияния взглядов Кандинского на музыкальность в художественных картинах и особенностей его творческого стиля на формирование художественного видения современного китайского художника Чжу Дэцюня. Для достижения цели автором были поставлены следующие задачи: анализ воздействия музыкальности на абстрактную живопись в творчестве Чжу Дэцюня и Кандинского; изучение роли теорий Кандинского в творчестве современных китайских художников; исследование процесса формирования и эволюции абстрактной живописи у современных китайских мастеров.

На основе компаративного и художественного анализа автором выделены сходные характеристики художественных положений Чжу Дэцюня и теорий В.В. Кандинского. В области абстрактного искусства Кандинский предложил уникальные новшества в выражении цвета, структуре и форме произведений. Концепция Кандинского основывается на всеобъемлющем подходе к живописи и искусству в целом. По теории художника, различные виды искусства, будь то живопись, музыка или танец, несмотря на свои особенности в художественном исполнении или форме, объединены общей целью – выражением потребностей духа, поиском вдохновения, улучшением чувств, настроения и эмоций. Чжу Дэцюнь, находясь под заметным влиянием Кандинского, пытался совместить западную музыку с ритмами китайской каллиграфии, придавая своим работам более глубокое значение.

Однако автор не сводит художественную манеру современного китайского абстрактного

искусства к простому копированию идей В.В. Кандинского. Искусство живописи Чжу Дэцюня автор характеризует комплексным подходом, объединяющим особенности китайской древней поэзии, каллиграфии и живописи с принципами западного абстракционизма. Работы китайского мастера отличает синтез китайской и западной культур, что позволяет художнику с помощью западных техник отражать восточные идеи и философию, формируя тем самым уникальный художественный язык. Традиционная китайская культура и искусство, такие как каллиграфия, живопись и поэзия, оказали значительное влияние на творчество Чжу Дэцюня, способствуя формированию уникального сочетания западных и китайских традиций в его работах.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

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

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

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит всего лишь из 5 источников, что представляется явно недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автору следует расширить список и доработать материал по теоретическому обоснованию исследования.

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

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье под заголовком «Сравнительный анализ музыкальности в произведениях Кандинского и Чжу Дэцюня», судя по целеполаганию, является влияния теории искусства В. В. Кандинского на музыкальность в художественных картинах китайского художника-абстракциониста Чжу Дэцюня, а объектом, по словам автора — музыкальность в творчестве китайского художника Чжу Дэцюня.

Автор раскрыл основные принципы художественного метода В. В. Кандинского (по мысли автора — теории искусства В. В. Кандинского) и роль специфики его музыкального восприятия сочетания цвета и геометрии (ритма) абстрактной живописи. Это позволило автору выделить общие и отличительные черты в художественных методах В. В. Кандинского и Чжу Дэцюня. Влияние Кандинского подтверждается и высказываниями китайского мастера. Хотя, как верно отмечает автор, в творчестве Чжу Дэцюня не менее существенны аллюзии к традиционному китайскому искусству, для

которого свойственен синтез поэзии, философии и каллиграфии. Иероглифическая каллиграфия традиционной китайской культуры обладает собственным уникальным символическим и абстрактным выразительным потенциалом, поэтому стиль и художественный метод Чжу Дэцюня, согласуясь с принципами европейского абстракционизма, тем не менее представляет гармоничный синтез западной и восточной культур. Выводы автора, «что под влиянием теории Кандинского, Чжу Дэцюнь более музыкален в своих абстрактных картинах», ... «он мог точно уловить мелодию и ритм инструментов, таких, как традиционный китайский гучжэн, а также почувствовать свет и цвет, создаваемый музыкальной композицией», ... «добился выдающихся художественных успехов в результате своих многолетних поисков и стал всемирно известным художником-абстракционистом, создавшим уникальный творческий путь», — хорошо обоснованы и заслуживают теоретического внимания.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на достаточном для публикации в таком авторитетном научном журнале как «Человек и культура» теоретическом уровне. Содержание статьи в полной мере соответствует тематике журнала, и она достойна публикации.

Методология исследования основана на гармоничном сочетании историко-биографического метода и элементов искусствоведческого иконографического анализа. Ясная программа исследования, изложенная во введении, хорошо реализована в основной аналитической части. Примененный авторский инструментальный комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Итоговый вывод автора заслуживает доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «в начале XX века Китай подвергся влиянию новых европейских теорий искусства, среди которых идеи Василия Кандинского, основателя абстрактного экспрессионизма, оказали значительное влияние на развитие абстрактного искусства в Китае». Последовательной аргументации этого тезиса на примере творчества Чжу Дэцюня и посвящена статья.

Научная новизна исследования, выраженная в авторской подборке проанализированной и обобщенной научной литературы, сомнению не подлежит.

Стиль текста в целом автором выдержан научный. Структура статьи отвечает логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, но её оформление нуждается в корректировке с учетом требований редакции и ГОСТа (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)).

Апелляция к оппонентам корректна и, в принципе, достаточна, хотя автор и избегает острых дискуссионных тем.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольшой доработки может быть рекомендована к публикации.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Шишканов А.И. Теоретические основы разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71062 EDN: UCPANR URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71062](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71062)

## Теоретические основы разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе

Шишканов Андрей Иванович

Генеральный директор; ООО "Вселенная кино"

123001, Россия, г. Москва, ул. Малая Бронная, 31/13

✉ andrey.i.shishkanov@gmail.com



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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.71062

**EDN:**

UCPANR

**Дата направления статьи в редакцию:**

18-06-2024

**Дата публикации:**

11-07-2024

**Аннотация:** В кинематографическом поле мы имеем возможность наблюдать множество кинофильмов различных видов, жанров, которые могут удовлетворить предпочтения любого, даже самого искушенного зрителя; множество киностудий, занимающихся производством кино; массу кинофестивалей различных направлений, продвигающих те или иные фильмы. Все это свидетельствует о том, что, кинематограф в современном мире обладает особой значимостью для потребителей, и рождает, как «спрос», так и «предложение», что обуславливает предмет исследования – совокупность теоретических оснований (основ) разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе. Цель статьи – провести обзор научной литературы и оценить степень изученности разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе. Основу методологии исследования составил теоретический

анализ, синтез и обобщение научных источников по теме исследования, сравнительный метод. Новизна исследования состоит в том, что автором выделены теоретические положения изученности методологии критериев и переменных оценки успешности и спроса современных фильмов как фундамент для апробации и разработки опросника выявления зрительских предпочтений. В качестве вывода можно сделать заключение о том, что при исследовании изученности проблемы оценки зрительских предпочтений как инструмента формирования и управления кассовым успехом массовой кинопродукции есть необходимость обращения внимания на феномены выбора аудитории (например, «эффекте определенности» и пр.); «опыт потока» в рамках стадии просмотра кинокартины для ее эмоционального восприятия зрителями. В качестве основных эмоциональных условий успеха картины, на которых возможно выстроить критериальную основу оценки зрительских предпочтений выделены: реализация стратегии вовлечения, обеспечивающей «полное погружение» зрителей в действие на экране; достижение сопереживания со стороны зрителей фильма; обеспечение феномена «саспенса». В ракурс настоящего исследования не входила методологическая разработка критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе, однако, данная работа указала на актуальность и значимость такого подхода в перспективе с целью отбора теоретических основ для разработки оценки зрительских предпочтений в массовом сегменте отечественного кинорынка.

**Ключевые слова:**

кинематограф, фильм, зрительская аудитория, зрительские предпочтения, оценка предпочтений зрителей, опыт потока, маркетинг в кинематографе, прогнозирование, эмоциональная оценка аудитории, коллаборативная фильтрация

Современный кинематограф сегодня как никогда отражает актуальные трансформации и тенденции социально-экономического развития, продвигая в разнообразные площадки социокультурной реальности феномен развлечения, возникший еще в XIX веке. Кино в своей эволюции все более приобретает характер экономической категории, где действуют законы конкуренции, и заметную роль в данном процессе играет маркетинг, где фильмы (за исключением авторского кино) все чаще рассматриваются как инвестиционные проекты. В настоящем исследовании современный кинематограф рассматривается в совокупности понимания индустрии производства и распространения кинофильмов. В качестве объекта исследования автором рассматривается ограниченный массовым сегментом кинорынка маркетинговый теоретический дискурс, представляющий собой достаточно широкую междисциплинарную область (психология, культурология, социология, экономическая теория и др. дисциплины), которые составляют часть теоретических основ разработки критериев оценки «зрительских» / потребительских предпочтений. Вместе с тем, маркетинг в данной отрасли имеет свою специфику, определяемую соединением в кинематографе искусства и бизнеса. Отделить одно от другого бывает достаточно сложно, а выживаемость кино как искусства во многом зависит от его успешности как бизнеса. Процесс изучения зрительской аудитории и ее предпочтений как сложного социально-экономического явления находится в постоянном развитии и изменении, становясь предметом исследований искусствоведов, изучающих привлекательность кинопродукции с точки зрения художественной ценности; социологов, составляющих портреты наиболее активных групп зрителей; экономистов, оценивающих коммерческие результаты киноиндустрии, окупаемость производственных затрат; предпринимателей и инвесторов, определяющих эффективность вложения средств в эту

сферу.

Для того, чтобы продвигать тот или иной фильм, необходимо обоснование его экономической целесообразности, объема и сроков осуществления инвестиций, а также оценка рисков. Каждый проект имеет свой коммерческий потенциал, для кинопроекта это способность привлечения целевой аудитории на различные платформы, осуществляющие показ фильмов. Прогнозирование зрительских предпочтений становится еще более актуальным в современную эпоху стремительного развития информационных и компьютерных технологий, электронных каналов кинопоказа, что вносит существенные корректизы в модели потребления, значительно расширяет спектр потребительского выбора, усиливает конкуренцию в культурно-досуговой сфере. Благодаря персонификации, осуществляющей современными платформами кинопоказа, кинопроизводители и дистрибуторы составляют собственные представления о потребностях и интересах зрительской аудитории. Однако критерии оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе становятся все более многослойными и разнообразными, требующими более формализованной методики их измерения.

Современный маркетинг выработал эффективный набор инструментов воздействия на потребительский выбор и стимулирование роста зрительской аудитории, что обусловило возникновение такого феномена как глобальная персонификация контента [1]. Вместе с тем, создание высокохудожественной отечественной кинопродукции должно стать главным фактором привлечения зрительского внимания и увеличения объема зрительской аудитории, что определяет необходимость разработки новых методов прогнозирования зрительских предпочтений и снижения фактора неопределенности для киноиндустрии.

Современные аналитики кинематографической сферы [2-5] используют известные экономические методы прогнозирования, пытаясь предугадать «провал» кинематографических фильмов, оценив в перспективном плане кассовые сборы, определяя те параметры, которые не только объяснят тот или иной фон зрительского предпочтения, но и смогут объяснить по какому основанию возник предиктор спроса данного фильма.

Теоретический обзор научной литературы проблематики получения статистических данных и прогнозирования в сфере производства фильмов указывает на фактическую невозможность составления четких прогнозов из-за индивидуальных психологических особенностей зрителя и его предпочтений. Данное положение предполагает разработку критериев зрительского предпочтения уже с учетом выделенных теоретиками отдельных факторов, влияющих на формирование зрительского предпочтения. А.Б. Долгин в книге «Экономика символического обмена» в качестве исследовательской базы представляет связь информационно-экономической логики в попытке научной систематизации результата коллaborативной фильтрации в кинематографе. Анализируя размышления автора, можно выделить несколько когнитивно-эмоциональных фундаментальных основ зрительского предпочтения, представляющих некоторую взаимосвязанную систему критериев оценки таких предпочтений, подвергающихся измерению, изучению, учету в разработке инвестиционных кинематографических направлений.

Прагматика культурного развития, которую А.Б. Долгин связывает с возможностью интеграции экономических категорий в культуру, на наш взгляд, в рамках изучения возможности прогнозировать и оптимизировать сферу отечественного рыночного кинематографа, делает его успешным, привлекательным для инвестиций. Исследователь акцентирует внимание на том, что, «в обыденных, утилитарных вопросах потребитель

четко знает свой интерес и за объективно лучшее мотивирован платить больше. Соответственно, производитель заинтересован это лучшее предоставлять» [\[6, с.14\]](#). Подтверждением проблемности составления прогнозов последующего финансового успеха кинопроектов и получения статистической информации, является научная работа Д. Канемана (D. Kahneman) и А. Тверски (A. Tversky). Согласно результатам эмпирического изучения моделей поведения человека в ситуациях, сопровождающихся риском и отсутствием четкой определенности, ключевой мотивацией действий в этом случае выступает стремление к недопущению потерь [\[7\]](#).

Однако, в кинематографе как отрасли экономического характера — это проявляется не совсем так, ведь критерии качества (привлекательности и спроса) фильма – не такая объективная категория, как и стоимостный эквивалент такого качества. Вот в этом аспекте, на наш взгляд, и начинается методологическая основа разработки критериев оценки зрительского предпочтения в кинематографе как одного из факторов общей системы оценки качества продукции рынка культуры как потенциального источника дохода.

Большинство потенциальных зрителей не знакомы с инструментами оценки вероятностей, однако такой фактор осознанно ими понимается. В целом такое осознание является общеизвестным фактом. Так, в соответствии с «парадоксом Алле», при наличии двух альтернативных вариантов: незначительный, но стопроцентный выигрыш, с одной стороны, и, внушительный, но возможный лишь на 90%, с другой, человек предпочитет именно первый вариант. Изучение этого вопроса в исследовании А. Тверски (A. Tversky), и К. Р. Фокс (C. R. Fox) способствовало выработке понимания такого предпочтения в качестве «эффекта определенности» [\[8\]](#). М. Алле, изучая поведение рационального человека в условиях риска, акцентирует внимание на том, что, ведущей причиной контрпродуктивности прогнозирования успеха выступает нередкое безосновательное замещение понимания вероятности, подходящее для отдельного самостоятельного случая, на другое понимание. Экстраполяция указанных тенденций повседневной жизни в область кинопроизводства способствует формулированию гипотезы о том, что, при альтернативности доступных к просмотру кинокартин конкретный выбор аудитории будет обуславливаться вариантом с более высоким уровнем «гарантированности выигрыша» [\[9\]](#). Таким образом, потребитель будет исходить из отзывов своего социального окружения, рекомендаций порталов Глобальной сети и прочих факторов.

Описанный выше «эффект определенности» не единственный, сила которого распространяется на рассматриваемые случаи формирования системы зрительских предпочтений. Так, вышеуказанными исследователями дополнительно выделяется «эффект формулировки», суть которого выражается в принципиальном воздействии формулировки результатов выбора конкретного варианта из нескольких возможных на реализуемое в итоге предпочтение. Для раскрытия специфики данного эффекта, авторы использовали материал медицинской практики. Одним из наглядных примеров действия этого эффекта является употребление словосочетания «жизни теряются» вместо словосочетания «жизни сохраняются». В первом случае, потенциальные последствия утраты жизни обеспечивают выбор пациентов в пользу риска, в противовес второму варианту.

Ранее упомянутый нами А.Б. Долгин также приводит схожую позицию, отталкиваясь от научной работы МакНейла, Паукера и пр. авторов. В частности, им отмечаются существенные различия выбора больных и медицинских работников в пользу возможных

вариантов лечения онкологии при формулировании потенциальных последствий соответствующих курсов лечения в терминах жизни или смерти. Например, в противовес лучевой терапии при описании возможных рисков использования хирургического вмешательства указывается, помимо прочего, смерть пациента. Как следствие, ознакомление больных со статистикой применения данного метода, выраженной в показателях смертности, обуславливало преимущественное предпочтение в пользу другого варианта лечения, где статистика выражалась в показателях выживания.

В контексте рассматриваемого нами аспекта, роль эффектов формулировок в предпочтении аудиторией конкретного кинопроекта из существующих альтернативных вариантов, и, соответственно, в составлении прогноза финансовой продуктивности данной ленты, доступна к определению посредством анализа контента современных соцсетей и отзывов на кинокартину на различных Интернет-ресурсах [10-13]. В определенной мере, указанный вопрос является предметом научного интереса Н.В. Ноакк и А.Н. Знаменской. Так, при аналитическом сопоставлении различных кинопроектов, данные исследователи выделили взаимосвязь между трейлерами к выпускаемым в прокат картинам и последующими кассовыми сборами. В частности, они указывают, что высокое качество и адекватность аудиального ряда трейлера способствуют выбору потребителем соответствующего фильма для просмотра. Одновременно подчеркивается недостаточный уровень качества современных российских трейлеров, препятствующий положительной динамики зрительского предпочтения [14].

Рассматривая вопросы статистики, оценки потенциального коммерческого успеха кинопродукции и комплекса действующих на него факторов, целесообразно привести позицию Д. Канемана. Этот исследователь приводит аргументацию ценности простых формул для прогнозирования, оперирующих невысоким числом основных критериев [15]. Так, данный автор подчеркивает значимость формул, обеспечивающих равный вес для каждого прогностического фактора, которая обуславливается их индифферентностью к случайностям, сопутствующим организации выборки.

В контексте статистики сектора кинобизнеса, соответствующая гипотеза будет выглядеть следующим образом: модель оценки будущего успеха проектов по определенным жанрам способна обеспечить более высокий уровень достоверности по сравнению с моделями, игнорирующими жанровое своеобразие. Так, в исследовании способов прогноза коммерческой успешности кинолент, осуществленном А.С. Татарниковым, подтверждена большая достоверность прогностической модели, использующей информацию по картинам определенных жанров развлекательной направленности (в частности, приключенческих лент, кинокомедий и пр.) [16].

При проведении настоящего исследования, представляется целесообразным привести в пример анализ научных трудов А. Митты, акцентировавшего внимание на особенностях восприятия кинофильма аудиторией. Особое значение А. Митта уделяет способам активизации эмоционального интереса потребителей кинопродукта и его сохранению в течение всего просмотра. Итак, в качестве основных эмоциональных условий успеха картины определяются, в частности:

1. Реализация стратегии вовлечения, обеспечивающей «полное погружение» зрителей в действие на экране.

Доступность интенсификации потребительского интереса связывается с рядом принципиальных моментов:

- строгое дозирование информации, которую получает зритель;
  - выдача меньшего объема информации, чем стремится получить зритель;
  - оставление наиболее ценной и значимой информации «на потом»;
  - поддержание взаимосвязи между выдачей информации и сложностью ее получения;
2. Достижение сопереживания со стороны зрителей фильма. Для этого обязательным условием выступает тождественность характера и проблем героев картины морально-нравственным установкам и стереотипам потребителей кинопродукции. Следствием возникновения сопереживания является идентификация, при которой аудитория «проживает» ситуации и события персонажей, разделяет их радости и невзгоды, искренне «болеет» за благоприятный для героя исход;
3. Обеспечение феномена «саспенса». Иными словами, речь идет о создании ситуационных моментов максимального проникновения зрителей в сценарный замысел, наиболее полной интенсификации их сопереживания герою киноленты (например, при опасности жизни персонажа, к которому аудитория уже прониклась симпатией). Здесь возникает вполне логичный вопрос о количестве таких моментов в качественной кинокартине. Феномен саспенса отображает непосредственную эмоционально-чувственную реакцию аудитории на текущее развитие событий фильма, обусловленную единением зрителя и героя, при которой посетитель киносеанса испытывает идентичные с персонажем ощущения (например, страха, тревоги, волнения и пр.). Когда персонаж становится значимым и ценным для зрителя, искренне желающего победы протагонисту, в этот момент и появляется саспенс. Специфика данного феномена проявляется в изменении привычной динамики течения времени. А. Н. Митта в своей книге «Кино между адом и раем» отмечает, что А. Хичкок подчеркивал то, что в решающей фазе саспенса необходимо существенное замедление времени, и данный прием положительно способствует повышению эмоциональной вовлеченности аудитории [17]. Для практической реализации данного условия, при производстве кинофильма продолжительность момента саспенса целенаправленно увеличивается путем демонстрации одного и того же мгновения под разными углами, в иной перспективе, с позиции отдельных персонажей.

Схожую с вышеуказанным феноменом природу демонстрирует «опыт потока», упоминаемый и анализируемый многими учеными (хотя и под разными терминами), и, несмотря на существенную вариативность понимания его содержания, оптимальным представляется его отнесение к внутриличностной мотивации [18].

Представления об опыте потока в качестве особого психологического состояния полной увлеченности субъектом осуществляющей им деятельность, характерны для психологической концепции потока М. Чиксентхайи. От такого же понимания отталкивается в своей научной работе А. Е. Войсунский, указывающий на доступность причисления данного опыта к одному из алгоритмов реализации личностной мотивации. Как подчеркивает А. Е. Войсунский, при рассмотрении опыта потока российскими учеными, преимущественным аспектом анализа определяется психология внимания [19].

Отдельные характеристики опыта потока встречаются в исследовании Н. В. Ноакк и А. Н. Знаменской, при анализе признаков идеального кинематографического произведения, выделенных опрошенными респондентами. Так, многие из них отмечали утрату ощущения времени при просмотре картины, потерю чувства самовосприятия, единение с

воспроизводимой на экране реальностью и пр. [20]. При этом, совершенно очевидно, что особенности употребления понятия «поток» в отношении восприятия кинофильмов нуждаются в особом направленном научном изучении. На наш взгляд, предпосылкой раскрытия указанного феномена посредством термина «поток» стало индивидуальное восприятие собственных ощущений рядом респондентов, применивших для их отображения ассоциацию с поглощающим потоком.

Таким образом, подводя итоги, представляется необходимым отметить некоторые положения, выделенные на основе анализа небольшого сегмента теоретического дискурса отечественной и зарубежной литературы, посвященной проблемам и перспективам развития киноиндустрии, указывающей на высокую степень изученности проблемы оценки зрительских предпочтений для прогнозирования коммерческого успеха конкретной кинокартины:

- непродуктивность утверждений о возможности четкой оценки потенциальной финансовой продуктивности кинопроекта. Доступность направления усилий на осуществление приближенного прогнозирования при оперировании определенным комплексом факторов и дифференцированности применения моделей для отдельных ситуаций (жанров);
- необходимость обращения внимания на феномены выбора аудитории (например, «эффекте определенности» и пр.);
- высокая значимость «опыта потока» в рамках стадии просмотра кинокартины для ее эмоционального восприятия зрителями. Исходя из этого, представляется допустимым применение данного феномена в качестве одной из характеристик «идеальной» киноленты. Среди значимых психологических черт указанного феномена следует выделить способность к трансформации восприятия времени аудиторией. Представляется целесообразным учет данной черты в ходе подготовки организации последующих экспериментальных научных работ в сфере разработки критериев зрительского предпочтения в современном кинематографе.

В ракурс настоящего исследования не входила методологическая разработка критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе, однако, данная работа указала на актуальность и значимость такого подхода в перспективе с целью отбора теоретических основ для разработки оценки зрительских предпочтений в массовом сегменте отечественного кинорынка.

## **Библиография**

1. Борисова А.А. Российская киноиндустрия: особенности, проблемы, перспективы развития // Тенденции развития науки и образования. 2023. № 97-10. С. 128-130.
2. Волкова А.С., Дмитришина С.И., Мельникова Д.А., Лопаткин Д.С. Современное состояние и перспективы развития российского рынка ОТТ-видео в условиях кризиса национального кинопроката // Успехи в химии и химической технологии. 2022. Т. 36. № 1 (250). С. 62-66.
3. Манакбаева А.Б. Киноиндустрия как отрасль экономики: актуальные проблемы и тенденции // Экономика: стратегия и практика. 2022. №17(1). С. 226-237.
4. Неволин И.В., Татарников А.С. Модели прогнозирования кассовых сборов кинофильмов на основе эмоциональных факторов спроса // Экономика и социум. 2014. № 4-4(13). С. 1244-1259.
5. Эль-Бакри Т.В. Развитие российской аудиовизуальной индустрии на этапе цифровой трансформации // Меди@льманах. 2022. № 6. С. 96-106.

6. Долгин А.Б. Экономика символического обмена. М.: Инфра-М, 2006.
7. Tversky A., Kahneman D. Prospect Theory: an Analysis of Decision under Risk // *Econometrica*. 1979. Vol. 47. № 2. Pp.263-291.
8. Tversky A., Fox C.R. Weighing Risk and Uncertainty // *Psychological Review*. 1995. Vol. 102. № 2. Pp. 269-283.
9. Алле М. Поведение рационального человека в условиях риска: критика постулатов и аксиом американской школы // *THESIS*. 1994. Вып. 5. С. 230-233.
10. Desai K.K., Basuroy S. Interactive influence of genre familiarity, star power, and critics' reviews in the cultural goods industry: The case of motion pictures // *Psychology & Marketing*. 2005. Vol. 22. Issue. 3. Pp. 203-223.
11. Keusch F. Why do people participate in Web surveys? Applying survey participation theory to Internet survey data collection // *Management Review Quarterly*. Vol. 65. Issue 3. 2015. Pp.183-216.
12. Lee H.K. Supporting culturalindustries using venture capital: policy experiment from South Korea // *Cultural Trends*. 2021. Pp. 1-21.
13. Luo Y. L., Yang Q. Ye, Liao Q. Effects of customization and personalization affordances on perceived value and continuance intention of smartwatch use // *Technological Forecasting and Social Change*. 2023. Vol. 194. Pp. 1-13.
14. Ноакк Н.В., Знаменская А.Н. Анализ эмоций кинозрителя как условие прогнозирования кассового успеха фильма // Национальные интересы: приоритеты и безопасность. 2014. № 16. С. 58-66.
15. Канеман Д. Думай медленно... решай быстро. М.: ACT, 2013.
16. Татарников А.С. Методы прогнозирования кассовых сборов // Бюллетень кинопрокатчика. 2012. № 10-11. С. 65-69.
17. Митта А.Н. Кино между адом и раем. М.: Подкова, 1999.
18. Александрова Л.А. Концепция «потока» в свете зарубежной и отечественной психологии: история возникновения, современное состояние и перспективы развития теории // Современная зарубежная психология. 2022. Том 11. № 3. С. 152-165.
19. Войсунский А.Е. Психология и интернет. М.: Акрополь, 2010.
20. Ноакк Н.В., Знаменская А.Н. Факторы и феномены формирования потребительского спроса на киноконтент (опыт теоретического и экспериментального исследования) // Национальные интересы: приоритеты и безопасность. 2015. Т. 11. № 22 (307). С.28-35.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Теоретические основы разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе», в которой проведен обзор способов определения успешности картин.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что кино в своем развитии все более приобретает характер экономической категории, где действуют законы конкуренции и все более заметную роль играет маркетинг, а фильмы все чаще рассматриваются как инвестиционные проекты. Автор отмечает специфическое содержание маркетинга в данной отрасли, что продиктовано соединением в кинематографе искусства и бизнеса. Актуальность этого исследования обусловлена необходимостью теоретического обоснования изучения критериев оценки зрительских предпочтений, которые в современном кинематографе становятся все более многослойными и разнообразными,

требующими более формализованной методики их измерения.

Научная новизна исследования заключается в классификации имеющихся методов оценки успешности фильмов.

Соответственно, целью настоящего исследования является анализ методов прогнозирования зрительских предпочтений кинематографических картин. Предметом настоящего исследования является процесс изучения зрительской аудитории и ее предпочтений как сложного социально-экономического явления.

В качестве методологического обоснования автор применяет общенаучные методы анализа и синтеза, классификации. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Н.В. Ноакк, А.Б. Долгин, А.Н. Знаменская, Д. Канеман и др.

Для достижения цели исследования автором был проведен обзор имеющихся методов прогнозирования коммерческого успеха картины на основе зрительских предпочтений.

Автором отмечается сложность использования экономических методов прогнозирования коммерческого успеха кинокартин и невозможности составления четких прогнозов вследствие психологической специфики зрителя и его предпочтения.

На основе положений А.Б. Долгина автором выделены когнитивно-эмоциональные фундаментальные основы зрительского предпочтения, которые представляют взаимосвязанную систему критериев оценки таких предпочтений, подвергающихся измерению, изучению, учету в разработке инвестиционных кинематографических направлений («эффект определенности», «эффект формулировки»).

В контексте статистики сектора кинобизнеса автором отмечен более высокий уровень достоверности у модели оценки будущего успеха проектов по определенным жанрам. Исходя из положений А. Митты, автором выделяется высокая значимость «опыта потока» в рамках стадии просмотра кинокартины для ее эмоционального восприятия зрителями.

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что комплексное изучение механизма формирования коммерческого успеха культурного продукта представляет несомненный практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 20 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса.

Текст статьи выдержан в научном стиле, однако нуждается в корректорской правке, так как содержит многочисленные пунктуационные ошибки и несогласованные предложения.

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

## Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как обозначил автор в заголовке («Теоретические основы разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе»), могла бы быть совокупность теоретических оснований (основ) разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе. При этом формально обозначенный в заголовке объект (современный кинематограф, — именно там, как автор сформулировал в заглавии, предполагается поиск зрительских предпочтений) в тексте статьи конкретно не определен. По всей вероятности, автор предполагает некоторую дефиницию понятия «современный кинематограф», но ошибочно считает её однозначно определенной в теоретическом дискурсе. К примеру, Ж. Делез в своем известном труде жестко разграничивает кино и кино-хлам, в то время как в государственных нормативах (законах) России такого разделения нет (см. к примеру, Федеральный закон "О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации" от 22.08.1996 N 126-ФЗ). По-своему трактует кинематограф практически каждый теоретик в зависимости от изучаемого им аспекта (С. Эйзенштейн, Г. Аристарко, Ю. Лотман, М. Маклюэн, Г. Тернер, С. Жижек, В. Куренной, А. Долгин и др.). Вероятнее всего, именно эта неоднозначность мотивирует автора по ходу изложения текста отказаться от категории зрителя в пользу потребителя, а от категории кинематограф в пользу термина «кинопроизводство», выведя за скобки часть кинопроцесса: «заметную роль в данном процессе играет маркетинг, где фильмы (за исключением авторского кино) все чаще рассматриваются как инвестиционные проекты». В результате авторских разъяснений предмета внимания обозначенный заголовок статьи приобретает метафоричность (иносказательность) вместо конкретики. По существу автора интересуют теоретические основы разработки критериев оценки не зрительских предпочтений в современном кинематографе, а кассового (коммерческого) успеха массовой кинопродукции. Под фильмом автор понимает не произведение киноискусства, а специфический продукт массового потребления, в продвижении (маркетинге) которого «зрительские предпочтения» являются определенным инструментом формирования спроса, который не только изучается и учитывается маркетологами (слабая стратегия), но и целенаправленно формируется (сильная стратегия). Рецензент не отрицает возможность образно-метафорической формулировки заголовка научной статьи, но указывает, что в таком случае целесообразно в вводной части дать конкретные определения объекта и предмета исследования, чтобы не вводить читателя в заблуждение на счет области исследования и степени изученности интересующей автора проблемы. В частности, почему не обратить внимание на то, как, к примеру, формулирует область своих интересов творческий tandem Н. В. Ноакк и А. Н. Знаменской («Факторы и феномены формирования потребительского спроса на киноконтент», «Анализ эмоций кинозрителя как условие прогнозирования кассового успеха фильма»). На деле автора интересуют научные подходы в теории и практике маркетинга в массовом сегменте кинорынка. Соответственно, в качестве объекта исследования автором рассматривается ограниченный массовым сегментом кинорынка маркетинговый теоретический дискурс, представляющий собой достаточно широкую междисциплинарную область (психология, культурология, социология, экономическая теория и др. дисциплины) и именно в нем, а не в современном кинематографе, следует искать интересующие автора теоретические основы разработки критериев оценки «зрительских» / потребительских предпочтений.

Если редуцировать подобным образом интересы автора, то этот дискурс им действительно в некоторой степени рассмотрен на примере анализа ограниченной выборки литературы. Критерии выборки автор не разъяснил: очевидно, она носит случайно-тематический аналитический характер и не отличается достаточной степенью теоретической рефлексии (нет оценки полноты обзора тематической литературы, её типологии и классификации). Тем не менее, автору удалось выявить отдельные подходы к оценке влияющих на спрос контента факторов, относящихся к психологии восприятия его содержания (реализация стратегий вовлечения, достижение сопереживания со стороны зрителя, обеспечение феномена «саспенса», организация «опыта потока» и др.). Хотя итоговое утверждение автора, что он выделяет свои «основные положения, на которых акцентируют фокус теоретики и практики сферы киноискусства» носит характер недостаточно обоснованного обобщения, поскольку им рассмотрен лишь небольшой сегмент теоретического дискурса, имеющий к киноискусству лишь косвенное отношение. Отсюда вытекает банальность (тривиальность) «основных положений» автора, очевидная при редукции (упрощении) авторских многословных обобщений: 1) что прогноз коммерческого успеха фильма может быть лишь приблизительным и во многом зависит от степени популярности в прокате конкретного киножанра; 2) что приблизительный прогноз коммерческого успеха фильма зависит от масштабов целевой аудитории («эффект определенности»); 3) что «опыт потока» (степень вовлечения зрителя в просмотр контента) влияет на коммерческий успех фильма.

Таким образом, предмет исследования (теоретические основы разработки критериев оценки «зрительских» / потребительских предпочтений в массовом сегменте кинорынка) автором рассмотрен несколько односторонне, на что повлияло отсутствие конкретики в базовых категориях и программе исследования. По существу рассмотрены отдельные психологические факторы восприятия контента, в некоторой степени влияющие на популярность фильма, которые даже при условии их комплексного учета не позволяют разработать целостную систему критериев объективной оценки потенциального кассового успеха (подмененного автором «зрительскими предпочтениями»), поскольку слишком многие факторы успеха фильма, входящие в инструментарий современных маркетинговых технологий, автором не рассмотрены. Фундаментальной теоретической ошибкой автора, по мнению рецензента, является то, что «зрительские предпочтения» объективно могут оцениваться лишь постфактум (т. е. относятся к категории прошлого времени, прожитого). Безусловно, аудитория обладает некоторой инерцией и существуют объективные закономерности восприятия контента (сообщения). Некоторые из них автор упомянул. И по мнению рецензента на них и следует сконцентрировать внимание при доработке статьи.

Методология исследования слабая. Автор не только не продумал программу исследования (объект, предмет, цель, задачи и научные методы их решения), но и не определился с научной областью своих интересов. Это в свою очередь повлияло на ограниченность авторской оптики обзора литературы. Рецензент рекомендует автору упростить цель исследования, ограничив её обзором специальной литературы и оценкой степени изученности интересующей его проблемы, а задачу отбора теоретических оснований для разработки критериев оценки «зрительских» / потребительских предпочтений в массовом сегменте кинорынка оставить на потом, когда интересующая автора междисциплинарная область будет им изучена на примере обзора литературы более глубоко и всесторонне.

Актуальность выбранной темы автор объяснил достаточно аргументировано. Безусловно, снижение коммерческих рисков является первостепенной маркетинговой задачей и в киноиндустрии она та же.

Научная новизна исследования, выраженная в отдельных обобщениях автором научной

литературы об особенностях восприятия кинофильмов массовым зрителем, в целом заслуживает теоретического внимания. Рецензент рекомендует автору сконцентрировать свое внимание именно на оценке степени изученности интересующего его вопроса в отобранный им литературе. Тогда возможность / невозможность разработки критериев оценки «зрительских» / потребительских предпочтений в массовом сегменте кинорынка на основе существующих научных представлений станет вполне достижимой задачей.

Стиль текста автором выдержан в целом научный (не ясен только лишний текст на английском в п. 20 библиографии, и фамилии зарубежных коллег рецензент рекомендует перевести на русский, приведя с скобках их начертание на родном коллег языке). Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования, хотя содержание вводной части следует усилить описанием программы исследования, тогда и итоговые выводы обретут больший вес и конкретику.

Библиография отражает предметную область исследования несколько односторонне, хотя автор может это исправить не за счет расширения библиографии, а за счет корректировки исследовательской цели.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура», но требует доработки с учетом рекомендаций рецензента.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной статье являются теоретические основы разработки критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе. В качестве методологии предметной области исследования в данной статье были использованы дескриптивный метод, метод категоризации, метод анализа, метод обобщения, метод сравнения.

Актуальность статьи не вызывает сомнения, поскольку современный кинематограф представляет собой особый социокультурный феномен и вызывает интерес многих ученых различных направлений научного знания, а изучение этого феномена требует комплексного подхода. Особое место занимает экономический подход, поскольку кино становится своеобразной, зачастую очень прибыльным бизнесом и индустрией с огромными инвестиционными проектами.

Научная новизна исследования заключается в глубоком теоретическом изучении по авторской методике и подробном описании критериев оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе.

Статья написана языком научного стиля с грамотным использованием в тексте исследования изложения различных позиций ученых к изучаемой проблеме и применением научной терминологии и дефиниций.

Структура выдержана с учетом основных требований, предъявляемых к написанию научных статей. Структура данного исследования включает в себя вводную часть, основную часть, заключительную часть и библиографию.

Содержание статьи отражает ее структуру. В частности, особую ценность представляет обзор научной литературы по теме исследования и авторский акцент на «роль эффектов формулировок в предпочтении аудиторией конкретного кинопроекта из существующих альтернативных вариантов, и, соответственно, в составлении прогноза финансовой продуктивности данной ленты».

Библиография содержит 20 источников, включающих в себя отечественные и

зарубежные периодические и непериодические издания.

В статье приводится описание различных позиций и точек зрения ученых, характеризующих оценки зрительских предпочтений в современном кинематографе. В статье содержится апелляция к различным научным трудам и источникам, посвященных этой тематике, которая входит в круг научных интересов исследователей, занимающихся указанной проблематикой.

В представленном исследовании содержатся выводы, касающиеся предметной области исследования. В частности, отмечается, что должно учитываться «для прогнозирования коммерческого успеха конкретной кинокартинны:

- непродуктивность утверждений о возможности четкой оценки потенциальной финансовой продуктивности кинопроекта. Доступность направления усилий на осуществление приближенного прогнозирования при оперировании определенным комплексом факторов и дифференцированности применения моделей для отдельных ситуаций (жанров);
- необходимость обращения внимания на феномены выбора аудитории (например, «эффекте определенности» и пр.);
- высокая значимость «опыта потока» в рамках стадии просмотра кинокартинны для ее эмоционального восприятия зрителями. Исходя из этого, представляется допустимым применение данного феномена в качестве одной из характеристик «идеальной» киноленты. Среди значимых психологических черт указанного феномена следует выделить способность к трансформации восприятия времени аудиторией. Представляется целесообразным учет данной черты в ходе подготовки организации последующих экспериментальных научных работ в сфере разработки критериев зрительского предпочтения в современном кинематографе».

Материалы данного исследования рассчитаны на широкий круг читательской аудитории, они могут быть интересны и использованы учеными в научных целях, педагогическими работниками в образовательном процессе, продюсерами и инвесторами киноиндустрии, режиссерами, работниками министерств, ведомств к ведению которых относятся вопросы кинематографа, культурологами, социологами, психологами, экономистами, маркетологами, аналитиками и экспертами.

В качестве недостатков данного исследования следует отметить, то, что структурные элементы статьи, хотя они несомненно составляют ее содержание, необходимо выделить и обозначить соответствующими заголовками. При написании текста статьи, возможно было бы привести примеры и статистические данные, характеризующие предмет исследования. По возможности, для наглядности целесообразно было бы использовать рисунки. Указанные недостатки не снижают научную значимость самого исследования, а скорее, относятся к оформлению текста статьи. Статью рекомендуется опубликовать.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Чувилькина Ю.В. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково Дмитровского района: XX век и современность (на материалах музеиных и личных архивов) // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.43446 EDN: YEJVIH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43446](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43446)

## Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково Дмитровского района: XX век и современность (на материалах музеиных и личных архивов)

Чувилькина Юлия Викторовна

ORCID: 0000-0002-1801-2785

кандидат культурологии

Старший научный сотрудник Государственного историко-художественного музея "Новый Иерусалим"

124489, Россия, Московская область, г. Истра, ул. Ново-Иерусалимская наб., 1

✉ chuvilkina.julia@yandex.ru



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.4.43446

### EDN:

YEJVIH

### Дата направления статьи в редакцию:

27-06-2023

### Дата публикации:

14-07-2024

**Аннотация:** В данной статье объектом исследования является Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково Дмитровского района, построенная в середине XVII века (1666 году). В статье автор собирает и исследует информацию о владельцах села и церкви на протяжении трех столетий, описывает события, происходящие с церковью в XX веке. Исследованы основные подробности и аспекты ремонта и реставрации церкви, происходившей в 1902 и 1970 годах. Особенный раздел статьи представляет собой изучение жизненного пути священнослужителей церкви, соприкосновение их судеб с политическими событиями и репрессиями 1930-х годов. Особым вкладом автора в исследование темы является публикация данных о реставрации церкви. Впервые

публикуются реставрационные документы и отчеты, перечислены архитекторы, реставраторы и иконописцы, участвовавшие в восстановлении, росписи церкви, и создании новых образов для верующих. В статье собраны устные воспоминания жителей села Батюшково о бытovanии церкви в 1930-1990-ee годы, опубликованы фотографии из личных архивов, а также архивов музея-заповедника "Дмитровский Кремль", Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева, Государственного архива Российской Федерации, дающие объемное представление об истории церкви и ее современном состоянии.

**Ключевые слова:**

Батюшково, Церковь Николая Чудотворца, храм, Дмитровский район, метрика, архитектура, культурное наследие, реставрация, краеведение, национализация имущества



Изображение 1. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково. 1952. Фотография из личного архива жительницы села А. Н. Калининой.

Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково ведет свою историю с середины XVII века. На протяжении столетий владельцами села были значимые люди, что дает исследователю повод рассуждать об особенном статусе данных мест. В XVII веке церковью владели осадный голова Иван Минич Нестеров, думный дворянин Афанасий Иванович Нестеров, боярин Богдан Матвеевич Хитрово, князь Фёдор Семенович Урусов. В XVIII веке - Фёкла Урусова (вдова кн. Урусова), ее дочь Марья Федоровна Куракина, а затем внучка Екатерина Борисовна Куракина, затем дворянин Иван Ильич Сыянов и его вдова Прасковья Федоровна Сыянова, их дочь Степанида Ивановна Тараканова. Позднее - дворянин Тишков Иван Тихонович, помещица П. Ф. Силкова [Полное имя и отчество неизвестны]. В XIX веке село приобретает Елизавета Андреевна Аракчеева, а затем им владеет князь Андрей Андреевич Голицын, совместно с Михаилом Ильичом Дурново и Варварой Ивановной Дрегаловой. Следующей владелицей становится благотворительница Варвара Евграфовна Чертова, а после нее - супруга коллежского асессора Товарова Александра Григорьевна. Во второй половине XIX века село купил

купец первой гильдии Сергей Дмитриевич Ширяев, а последними владельцами усадьбы стали его сын Дмитрий Сергеевич Ширяев с супругой Людмилой Семеновной Ширяевой<sup>[6]</sup>.

За долгие годы существования церковь не раз подвергалась перестройке, наиболее значительные изменения были внесены в архитектуру во время ремонта в середине XIX века. Нуждающаяся в реставрации на рубеже XIX и XX веков Никольская церковь была тщательно обследована специалистами.

Перед началом работ церковь была осмотрена Академией художеств, после чего была составлена ее **метрика**.

#### 1902 год, Батюшково<sup>[1]</sup>:

- «1. Во имя Святителя и Чудотворца Николая
- 2. По клировым ведомостям, значится, что церковь сия построена в 1666 году тщанием помещика стольного и думного дворянина Афанасия Ивановича Нестерова.
- 3. Каменная
- 4. Храмоздатель стольный и думный дворянин Афанасий Иванович Нестеров.
- 5. Церковь находится в селе Батюшкова, построена на горе, возвышающейся над селом.
- 6. Церковь имеет форму четырехугольника отделена от алтарей и разделена посередине столбами. Двухъярусная, под церковью подвалы.
- 7. Церковь имеет три алтаря, каждый из которых состоит из полукружия. -
- 8. Вышина колокольни с крестом 12 с., 1 церкви 10,5 с., длина с колокольней 12,5 саж. Ширина 8 саж.
- 9. Построена из кирпича и оштукатурена известкой..
- 10. Кладка сплошная, об изменениях никаких свидетельств нет.
- 11. Есть полулюстры на каждом углу гладкие, более украшений нет.
- 12. Во втором ярусе церкви есть карниз, опирающийся на колонках, состоящий из четырехугольников и выдающихся зубчиков.
- 13. Над карнизом есть полукружия, по три на каждую стену
- 14. Шатровая на 4 ската , окрашена зеленою краской кровля
- 15. Фонари глухие, сквозные, без украшений, устроенные церковью, имеют шейки без украшений а главный глухой.
- 16. На церкви главы числом 5 и 3 маленьких отдельно над алтарями в пределах в приделах во имя. Сергия св.Николая и Мины муч.
- 17. На главных железные, окрашенные желтой краской, а на колокольне ж над алтарями деревянные, обтянутые жестью.
- 18. Окна продолговатые, наверху с небольшим закруглением, во втором ярусе облицованы полукалонками, на которых лежат полукружия. В нижнем ярусе окна

обыкновенные, решетки железные.

19. Троє дверей на западной, северной и южной сторонах храма, двери деревянные столярной работы, и железные.

20. На западной паперти столбы, на которых опирается одна сторона колокольни, образуют вход с трех сторон, южная устроена в виде крыльца с 4 колонками, а северная открыта.

21. В церкви Св. Николая Чуд. котловый с пролетом и фонарь, горки для резонанса есть, а в церкви препод. Сергия коробовый.

22. Плитяной пол везде.

23. Иконостасы деревянные резные, с позолотою в Николаевском приделе по темному фону, а в приделах преподобного Сергия и Муч. Мины по алому. В Николаевском храме четырехярусный, а в остальных приделах - одноярусные.

24. Колокольня построена одновременно с церковью, имеет форму шестигранного шатра.

25. Жесть. На главном колоколе надпись: "В 1785 году апреля 1 дня сей колокол вылит в с. Батюшково трудами Степаниды Ивановны Таракановой. Лит на заводе Никифора Калинина в Москве".

26. На 2-ом- "1743г. Майя 3 дня сей колокол вылит в с. Батюшково, в ц. Св.Николая трудами и старанием вдовы Прасковы Федоровны /фамилия стерта/ с сыном Сергием и дочерью Стефанею.

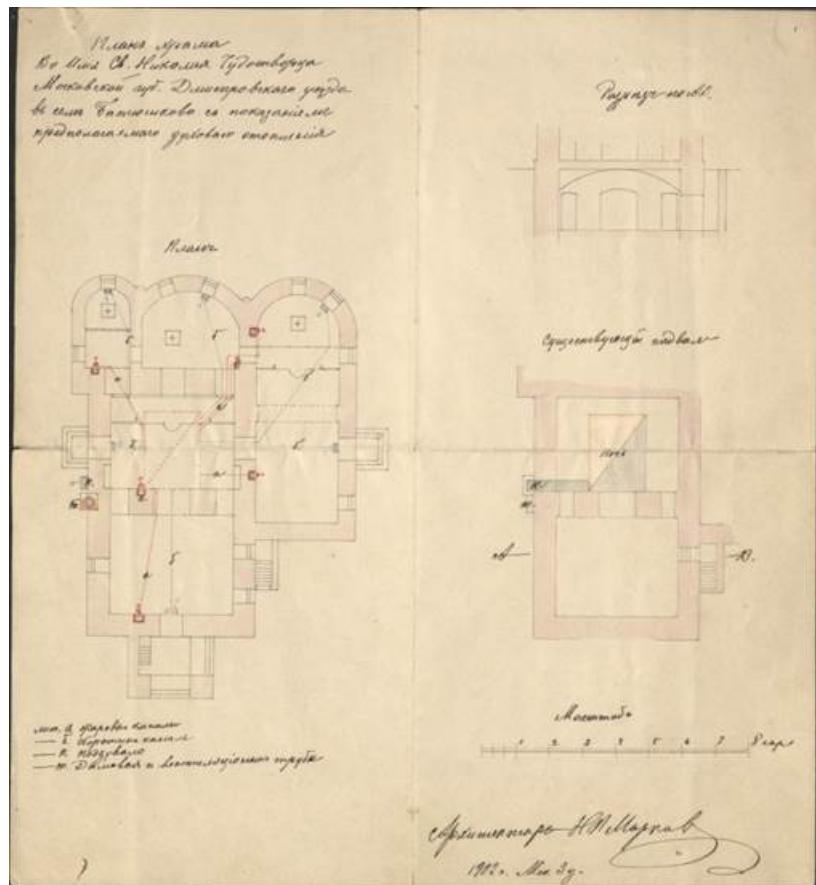
27. Стенной живописи немного.

28. Древний список с чудотворной иконы Б. М. Девнегерувской /Дегтярубская, Девтерурская/ время написания неизвестно. Об этом списке упоминается в сочинении "Слава пресвятые Богородицы", где перечисляются все чудотв. иконы Пресв. Богородицы.

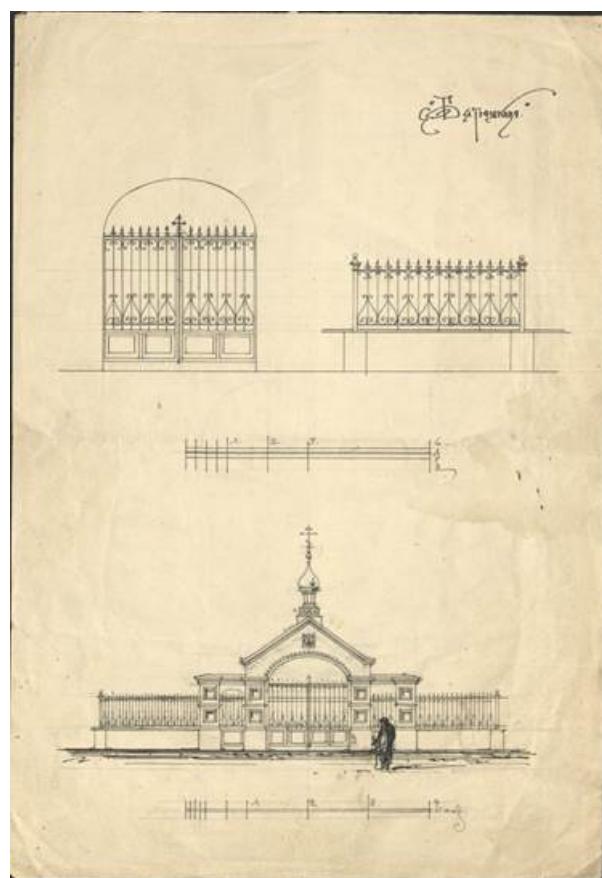
29. Архитектура церкви тождественна с архитектурой Бутырской в Москве церкви.

Ответы давал священник Николаевской церкви села Батюшкова Александр Троицкий. 1887г. Московск. Духовн. консистория».

После составления метрики, были созданы подробные чертежи церкви, содержащие будущий проект ремонтных работ: изменение церковной ограды, поновление живописи и создание системы отопления. Графические архивные материалы начала XX века, подписанные архитектором Троице-Сергиевой лавры А. А. Латковым, дают представление о размерах церкви, Святых ворот с оградой, о расположении дома священника, погоста и владельце усадьбы (имение Ширяева) в это время.

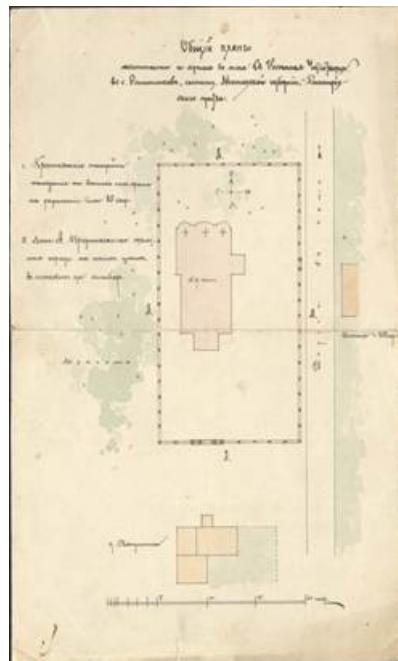


Изображение 2. МБУ «Музей-заповедник "Дмитровский кремль"». МЗДК КП ОФ 11865\_1  
Общий план местности и храма во имя св. Николая Чудотворца в с. Батюшково. После 1900 г.

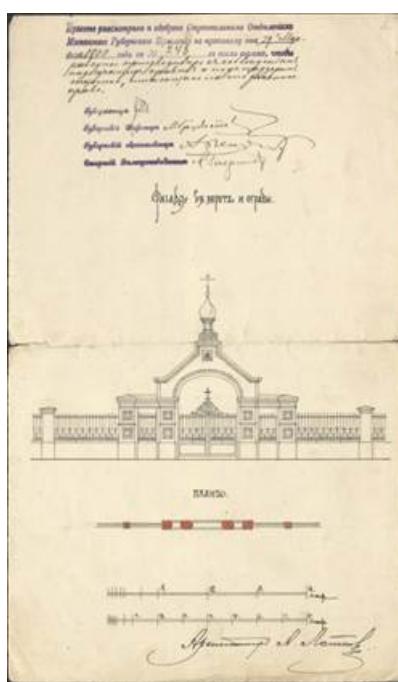


Изображение 3. МБУ «Музей-заповедник "Дмитровский кремль"». МЗДК КП ОФ 11865\_2

Архитектор Латков А. А. Проект фасада св. ворот и ограды храма св. Николая Чудотворца в с. Батюшково. 1900 г.



Изображение 4. МБУ Архитектор Латков А. А. Чертёж фрагментов ворот и ограды храма во имя св. Николая Чудотворца в селе Батюшково. 1900 г. Коллекция «Музей-заповедник "Дмитровский кремль"». МЗДК КП ОФ 11865\_3.



Изображение 5. Архитектор Марков Н. П. План храма во имя св. Николая Чудотворца в селе Батюшково с показаниями предполагаемого духовного отопления. 1902 г. Коллекция «Музей-заповедник "Дмитровский кремль"». МЗДК КП ОФ 11861.

В том же году, в Московское Археологическое общество поступает **запрос** на проведение в церкви ремонтных работ.

**1902 г. Июнь 10 дня**<sup>[1]</sup>.

«...Причт и староста Николаевской, села Батюшкова церкви Дмитровского уезда просят

разрешить им произвести следующие работы: устроить под всем храмом духовое отопление в существующем подвале, сделать мозаичные полы во все храмы, вместо прежних лещадных, реставрировать 3 иконостаса в храме, а так же и иконы в прежнем их виде, украсив позолотой, отбить старую и произвести вновь штукатурку под стенню живопись, которая будет на стенах и кумполе храма, вновь переделать рамы, наружные двери и крыльца, также и несколько переиначить лестницы, служащие ходом на колокольню. Означенная церковь построена в 1666 году тщанием помещика стольника и думного дворянина Афанасия Ивановича Нестерова. Зданием каменная с таковою же колокольнею... ».

Иконостас церкви был запечатлен на фотографиях членами семьи известного реставратора, архитектора и крупнейшего знатока русского зодчества, Фёдора Федоровича Горностаева [3, 4]. Будучи членом археологического общества, он долгие годы занимался обмером и фотофиксацией исторических памятников по всей стране.

Духовная консистория получает ответ.

«...В ответ на отношение от 10 сего касательно стройки ц. село Батюшково, Дмитровского уезда - имею честь ответить следующее:

- 1) Духовное отопление в существующем подвале дозволяется с тем, однако, чтобы не углубляться ниже фундамента древних стен и с тем, чтобы предполагаемая труба была перенесена с северной стороны на южную на место ныне существующего дымохода.
- 2) Сделать мозаичные полы во всем храме - разрешается.
- 3) Реставрировать иконостасы и иконы в храме - дозволяется с тем, однако, условием, чтобы иконостасы не были изукрашены новую резьбою, как то заявлено было архит. Горностаеву, осматривавшему церковь.
- 4) Сбить старую штукатурку и сделать новую- разрешается.
- 5) Разрешается также сделать новые рамы, двери и крыльцо, с тем, чтобы при этом не были тронуты каменные части и окна были бы расширены.
- 6) Лестницы, служащие ходом на колокольню, разрешается снять, но при этом указывается на необходимость хорошенько очистить портал, который до сих пор закрывали эти лестницы. Новую же лестницу железную витую можно было бы поставить с внешней стороны крыльца.
- 7) В левом, малом приделе углубить печурку, служащую жертвенником - разрешается» [1].

В 1902 году были начаты работы по устройству в Никольском храме духового отопления с использованием дымоходов недавно пристроенного южного Сергиевского придела. Лещадные полы были заменены мозаичными; старая штукатурка, лишь в нескольких местах расписанная, была заменена новой и расписана целиком; был реставрирован старый иконостас, очевидно, времен Богдана Матвеевича Хитрова.

В церкви тогда же были произведены и наружные перестройки: переделаны окна, двери и наружные крыльца; уничтожена деревянная лестница, ведущая на колокольню, с одновременной расчисткой западного портала XVII века. В позднем северном алтаре во имя мученика Мины была углублена печурка, служившая жертвенником этого придела.

В 1913 году в Батюшково работали церковно - приходская школа и кирпичный завод

Владимирова и Филиппова<sup>[5]</sup>. До самой Октябрьской революции с. Батюшково было очень мало населенным. По словам одного из старожилов - Д. А. Шишкина, занимавшего с конца 1920-х годов различные административные должности в сельсовете и колхозе (в последствии совхоз «Борец») - в 1917 году в селе Батюшково было 12 дворов, а с прихожанами приписных деревень - не более 50 дворов. В конце 1920-х годов церковный приход увеличился более, чем вдвое - на 60 дворов (за счет приписки к нему крестьян еще одного крупного села);



Изображение 6. Крестьяне села Батюшково. Личный архив жительницы с. Батюшково А. Н. Калининой (Гудковой).

Усадебный барский дом в послереволюционные годы стал работать в качестве церковно-приходской школы. До настоящего времени здание не сохранилось, сейчас к югу от церкви находятся остатки деревянного дома с мезонином рубежа XIX-XX века и фрагменты старого липового парка.



Изображение 7. Урок в сельской школе, обустроенной в здании бывшей усадьбы «Батюшково». 1930-е. Личный архив жительницы с. Батюшково А. Н. Калининой (Гудковой).



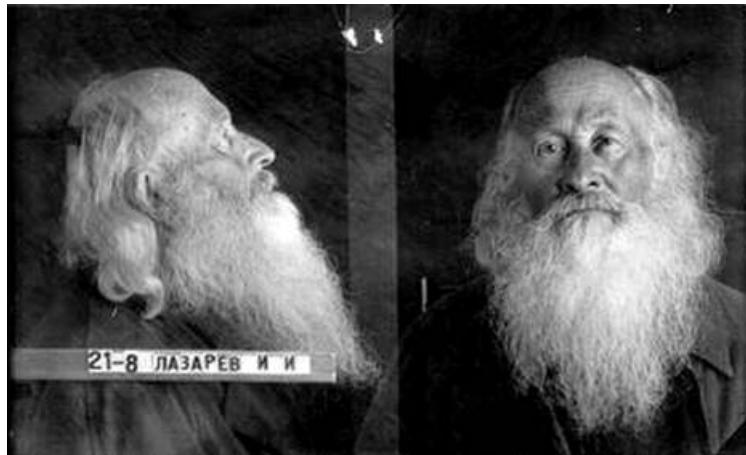
Изображение 8. Усадебный дом. Вторая половина XIX века. Фотограф Кистова Н. А. 1974 год. Боковой фасад. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева . КП ОФ 5299/38. Л.42.



Изображение 9. Усадебный дом. Вторая половина XIX века. Фотограф Кистова Н. А. 1974 год. Парковый фасад. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299/38. Л.41.

Никольская церковь в Батюшково действовала до начала 1930-х годов. Важной страницей в истории села было назначение служителем церкви епископа Ионы (в миру Ивана Ивановича Лазарева)<sup>[12]</sup>. Настоятель Невельского Спасо-Преображенского монастыря, Новгородского Сковородского монастыря, с 1911 года Иона становится настоятелем ставропигиального Воскресенского Новоиерусалимского монастыря. Будучи к тому времени в весьма преклонном возрасте, в 1926 году он был уволен на покой, и назначен проживать в селе Батюшково, где он служил в Никольском храме. Его присутствие в церкви способствовало большому притоку прихожан, со всех концов страны приезжающих в храм за духовными наставлениями.

Строительство канала Москва-Волга, создаваемого в начале века усилиями заключенных Дмитровлага, унесло жизни более чем миллиона человек, работающих в нечеловеческих условиях. Епископ Иона пожертвовал своей жизнью ради помощи священникам, находившимся там в заключении. Он был арестован в 1937 году, приговорён за «антисоветскую агитацию» к высшей мере наказания. Расстрелян на Бутовском полигоне НКВД 21 октября 1937 года<sup>[18]</sup>.



Изображение 10. Смчн. Иона (Иван Иванович Лазарев; 1869–1937). Фотография из следственного дела. 1937 г.

Тяжелые времена для церкви настали и в последующие годы. В 1939 году на нужды машиностроительной промышленности были переданы для переплавки колокола и кресты церкви села Батюшково. Во время съема колоколов умер от сердечного приступа местный священник, Сергей Писарев<sup>[1]</sup>. Он похоронен рядом с церковью.

По воспоминанию жительницы села Калининой Александры Николаевны, иконы церкви были уничтожены председателем местного колхоза, Фёдором Алексеевичем Бурмистровым. Собственноручно, без каких-либо помощников он снял каждую из икон со стен, вынес их за церковную ограду, и сложив в одном месте в кучу разрубил их обухом топора. Обломки икон были разобраны в дома жителями села. Найти уцелевшую икону Казанской Божией Матери посчастливилось жительнице села Гудковой Марии Григорьевне. Икона хранилась в ее доме, а затем, в послевоенные годы, была подарена ею деревенской подруге, зенитчице, вернувшейся с фронта, Зинаиде Ильиничне Червяковой. В 1990-е годы, после возобновления церковных служб Никольской церкви в с. Батюшково, З. И. Червякова возвратила икону в церковь<sup>[2]</sup>.

Повсеместное закрытие церквей в 1930-е годы повлекло за собой изгнание монашествующего духовенства из монастырей. Некоторые послушницы ближайшего к Батюшково Спасо-Влахернского монастыря, пришли в село работать нянями для малолетних детей. Голод и нищета, ощущимые всюду в эти годы, настигали многих. В частности, в подвале Никольской церкви до конфискации церковного имущества проживала насельница Спасо-Влахернского монастыря Рувима (Руфима). После закрытия церкви она жила в сарае неподалеку от барского дома, однако после того как ее выселили и оттуда была вынуждена поселиться в бараке возле паромной пристани на канале Москва - Волга, где и провела последние годы жизни<sup>[2]</sup>.

Церковная утварь и внутреннее убранство церкви в основном сохранялось до весны 1941 года. Но в связи с тем, что за десятилетие церковь была дважды ограблена (несмотря на систематическую замену железных решеток на окнах и запоров), драгоценные камни и другие ценности не сохранились. Весной 1941 года была проведена государственная конфискация церковного имущества.

С весны 1941 года здание церкви использовалось под продовольственный склад (хранилась пшеница, овощи, мясо, корма и т.д.). После Великой Отечественной войны на въезде в Батюшково появились хозяйственные постройки совхоза «Борец»: весовая, сенной сарай, зернохранилище. Церковь не ремонтировалась. В 1960-е годы обвалилась

крыша центрального алтаря и угол пола южного придела, поэтому алтарная преграда церкви и придела Мины была заменена капитальной стеной, чтобы не нарушить целостности складского помещения. К началу реставрации в 1968 году состояние церкви было аварийным.



Изображение 11. Реставрация церкви Николая Чудотворца (Никольская церковь) в селе Батюшково Московской области. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299/38. л.6.

Изображение 12. Реставрация церкви Николая Чудотворца (Никольская церковь) в селе Батюшково Московской области. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299-38 л 19.



Изображение 13. Реставрация церкви Николая Чудотворца (Никольская церковь) в селе Батюшково Московской области. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299-38 л 16.



Изображение 14. Реставрация церкви Николая Чудотворца (Никольская церковь) в селе Батюшково Московской области. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299/38. л. 27.

Изображение 15. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково. Южный портал. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299/38. л.35.

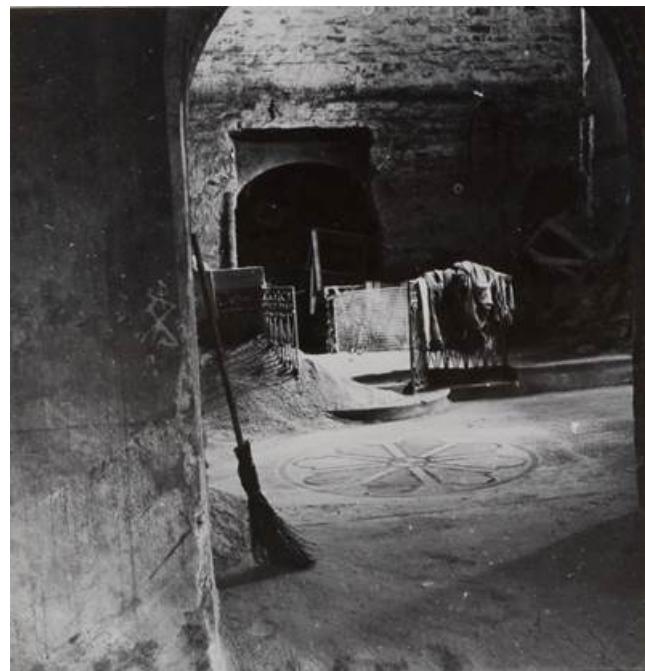


Изображение 16. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково. Северо-западный угол четверика. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299/38. л.37.



Изображение 17. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково. Интерьер трапезной. Вид на южную стену. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299/38. Л.36.

Изображение 18. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково. Северо-восточный угол четверика. Вид изнутри трапезной. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП ОФ 5299/38. Л.38.



Изображение 19. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково. Интерьер церкви. Вид на алтарную преграду. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП 5299/42. Л. 36.



Изображение 20. Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково. Южный портал храмовой части скрытый поздним приделом. Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева. КП 5299/42. Л. 37.

Реставрацией руководила архитектор Яворовская Нонила Петровна [Под руководством Яворовской Н. П. были реставрированы Церковь Рождества Пресвятой Богородицы в Поречье (1968-1969), Церковь Иконы Божией Матери Знамение в Кузьминском (1968-1971), Церковь Николая Чудотворца в Батюшково (1968-1971)]. Впервые публикуемый отчет о реставрации повествует:

«Время построения церкви клировые ведомости относят к 1666 году. Памятник со времени своего возникновения перестроен. К основным изменениям его первоначального облика надо отнести замену позакомарного покрытия четырехскатным, произведенного видимо в середине XIX в; перестройку алтарной части, пристройку южного придела с крыльцом, перестройку колокольни.

Несмотря на значительные переделки, памятник представляет собой большую художественную ценность. К началу работ, т.е. к 1968 г. здание находилось в крайне аварийном состоянии: главы и барабаны полуразрушены, кокошники срублены, деревянные кровли трапезное и храмовой части полностью сгнили, декор фасадов почти полностью разрушен, своды алтарей разрушены, завершение колокольни утрачено, и колокольня крепилась более чет, на 30 см от своей оси стена трапезной, на которую колокольня опиралась своей во точной частью, сильно разрушилась.

В соответствии с плановым заданием инспекции по охр; у памятников было принято решение провести ряд первоочередных работ для вывода памятника из аварийного состояния. Натурных данных оказалось достаточно для того, чтобы восстановить главы, барабаны и позакомарное покрытие.

Следующим этапом, работы было покрытие кровлей трапезной и укрепление её стен, после чего приступили к работам по колокольне. Были обследованы фундаменты, подведены армированные пилоны, произведена вычинка декора и восстановлено завершение. В 1971 г. предполагается завершить работы по восстановлению декора трапезной и храмовой части, порталы, наличника окон и начать работы по восстановлению апсид, что требует дополнительных исследований и решения. В

настоящее время СФР исчерпан и надо составить смету на завершение работ»[\[9\]](#).



Изображение 21. Чертеж церкви Николая Чудотворца, 1970-е. Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева. КП 5299/41. Л. 29.

В начале 1990-х годов храм горел. В 1997 году был восстановлен и передан верующим, а в 1999 году иконописцем В. Харламовым был написан для церкви новый образ Девпетерувской Пресвятой Богородицы. Позднее, в 2002 году, иконописцем О. Гундеевой для местного ряда иконостаса (слева от царских врат) был создан еще один образ той же иконографии. Икона была дополнена семнадцатью клеймами с изображением акафиста Божией Матери[\[13\]](#).

В настоящее время церковь является действующей, в ней проводятся воскресные и праздничные богослужения, а здание полностью восстановлено, настоятелем является протоиерей Александр Геннадьевич Фролкин. В 2016 году Ювеналий (Поярков), митрополит Крутицкий и Коломенский совершил великое освящение храма и возглавил в нем Божественную литургию[\[14\]](#).

В 2018 году обществом ООО «Эксперт Наследие» в лице экспертов Пуришевой Е. В., Страховой Л. Д., Трапезниковой А. И. была проведена историко-культурная экспертиза, в результате чего храм был признан объектом культурного наследия:

«На окраине села до конца 1980-х годов с юга от Никольской церкви располагался деревянный дом с мезонином, построенный на рубеже XIX-XX веков, сохранившийся элемент старинной усадьбы - объект культурного наследия регионального значения «Усадьба "Батюшково"». Ныне он почти полностью утрачен. Сохранились фрагменты фундамента. Южнее церкви расположен и старинный усадебный парк, с сохранившимися отдельными деревьями. С западной стороны от места расположения усадебного дома проходит сохранившийся участок подъездной аллеи к усадьбе. Рядом с этой дорогой (в настоящее время - местный проезд, ведущий к церкви) стоит обелиск - объект культурного наследия регионального значения «Братская могила советских воинов, 1941-1942 гг.». С востока от села сохранилась трасса Столбовой дороги из Дмитрова...»[Акт государственной историко-культурной экспертизы проекта зон охраны объекта культурного наследия федерального значения "Церковь Никольская с колокольней, 1680 г.", расположенного в селе Батюшково, Дмитровского городского округа Московской области. // Главное управление культурного наследия Московской области. Официальный сайт].

Заключение экспертов подчеркивает важность сохранения визуальных связей памятника

с исторически сложившейся сельской застройкой, формирующей обзор на памятник с различных сторон.

## **Библиография**

1. Батюшково. ЦГА г. Москвы. ф. 454/МАО/ оп. 3 ед. хр. 69// Метрика № 357 // Архив Государственного музея Архитектуры// КП 5299/39 Л.1-4.
2. Воспоминания Калининой Александры Николаевны (1927 г.р.), жительницы села Батюшково, учительницы начальных классов, преподававшей в сельских школах Дмитровского района, а затем школах г. Москвы.
3. Горностаева О. (фотография) Никольская церковь. Усадьба Батюшково. 1666 г. Московская обл. Дмитровский р-н. Село Батюшково. Церковь Никольская, 1666 г. Интерьер. Фрагмент иконостаса. 22.06.1902 г. Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева. ГНИМА ОФ-4891/11.
4. Горностаева О. (фотография) Никольская церковь. Усадьба Батюшково. 1666 г. Московская обл. Дмитровский р-н. Село Батюшково. Церковь Никольская, 1666 г. Интерьер. Фрагмент иконостаса северного придела. 22.06.1902 г. Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева. ГНИМА ОФ-4891/12.
5. Населённые местности Московской губернии : С алф. указ. и карт. Моск. губ. / Под ред. и. д. секретаря ком. Б. Н. Пенкина; Изд. Моск. столичного и губ. стат. ком. – М. : Губ. тип., 1913. – С. 204.
6. Никольская церковь. с. Батюшково, памятник архитектуры XVII в. Историческая справка // Архив Государственного музея Архитектуры// КП 5299/42 . Л.14-18.
7. Писарев Сергей(1893) в 1893 выпускник Вифанской духовной семинарии в 1893, священник с.Батюшкова, Дмитр. у.Писарев Сергей Алексеевич – свящ., церк. Николая с. Батюшково Дмитровского у., 45 л., Вифан. дух. сем. // ЦГАМ, ф. 821, оп. 2, д. 87, 1916 г., Л.12-13.
8. Следственное дело. Мигаловская Ариадна(Анастасия) Сергеевна, 1879 г. р. Лазарев Иона(Иван) Иванович, 1869 г. р. Заводова Зоя Семеновна, 1880 г. р. //ГА РФ// ф.10035, оп. 2, ед.хр.5332.
9. Яворовская Н.П. Отчет о проделанной работе по памятнику архитектуры XVII в.- бывшей церкви Никольской в селе Батюшково, Дмитровского района // Архив Государственного музея Архитектуры// КП 5299/37. Л. 1-2.
10. Меркулова Л.К. Спасо-Влахернский женский монастырь. М., Экон-Информ – 79 с. ISBN: 5-9506-0163-7
11. Удовенко И.В. Трудовые будни красноармейцев. Дмитровский ИТЛ на строительстве канала Москва-Волга (1932-1937) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2018. Т. 20, номер 3(2). С. 338-342. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trudovye-budni-kanaloarmeytsev-dmitrovskiy-itl-na-stroitelstve-kanala-moskva-volga-1932-1937-gg>
12. Иона (Лазарев)[Электронный ресурс] // Древо. Открытая православная энциклопедия. URL: <https://drevo-info.ru/articles/7916.html>. (дата обращения: 02.09.2022).
13. Анашина М. Руины усадьбы и церковь Святителя Николая Чудотворца в селе Батюшково [Электронный ресурс]. URL: <https://anashina.com/usadba-i-cerkov-svyatitelya-nikolaya-chudotvorca-v-sele-batyushkovo/> (дата обращения: 03.01.2023)
14. Никольский храм. Официальный сайт [Электронный ресурс]: URL: <http://hram-batushkovo.ru/>. (дата обращения: 17.02.2023)

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не*

раскрывается.

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Церковь Николая Чудотворца в селе Батюшково Дмитровского района: XX век и современность (на материалах музеиных и личных архивов)», в которой приведено описание истории, реставрации и современного состояния храма.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что архитектура храма является характерной для московского вотчинного (посадского) зодчества середины XVII века. С момента своего основания в церкви непрерывно проводились богослужения, велась работа с прихожанами. После революции, в 1930-е годы храм, как и многие другие, был закрыт, а церковное имущество национализировано. Здание церкви долгие десятилетия служило складом местного совхоза «Борец». В 1997 году - вновь было передано верующим. За долгие годы существования церковь не раз подвергалась перестройке, наиболее значительные изменения были внесены в архитектуру во время ремонта в середине XIX века. Нуждающаяся в реставрации на рубеже XIX и XX веков Никольская церковь была тщательно обследована специалистами. В настоящее время церковь является действующей, в ней проводятся воскресные и праздничные богослужения, здание восстановлено.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическое обоснование исследования, не представлен материал по актуальности. Отсутствует также и библиографический анализ, анализ научной обоснованности изучаемой проблематики, что затрудняет определение научной новизны исследования.

Целью исследования является изучение истории существования церкви Николая Чудотворца в селе Батюшково Дмитровского района. Методологической основой исследования послужили историографический анализ, а также анализ проектной документации и контент-анализ архивных документов. В качестве эмпирической базы автор использовал архивные документы, фотографии и чертежи церкви, воспоминания жителей села.

Автор проделан детальный поэтапный историкокультурный анализ функционирования храма, его служб, взаимодействия с прихожанами в изучаемые периоды его существования.

Особое внимание автор уделяет описанию реставрационных работ начала XX века, им приведена метрика церкви 1902 года, подробные архивные чертежи начала XX века, выписки из архивных документов.

1930-е годы, тяжелый период для церкви и ее служителей, описан автором на основе воспоминаний местных жителей. Церковь была передана для нужд совхоза, и к 1960-м годам ее состояние было аварийным. Реставрация храма 1960-70-х годов подробно описана автором с применением архивных фотографий и документации.

В настоящее время церковь является действующей, в ней проводятся воскресные и праздничные богослужения, а здание полностью восстановлено, настоятелем является протоиерей Александр Геннадьевич Фролкин. В 2016 году Ювеналий (Поярков), митрополит Крутицкий и Коломенский совершил великое освящение храма и возглавил в нем Божественную литургию. В 2018 году обществом ООО «Эксперт Наследие» в лице экспертов Пуришевой Е. В., Страховой Л. Д., Трапезниковой А. И. была проведена историко-культурная экспертиза, в результате чего храм был признан объектом культурного наследия.

В заключении автором не представлен вывод по проведенному исследованию и не приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для

современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение объектов историко-культурного наследия, их истории представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 14 источников, однако в ней отсутствуют научные труды по изучаемой проблематике. Автору следует расширить список источников.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Азарова В.В. Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессиана // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.70768 EDN: YCRLZS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70768](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70768)

## Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессиана

Азарова Валентина Владимировна

ORCID: 0000-0003-1049-2259

доктор искусствоведения

профессор; кафедра органа, клавесина и карильона; Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9



[azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru)

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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.4.70768

### EDN:

YCRLZS

### Дата направления статьи в редакцию:

16-05-2024

### Дата публикации:

14-07-2024

**Аннотация:** В пространстве литературного текста «поэмы», написанной первом композитора, автор статьи исследует особенности художественного истолкования фундаментальных религиозных идей католицизма: благодати Святого Духа, христианского откровения, мистицизма, теоцентризма. Рассматриваются элементы храмовой сакральности (лауды), метаморфоза роли хора, «танцующая форма», а также новые формы театральной литургии (молитвы, респонсории). Воплощение Мессианом принципов мистерии XIV–XVI веков рассматривается сквозь призму нового понимания композитором идеи синтеза художественных элементов музыкально-театрального произведения. Основное внимание уделено обнаружению концептуальных констант либретто «Францисканских сцен» — развитию драматургии света и композиционному

взаимодействию семантических элементов. Драматургическая стратегия света в «поэме» Мессиана рассмотрена в зеркале произведений П. Дюка и К. Дебюсси на текст пьес М. Метерлинка, а также в русле традиции мистерий Г. д'Аннуцио, К. Дебюсси и П. Клоделя. Герменевтическая реконструкция авторского замысла позволяет выявить доминирующий смысл теологических констант в произведении Мессиана. Методы компаративистики необходимы для установления сходства и различия в художественном претворении идеи синтеза искусств. Музыкально-поэтическое понимание отличает «поэму» и музыку мистерии д'Аннуцио — Дебюсси; «поэма» Мессиана обнаруживает иное понимание идеи синтеза художественных элементов музыкального спектакля. В либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиан представил теологическое истолкование основных аспектов христианства — благодати, радости воскресения и идеи синтеза времени и вечности. Пространство духовного смысла либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» сформировано поэтическим воображением Мессиана на основе глубокого постижения и теологического истолкования канонических текстов Священного Писания, а также учений современных теологов и авторитетных христианских мыслителей. Особенностью теологической концепции «Францисканских сцен» является драматургия света, включающая преобразования элементов света и цвета. Новое понимание Мессианом идеи синтеза как основы музыкального спектакля проявилось в том, что композитор интегрировал в художественный текст либретто элементы храмовой сакральности и представил в 2 и 8 картинах новые формы театральной литургии в виде респонсориев. Обнаруженный Мессианом в «поэме» смысл стихов Священного Писания актуален в свете современной композитору культурно-исторической и духовной ориентации. Названные аспекты произведения Мессиана в отечественном музыкознании освещаются впервые.

#### **Ключевые слова:**

Мессиан, либретто, поэма, драматургия света, метаморфоза хора, танцующая форма, литургия, святой Франциск Ассизский, стигматы, Откровение

«Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» (1975–1983) — опера Мессиана на собственное либретто, которое композитор называл «поэмой». «Во всех моих произведениях с текстом я всегда сам писал поэмы», — уточнял автор [\[1, с. 67\]](#). Время действия «поэмы» — два последних года жизни святого Франциска (1224–1226). Место — родина святого — Умбria, окрестности города Ассизи. События происходят на лесной дороге, ведущей к монастырю, в монастыре, в лепрозории, в пещере у подножия скалистой горы. С левой стороны от находящейся в центре сцены дороги расположен вход в обитель братьев-францисканцев; справа — маленький грот. «На фоне, в глубине сцены, синеют горы», — обозначил Мессиан одну из пространственных координат «Францисканских сцен» [\[2, с. 66\]](#).

Композитор так охарактеризовал процесс работы над произведением: «Я осмыслил свой сюжет тридцать лет и даже не мог вообразить, что он будет завершен, но сочинил поэму за несколько месяцев <...> музыку я сочинял четыре года, и еще четыре года ушли на оркестровку и переписывание оркестровых партий» [\[1, с. 67\]](#). В итоге была завершена драматургически многослойная теологическая музыкально-театральная концепция, в которой особое значение имеют партии хора: финал «поэмы» содержит духовное послание современникам композитора, обратившегося к стихам Священного Писания.

### Авторский замысел и структура «поэмы»

Вспоминая о зарождении замысла «музыкального спектакля», Мессиан отметил: «Сознаюсь в том, что всегда мечтал написать либо Пассион, либо "Воскресение Христа"» [1, с. 67]. Композитор следующим образом сформулировал суть художественного замысла «Францисканских сцен»: «Я хотел запечатлеть в последовательности восьми картин эволюцию благодати в душе святого» [1, с. 67]. Известный представитель философии томизма Жак Маритен так раскрыл понимание аспектов названного таинства: «... благодать <...> производит на нас свое чисто сверхъестественное действие <...> так как несет на себе чистейшие раны Спасителя» [3, с. 151].

В теологической концепции «Францисканских сцен» Мессиана получили претворение идеи христианского откровения и возрастания благодати в душе святого Франциска Ассизского. Проявление стигматов на теле святого и возрастание благодати в «поэме» представлены как взаимно обусловливающие друг друга явления. Идея благодати доминирует в пространстве теологического смысла «Францисканских сцен».

Либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» состоит из трех действий и восьми картин: «Крест», «Лауды», «Поцелуй прокаженного», «Ангел-путешественник», «Ангел-музыкант», «Проповедь птицам», «Смерть и Новая жизнь». I и II действия содержат по 3 картины; III действие состоит из двух картин. Партитура — opus magnum — включает 8 томов; ее объем составляет около двух тысяч страниц; общее время звучания оперы — 3 часа 57 минут.

### Метаморфоза хора в «поэме»

Различные драматургические функции в «Францисканских сценах» выполняет хор, для которого композитор сочинил вербальные и невербальные партии. Хор — многоголосый «персонаж» произведения, и метаморфоза его образа — примечательная особенность «поэмы». От начала I действия к финалу происходит преобразование сценического образа, исполнительской и смысловой функций хора.

В одном из интервью, обратив внимание собеседника-журналиста на важность роли хора в опере «Борис Годунов» Мусоргского или в японском традиционном театре Но, Мессиан определил особую задачу хора в «Францисканских сценах»: «Играющий роль комментатора хор, который, как подобие Божественного Голоса, постоянно выступает» [1, с. 67].

В 1–3 картинах I действия и в 5 картине II действия хор исполняет роли монахов-францисканцев. Также невидимый хор (скрытый в глубине сцены) в названных картинах функционирует как комментатор действия. В 5 картине II действия на сцене присутствует невидимый хор, поющий с закрытым ртом; вместе с оркестровой партией хор участвует в организации звукового пространства. На фоне звучащих невербальных хоровых партий Ангел, видимый только главному герою, начинает играть на виоле музыку Незримого. Часть хорового состава, поющего с закрытым ртом, размещена вне сцены (в студии). В 7 картине III действия «Стигматы» Мессиан использовал наряду с вербальными (разговорно-декламационными) невербальные партии хора. Невидимый (говорящий и поющий) хор наделен «персональностью», поскольку хоровая партия «от первого лица» передает смысл слов Христа. Согласно замыслу Мессиана, в сцене христианского откровения невидимый хор обнаруживает присутствие Бога подле святого Франциска и передает смысл трансцендирования — мистического соединения святого со Спасителем. Говорящий хор выражает состояние отчаяния и скорби Христа во время смертной казни.

По мысли исследователя Г. Хальбрайша, хоровые реплики «от имени Христа» представляют собой «подражание словам Христа» [4, с. 522]. Избрав в качестве первоисточника отдельные тексты Священного Писания, Мессиан применял технику парофразирования. В заключительной части сцены христианского откровения (7 картина, трагедийная кульминация «поэмы») святой Франциск Ассизский воспринимает дар Святого Духа — усиливающееся воздействие благодати. В 8 картине «Смерть и Новая жизнь» партии поющего с закрытым и открытым ртом невидимого хора характеризуют атмосферу мистического таинства благодати.

В процессе развития действия «поэмы» хор из невидимого (скрытого в глубине сцены) становится частично видимым, освещенным различными оттенками света и цвета. В апофеозе «поэмы» заключительная стадия метаморфоз хора совпадает с кульминацией развития драматургии света. Размещенный на авансцене хор-протагонист озаряется ярким светом. Нарастающая интенсивность освещения символически передает прогрессирующее воздействие благодати в душе святого Франциска Ассизского.

Метаморфоза сценического образа и роли хора обнаруживает католическое истолкование концепции «поэмы». В хоровом апофеозе «Францисканских сцен» теологическая основа «поэмы» утверждается как ее «интегрирующая часть» [5, с. 337-338]. Финальный хор «Францисканских сцен» передает смысл «Послания святого апостола Павла Коринфянам», обозначая, тем самым, католическую веру как доминанту духовной жизни христиан в настоящем и в будущем. Полагаясь на мнение автора эссе «Хор» Г. К. Честертона, резюмируем: «У хора <...> та же цель, что и у хора греческого» [6, с. 227]. Полифункциональная, разнообразно трактованная роль хора «связывает эту, вот эту историю с миром, с философской сутью вещей» [6, с. 227].

#### «Танцующая форма» как отражение архаической формы религиозного действия

В обнаружении теологического смысла «поэмы» драматургическую функцию выполняет Ангел — представитель христианской картины мира, небожитель. Образ Ангела — защитника человека — символизирует духовную форму, доступную чувственному восприятию. Посланник Бога является посредником между человеком и Богом. Как отмечал святой Августин, природа ангелов полностью подчинена служению Богу. «Христианский ангел не случайно называется хранителем — ведь его миссия состоит в том, чтобы охранять человека от нападающих на него бесов, т. е. иной духовной сущности, при том что сам человек понимается как богоподобный, причастный божественной сущности» [7, с. 27].

В авторском комментарии к начальной сцене 4 картины II действия «Ангел-путешественник» Мессиан соприкоснулся с проблемой передвижения Ангела в пространстве: «Ангел неподвижен. Затем он делает несколько шагов. Он словно танцует, не касаясь земли» [2, с. 66]. С помощью «танцевального» контекста композитор разрешил смысловую и художественную задачи, насытив художественный текст «поэмы» разнообразием значений и аллюзий. С древнейших времен танец служил элементом религиозного действия (ритуала, обряда). «Танцу стали отводить особую мистическую роль: он способствовал общению с высшими силами», — отметила искусствовед О. Наумова [8, с. 5]. Выражение «танцующая форма» передает «сложное взаимодействие подчиненной законам танца формы и пространства» [8, с. 10].

В 3, 4, 5 и 8 картинах «Францисканских сцен» появляющийся и исчезающий Ангел принимает участие в развитии событий, утверждая теологическую идею взаимодействия

между миром и Богом. Мессиан показал, что обращенные к главному герою речи Ангела открыли перед святым Франциском возможность созерцать небесный мир и слышать музыку Незримого.

Драматургия света — концептуальная константа «поэмы»

Мессиан представил в «поэме» концептуальную теологическую разработку драматургии света, которая ранее имела музыкально-эстетическое, поэтическое и духовное претворение в музыкально-театральных произведениях Дебюсси и Дюка. Отношение Мессиана к написанным по пьесам М. Метерлинка операм Дюка и Дебюсси охарактеризовал исследователь М. Вайятт: «Их Мессиан обожал, неоднократно признавал моделями для своего "Франциска Ассизского"» [\[9, с. 8\]](#).

В клавире оперы «Ариана и Синяя Борода», собственноручно написанном Дюка, композитор поместил ремарку: «Наступает ослепительная тишина, в которой различимы доносящиеся снаружи шепот моря, шелест ветра в листве, пение птиц и колокольчики проходящего вдалеке деревенского стада» [\[10, с. 136\]](#). Атмосферу музыкальной пасторали стремительно сменяет кульминация — подобие ослепительного звукового потока света. Исследуя замысел оперы Дюка и ее музыку, Мессиан сформулировал утверждение о духовном содержании этого произведения: «Вся пьеса Метерлинка словно резюмируется великолепными словами святого Иоанна», — отметил Мессиан [\[11, с. 80\]](#). Образ Арианы олицетворяет сторону света в дилемии «свет — тьма»: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1,5). Анализируя оперу Дюка, Мессиан включил в статью данный евангельский текст в качестве эпиграфа: «La Lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas comprise» [\[11, с. 79\]](#). Тот же евангельский стих завершает статью Мессиана, обрамляя ее форму. Образ главной героини оперы «Ариана и Синяя Борода» Мессиан символически истолковал как «Истину» [\[11, с. 82\]](#). Музыкальная характеристика Арианы, представленная в виде лейттемы-символа, олицетворяет «Свет» (La Lumière) [\[11, с. 82\]](#). Оперу Дюка и «поэму» «Францисканские сцены» Мессиана объединяет разработка драматургии света.

Свет является сквозным образом- символом в мистерии «Мученичество святого Себастьяна» д'Аннуцио и Дебюсси (1911). Например, в III стане «Совет ложных богов» д'Аннуцио отметил начало эпизода небесного затмения ремаркой: «Словно лента видимого света проносится в поле сквозь колосья пшеницы и колышет величественное золотое полотно колосьев» [\[12, с. 51\]](#). Другая ремарка передает видение святого Себастьяна, как наяву переживающего событие Воскресения Христа: «Юноша ослеплен светом, он едва держится на ногах из-за головокружительного света, подобного свету воспаленной пустыни, где воздух вибрирует от стрекота кузнецов» [\[12, с. 56\]](#).

Звуковой символ света имеет сквозное развитие и в музыке мистерии «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси. Хоровой финал «Рай», на текст 150 Псалма, в произведении Дебюсси передает всеобщее ликование небесных сил света («Alleluia!»), поющих: «Хвалите Его на тимпане и органе...» [\[13, с. 98\]](#).

Как в мистерии Дебюсси, так и в «поэме» Мессиана, звуковой и визуальный (свето-цветовой) знак креста символизирует бессмертие души. В 1 картине I действия «Францисканских сцен» черный крест при дороге представляется святому Франциску простирающимся от земли до неба. В картине 7 «поэмы» крест из черного становится золотым, сверкающим. В виде пространственно-светового символа Мессиан

репрезентировал сияющий крест в хоровом апофеозе из 8 картины либретто. Исходящие от размещенного над сценой креста световые лучи образуют на сцене яркое пятно света, обозначающее место, где находилось тело святого Франциска. Смысловым аналогом духовной субстанции «свет» в данном истолковании может быть только вера святого Франциска Ассизского.

О духовно-чувственном происхождении света рассуждал известный западногерманский философ Х.-Г. Гадамер, опиравшийся на учение святого Августина. Гадамер отмечал: «Лишь при сотворении света Бог впервые начинает говорить. Это речение Бога он [святой Августин] толкует как духовное возникновение света (*Lichtwerdung*)» [\[14, с. 558\]](#). Представление о природе духовного света изложил выдающийся представитель французской философско-богословской католической школы П. Тейяр де Шарден: «Свет этот не доступен простому восприятию <...> это ровное и сильное сияние, порожденное соединением во Христе всех элементов мира» [\[15, с. 104\]](#).

В III действии «Францисканских сцен» Мессиан обнаружил мистическую природу духовного света, применив стратегию драматургического развития и метаморфоз света и цвета. Композитор разместил в либретто подробный комментарий ситуаций, предполагающих трансформацию свето-цветовых элементов. Комментарий Мессиана о синтезе взаимодействующих элементов света и цвета обнаруживает в либретто «Францисканских сцен» логику сквозного развития драматургии света — «способ бытия света» [\[14, с. 557\]](#). В 7 картине «Стигматы» драматургия света имеет концептуальную связь с глаголом Бога. Стратегию начальных преобразований свето-цветовых элементов Мессиан применил в трагедийной кульминации «поэмы» в качестве визуального феномена, обозначающего невидимое присутствие Христа. В 7 картине «Стигматы» Мессиан интегрировал свето-цветовые излучения (в виде «формул») в пространство погруженной в темноту сцены. «Здесь сцена озарится бледным, странным, тревожным светом», — отметил автор «поэмы» в начале диалога святого Франциска и Христа, внимающего мольбе главного героя [\[2, с. 90\]](#). Развитие названного диалога сопровождают преобразования свето-цветовых элементов: «Становится ярче. Появляются темно-зеленые и бледно-желтые отсветы» [\[2, с. 90\]](#). Проекция световых лучей указывает на появление стигматов на теле святого Франциска: «Красное и фиолетовое сияние освещает всю сцену. Четыре луча света исходят от Креста и поражают руки и ноги святого Франциска. Видны пять пятен крови на руках, ногах и на боку святого Франциска. Становится очень светло. Вся сцена освещена оранжево-красным светом» [\[2, с. 90\]](#).

Синтезируя верbalный и свето-цветовой аспекты драматургии, Мессиан передал мистическую атмосферу сцены христианского откровения. Световое crescendo в трагедийной кульминации «поэмы» (7 картина) символизирует идею «трансцендирования» — «перехода из конечного сущего в бесконечное бытия» [\[16, с. 125\]](#). В finale 8 картины «Смерть и Новая жизнь» на авансцене размещается хор-протагонист, комментирующий событие воскресения святого Франциска «в силе, славе и радости». Вербальный слой хорового комментария неотделим от крещендирующей стратегии световой драматургии. Развитие драматургии света отличает теологическую концепцию «Францисканских сцен» par excellence.

Об истолковании сцены христианского откровения. Теоцентризм «поэмы»

Сцена христианского откровения представлена Мессианом в атмосфере «предельной

духовности — Божественного Всеприсутствия» [15, с. 95]. Характеризуя данную атмосферу, мыслитель П. Тейяр де Шарден отметил: «Все элементы Вселенной соприкасаются друг с другом тем, что есть в них самого глубинного и самого окончательного» [15, с. 86]. В 7 картине «Стигматы» присутствие Бога вблизи святого Франциска создает духовный континуум или «христианизированный универсум» [17, с. 615]. Мессиан последовательно обнаруживает присутствие трансцендентной реальности, с которой незадолго до смерти соприкоснулся святой Франциск Ассизский. «Служение, которому отдал себя святой Франциск, все больше и больше уподоблялось для него Страстям и Распятию», — отмечал Г. К. Честертон [18, с. 74]. За обращенной к Спасителю молитвой святого следует диалог святого Франциска и Христа. В молитве Мессиан раскрыл стремление святого испытать крестные муки Христа. Мотив добровольного жертвоприношения, которое готов совершить святой Франциск из любви к Христу, сообщает теологическое истолкование сцене христианского откровения в «поэме». Как отмечал Честертон, «мученичество само было целью, ибо последней целью для него [святого Франциска] была близость к Христу» [18, с. 75]. Стремление святого к мученичеству в теологическом понимании автора «поэмы» означало готовность к смерти или первую попытку трансцендирования — преодоления времени и приобщения к вечности. Вторым опытом трансцендирования стала для Франциска Ассизского его предсмертная молитва: «Прощай, сотворенное Время! Прощай, сотворенное Пространство!» [2, с. 94]. Претворение Мессианом литургической формы (молитвы) отличается новизной. Театральная литургия воссоздает в «поэме» реальность переживания святым Франциском Страстей: распятия, мучительных страданий и смерти Христа. Молитва репрезентирована Мессианом как форма храмовой сакральности, релевантная теологической концепции «поэмы». Обращенная к Христу молитва главного героя и диалог святого Франциска и Христа, представленные Мессианом в трагедийной кульминации «Францисканских сцен», являются смысловой доминантой «поэмы» и утверждают ее теоцентризм. В трагедийной кульминации картины «Стигматы» слово Спасителя представлено как олицетворение истины, по слову Священного Писания: «Я есмь... истина» (Ин. 14:6).

#### Особенности претворения идеи синтеза художественных элементов мистерии

Претворение смысла старинной мистерии XIV – XVI веков в трагедийной кульминации «Францисканских сцен» имеет признаки сходства с драматургическим решением трагедийной кульминации в мистерии Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» на текст одноименной поэмы Г. д'Аннунцио (1915), созданной в русле поисков французского синтетического театра 1910–1930-х годов. Понимание д'Аннунцио и Дебюсси идеи синтеза составных элементов мистерии отражено в поэтической интерпретации «архаически-антропоморфных черт представления о Боге» [19, с. 78]. Художественные образы языческих богов (Адонис, Озирис и Аид), представленные в окружении множества идолов, соседствуют с образом христианского исповедника Себастьяна. Синтез элементов античного язычества и христианства приводит к образованию антиномичного единства семантических составляющих в лирико-поэтической концепции мистерии «Мученичество святого Себастьяна». Часть II «Волшебная комната» мистерии д'Аннунцио и Дебюсси содержит развернутую экспозицию образов и символов архаического язычества. Понимание авторами идеи синтеза художественных элементов мистерии соответствовало эстетическому и лирико-поэтическому видению д'Аннунцио образа святого мученика Себастьяна. Истолкование событий мистерии д'Аннунцио соответствовало современному представлению о переходной эпохе от язычества к

христианству, о встрече «Афин» и «Иерусалима». В III части (№4) мистерии Дебюсси святой Себастьян создает на сцене пластический образ Страстей Христовых. В тексте мистерии д'Аннуцио совершающий жертвоприношение Христу святой Себастьян произносит: «Я умираю <...> чтобы возродиться вовек!» [\[12, с. 50\]](#). Автор статьи The Mystery of Debussy's *L e Martyre d e Saint-Sébastien* Megan Sarno отметила: "«Смерть занимает центральное место в драме» [\[20, с. 14\]](#). Переход христианского исповедника Себастьяна от жизни к смерти комментируется хором сирийских плачальщиц и адониастов (приверженцев культа Адониса). Хор поет о приближении умершего смертью мученика святого Себастьяна к «темным вратам Аида» [\[13, с. 58\]](#). Дебюсси включил в V часть мистерии («Рай») вокально-симфонический эпизод, объединивший партии солирующего сопрано, четырехголосного хора (сопрано, контральто, тенора и басы) и оркестровую партию. Среди партий оркестра и голосов хора, повторяющих «Себастьян!», различим голос солирующего сопрано («душа Себастьяна») со словами: «Я поднимаюсь. У меня есть крылья. Все бело...» [\[13, с. 95\]](#). Авторитетный исследователь творчества Дебюсси, сторонник неоплатонизма, бергсонианец В. Янкелевич проницательно отметил: «Душа теперь — только пение птицы» [\[21, с. 75\]](#). Новаторство партитуры «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси восхищало известного композитора и музыкального писателя А. Онеггера: «Он [Дебюсси] создал совершенно новую по типу композицию с неслыханной дотоле атмосферой, которая по силе поэтического обаяния остается непревзойденной по сей день» [\[22, с. 32\]](#).

Доминирующий смысл теологических констант в либретто «Францисканских сцен» обусловил иное понимание Мессианом идеи синтеза художественных элементов мистерии. В отличие от эстетического (символизма), музыкально-поэтического истолкования и художественного воплощения идеи синтеза искусств в мистерии д'Аннуцио — Дебюсси Мессиан представил религиозное, теоцентрическое истолкование и претворение идеи синтеза художественных элементов музыкального спектакля в жанре мистерии. В сцене христианского откровения из «поэмы» Мессиана Христос «"открывает" <...> человеку тайны мира и Свою волю в акте личностной "милости"» [\[5, с. 337\]](#). «В свете учения святого Фомы Аквинского» теологическую концепцию «Францисканских сцен» рассмотрел исследователь V. R. Benitez (2019) [\[23, с. 21\]](#).

Тайны, смысл которых постиг святой Франциск, Мессиан представил в партии хора, основанной на изложении в виде парафраз «речений» Священного Писания. Доктор католического богословия, мыслитель Романо Гвардини так истолковал происхождение духовных текстов: слово Священного Писания «рождается из Откровения» [\[24, с. 4\]](#).

В сцене христианского откровения говорящий (декламирующий) хор восклицает: «Это Я, это Я! это Я есть Альфа и Омега! Я был прежде и пребуду <...> Я — то «после», которое было раньше. Все было создано Мной. Это Я задумал время, пространство, все звезды и все видимое и невидимое: ангелов, людей, всех живых существ. Я — Истина, из которой происходит все сущее» [\[2, с. 92\]](#).

Фрагмент сцены «Стигматы», в котором упоминается о бессмертии души, содержит парафразу: «Многие желают моего Царства Небесного, но немногие согласны нести мой крест» <...> Есть ли что-либо столь мучительное, чего не следовало бы претерпеть ради жизни вечной?» [\[2, с. 92\]](#). Аксиому о бессмертии души святой Фома Аквинский сформулировал в 79 главе «Теологической суммы». «Речения же Святого Писания, которые свидетельствуют бессмертие души — бесчисленны», — резюмировал

современный исследователь учения святого Фомы Аквинского К. В. Бандуровский [25, с. 97].

Пространство теологического смысла «Францисканских сцен» формировалось в процессе осмыслиния Мессианом канонических духовных текстов, а также по прочтении внушительного корпуса исследований по истории и религиозной философии. В круг чтения композитора входили современные исследования по теологии. В одном из интервью 1986 года Мессиан отметил: «... я много времени проводил за чтением Библии и псалмов. Много раз я читал оба Завета и Апокалипсис. Кроме того, я читал много теологических трудов — средневековых и современных. В частности, "Сумму теологии" Фомы Аквинского. Я много раз перечитывал наиболее важные части этой книги. Читал я и современных богословов, в частности работы немецкого теолога с итальянским именем Романо Гвардини, бельгийского теолога Мармиона, живущего во Франции американца Мертона и величайшего из них — живущего в Швейцарии немецкого теолога Ганса Урса Бальтазара» [26, с. 188, 189].

#### Новые формы театральной литургии в «поэме»

В литургической сцене из 8 картины «Смерть и Новая жизнь» Мессиан представил новое претворение формы респонсория, обнаружив драматургическую многослойность теологической концепции «Францисканских сцен». Композицию названной сцены образуют две молитвы главного героя, обрамляющие респонсорий, а также завершающий сцену хоровой фрагмент. Респонсорий представляет собой повтор «на расстоянии» литургической сцены из 2 картины «Лауды», в которой чтение респонсория являлось частью утренней литургии. Исполнение тремя солистами и хором чередуется с лаудами святого Франциска, благословляющего Господа за дарованные творения — ветер, воду, огонь и землю. Монахи Сильвестр, Руфин и Бернар читают начальные фразы респонсория, а хор продолжает и завершает фразу. Лауды святого Франциска и текст респонсория формируют пространство храмовой сакральности. По окончании третьей лауды хор завершает чтение респонсория троекратным восклицанием: «Свят! Свят! Свят!» [2, с. 54], [27, с. 38-39].

Чтение респонсория чередуется с симфоническим рефреном [27, с. 15-17; 25-27; 38-42]. Симфонический рефрен с новым текстом из Ветхого Завета формирует глубинный слой музыкальной драматургии. Звуковое пространство литургического эпизода исследователь Г. Хальбрайш характеризовал как «мрачную атмосферу склепа» [4, с. 492]. Находящиеся около святого Франциска монахи читают (*recto tono*) начало 3, 5 и 7 стихов 141 псалма. Хор (также *recto tono*) продолжает и завершает чтение названных стихов. Методом парофразирования (с перестановкой строк первоисточника и комбинацией слов) обусловлена новая форма респонсория, в котором свободно избранные автором семантические формулы псалмического текста расставлены в другом, по сравнению с текстом первоисточника, порядке. В текстовой парофразе Мессиан изложил семантические формулы выбранных стихов 141 псалма, передающих прямую речь царя Давида, «когда тот находился в пещере». Семантические формулы, интегрируемые в авторскую парофразу, цитируются точно. Смысловой акцент, возникающий в процессе парофразирования, обнаруживает состояние отчаяния ветхозаветного человека перед смертью и надежду на помощь Бога, дарующего душу человека избавление от страданий.

Симфонический рефрен следующим образом обрамляет форму литургического эпизода:

1. Фрагмент оркестровой партии — вступление (ц. 54) [\[28, с. 59\]](#).

1 стих (ц. 55) Трио: «Мое отчаяние пред Тобою...».

Хор: «...но Ты ведаешь мой путь».

2. Фрагмент оркестровой партии (ц. 56).

2 стих (ц. 57) Трио: «Ты-прибежище мое и часть моя...»

Хор: «...на земле живых».

3. Фрагмент оркестровой партии (ц. 58).

3 стих (ц. 59) Трио: «Вокруг меня собираются праведные...»

Хор: «...когда Ты явишь мне благодеяние».

4. Фрагмент оркестровой партии (ц. 60).

4 стих (ц. 61) Трио: «...освободи из темницы душу мою».

Хор: «Благословенно святое имя Твое».

5. Фрагмент оркестровой партии — заключение (ц. 62) [\[28, 61\]](#).

Четвертый псалмический стих завершается формулой молитвенного канона [\[2, 96\]](#). Смысл молитвы «от первого лица», представленной Мессианом в литургической форме респонсория, репрезентирует новую форму театральной литургии.

Передающий смысл текстовой парофразы симфонический рефрен обнаруживает многослойность драматургии «поэмы» [\[28, с. 54-61\]](#). Методом парофразирования респонсорий, связанный с развитием сюжета 8 картины «Смерть и Новая жизнь», обнаруживает общность семантических формул Ветхого и Нового Заветов. Смысловой подтекст симфонического рефrena раскрывает смысл происходящего во время вечерней литургии процесса мистического созерцания умирающим святым тайны смерти. Трансцендирование открывает Франциску Ассизскому «могущественнейшие феномены бытия — тайны жизни и смерти» [\[24, с. 2\]](#). Симфонический рефрен обнаруживает, таким образом, смысл «специфической формы религиозной коммуникации» [\[16, с. 123\]](#). Сакральному пространству, содержащему «абсолютную истину бытия», соответствует «сакральное время» [\[16, с. 124\]](#).

Композиция респонсория объединяет принцип речевого (произносимого *recto tono*) и симфонического (темброво-многослойного) драматургических пластов музыкально-поэтического целого. В результате названного взаимодействия композитором был создан особый тип адаптации текстовой парофразы к инструментально-симфоническому рефрену. Театрально-литургическую двуплановую форму респонсория отличает определенное сходство с такими формами органных гимнических антифонов XVI – XVII веков, в которых начальный стих песнопения исполняет хор, а затем вступает соло органиста. Как непревзойденный исполнитель-виртуоз и импровизатор на органе Мессиан, как известно, был музыкантом-исследователем и создателем огромного количества сочинений для органа, в том числе — органной мессы в честь праздника Пятидесятницы.

Комментирующий хор, завершающий литургическую сцену из 8 картины, передает экстатическое воззвание человека к Богу. Мессиан создал парафразу в виде хорового комментария методом интеграции в авторский текст семантических формул из начальных стихов 141 псалма. Комбинированное изложение фраз в хоровой партии содержит чередование пауз и экспрессивных возгласов: «Я воззвал: "А!" <...> и мой голос: "А!"» [2, с. 96]. По мысли С. С. Аверинцева, «псалмодическая экстатичность» отличает мольбу человека к Богу о спасении: «... и мой голос кричит, и говорит: "А!" к Господу! <...> которого я молю!» [28, с. 76-83], [2, с. 96].

Хор «Я воззвал...» из 8 картины «Францисканских сцен» по силе эмоционального воздействия сопоставим с эпизодом мольбы к Господу о спасении из пролога драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, написанной на текст одноименной «музыкальной поэмы» П. Клоделя: «Спаси нас от львиной пасти и лап единорога, / Спаси нас, Эли, Фόртис, Искиррос!» [29, 9-10]. Вслед за Клоделем композитор перенес ударения на начальные слоги в словах (вопреки существующим нормам французского языка). Подобная расстановка акцентов объясняется общей логикой ритмо-интонационной организации фраз в поэтической речи Клоделя. Поэт установил особые принципы соотнесения слогов, содержащих выразительные гласные и согласные звуки. Онеггер, в свою очередь, руководствовался принципами ритмического взаимодействия речевых акцентов стиха, ритмической и фонетической организации звуковой ткани.

Вслед за Клоделем и Онеггером автор «Францисканских сцен» адаптировал звучание верbalного текста поэмы к ритмо-интонационным особенностям музыкального синтаксиса. «Музыкальная поэма» и драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре», мистерия Клоделя «Благая весть Марии» и теологическая «поэма» Мессиана «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» обладают общностью духовного смысла. Произведения Клоделя, Онеггера и Мессиана отличает не только сходство в понимании способов адаптации текста к логике музыкальной композиции, но и сходство воплощения идеи синтеза художественных элементов музыкально-театрального, мистериального действия.

#### О концептуальной связности семантических элементов «Францисканских сцен»

Концептуальная связность смысловых мотивов, заимствованных композитором из духовных текстов, является принципом авторской стратегии. В «поэме» Мессиана взаимодействуют находящиеся в динамическом равновесии элементы храмовой сакральности, света и цвета, а также пластическая форма танца. В рассматриваемой разновидности синтеза художественных элементов существует взаимосвязь авторского комментария и текстовых парафраз «поэмы», сохраняющих соответствие смыслу стихов Священного Писания. Концептуальная разновидность синтеза художественных элементов «поэмы» Мессиана близка клоделевскому пониманию идеи синтеза, представленного в opus magnum Клоделя — мистерии «Благая весть Марии» (1912–1948). Сходство состоит в разработке авторами принципов театральной литургии, а также в теологическом истолковании сцен таинства христианского откровения. Следуя традиции драматургии Клоделя, Мессиан включил в «поэму» мистериальную сцену христианского откровения — диалог человека с Богом.

Пространство теологического смысла «Францисканских сцен» Мессиан презентировал методом парофразирования, интегрировав в текст «поэмы» элементы храмовой сакральности: молитвы, духовные песнопения (лауды), восклицания «Alleluia!»

(«Хвалите имя Господне!»), поэтические хвалы творениям святого Франциска Ассизского и семантические формулы псалмических стихов. В трагедийной (7 картина) и лирико-драматической (8 картина) кульминациях «Францисканских сцен» элементы храмовой сакральности находятся на первом плане драматургического развития «поэмы». В 7 и 8 картинах III действия Мессиан создал концептуальную разновидность синтеза художественных элементов теологической «поэмы». Текст расположенного перед началом каждой картины авторского комментария взаимодействует в либретто Мессиана с текстовыми парофразами и стратегией преобразования визуальных элементов света и цвета, а также с элементами пластики и поз, мимики и жестикуляции исполнителей. Применив определение С. С. Аверинцева, идею синтеза, воплощенную в либретто Мессиана, можно обозначить как «подвижное единство» [\[30, с. 242\]](#).

Концептуальная связанность семантических элементов «поэмы» — отличительная особенность «Францисканских сцен». Связи «на расстоянии» объединяют форму теологической концепции, придавая ей целостность. «Поэма» обладает свойствами полноты и завершенности метафизической картины мира и всеобъемлющего пространства духовности, в котором святой Франциск созерцал Божественное Всеприсутствие. Истолкование Мессианом метафизической реальности в либретто «Францисканских сцен» находится в русле идей грандиозного театрально-музыкального синтеза Клоделя. В стихотворном «Предисловии к "Атласному башмачку"» (1930) католический мыслитель Клодель сформулировал идею глубинной связи всех элементов видимого и невидимого мира: «Если есть тут связь, лови ее! — говорит живописец, она из каждой точки скачет блохой» [\[31, с. 31\]](#). Теологическую «поэму» Мессиана характеризует концептуальное понимание связанности и взаимодействия музыки и красочно-световых элементов видимого мира, а также языка птиц и тайн мира невидимого.

Рассмотрев проявление в музыкальном мире Мессиана «красочно-чувственного звучания сверхчувственных религиозных идей», исследователь К. В. Зенкин так истолковал природу названного феномена: «Слово Мессиана возвращает музыку к музыке и устремляет ее еще выше — в те сферы смысла, на фоне которых даже музыка покажется слишком конкретной и "материальной"» [\[32, с. 19\]](#). Либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиана обнаруживает «знак» Божественного Всеприсутствия как манифестацию духа в мире. Переходя к выводам, отметим:

1. В либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиан представил теологическое истолкование основных аспектов христианства — благодати, радости воскресения и идеи синтеза времени и вечности.
- 2 . Пространство духовного смысла либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» сформировано поэтическим воображением Мессиана на основе глубокого постижения и теологического истолкования канонических текстов Священного Писания, а также учений современных теологов и авторитетных христианских мыслителей.
- 3 . Особенностью теологической концепции «Францисканских сцен» является драматургия света, основанная на стратегии преобразования элементов света и цвета.
- 4 . Новое понимание Мессианом идеи синтеза как основы музыкального спектакля проявилось в том, что композитор интегрировал в художественный текст либретто элементы храмовой сакральности и представил в 2 и 8 картинах новые формы театральной литургии в виде респонсориев.

5. Обнаруженный Мессианом в «поэме» смысл стихов Священного Писания актуален в свете современной композитору культурно-исторической и духовной ориентации.

## Библиография

1. Lesure A., Samuel C. Olivier Messiaen. Le livre du centenaire. Collection Perpetuum Mobile, 2008. 294 р.
2. Saint François d'Assise. Messiaen / L'Avant-Scène Opéra 1992 (4). Р. 46-100.
3. Маритен Ж. Знание и мудрость. М.: Научный мир. 1999. 244 с.
4. Halbreich H. L'Oeuvre d'Olivier Messiaen. Fayard, 2008. 596 р.
5. Аверинцев С. София — Логос. Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
6. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запады о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат. 1991. 366 с.
7. Книга ангелов: Антология христианской ангелологии. СПб.: ООО «Издательство «Пальмира»; М.: ООО «Книга по Требованию». 2016. 428 с.
8. Наумова О. Движение. Форма. Танец. СПб: Palace Editions. 2011. — 156 с.
9. Wyatt M. April 23, 2012. Staging the Ineffable: Olivier Messiaen's Saint François d'Assise // The Opera Quarterly. Р. 1-6. DOI: 10.1093/oq/kbs031
10. Dukas P. Ariane et Barbe Bleue. Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur. Paris. A. Durand & Fils, Éditeurs. 1906. 249 р.
11. Messiaen O. Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas // La Revue Musicale. Juin 1936. Р. 79-86.
12. D'Annunzio G. Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère en 5 actes // L'Illustration théâtrale №181. 17 Mai 1911. 52 р.
13. Debussy C. Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère en cinq actes de Gabriele d'Annunzio. Partition pour Chant et Piano. Textes française et anglaise. English version by Hermann Klein. Paris: Imp. Cavel & Cie. Mars 1961. 104 р.
14. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: «Книга по Требованию», 2012. 704 с.
15. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Божественная среда. М.: ACT: Астрель, 2011. 446 с.
16. Пылаев М. Категория «священное» в феноменологии религии, теологии и философии XX века. М.: РГГУ. 2011. 216 с.
17. Семенова С. Г. Паломник в будущее. Пьер Тейяр де Шарден. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2009. 672 с.
18. Честертон Г. К. Вечный Человек. М.: Политиздат, 1991. 544 с.
19. Аверинцев С. Образ античности. — СПб.: Азбука-классика. 2004. — 480 с.
20. Sarno M. (2018) The Mystery of Debussy's *Le Martyre de Saint Sébastien* // Journal of Musicological Research. DOI: 10.1080/01411896.2018.1484997 Ref.  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01411896.2018.1484997?cookieSet=1>
21. Jankélévitch V. La vie et la mort dans la musique de Debussy. Suisse: Ed. De la Baconière. 1968. 194 р.
22. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л.: Музыка. 1979. 264 с.
23. Perez Benitez V. Olivier Messiaen's Opera, Saint François d'Assise. Indiana University Press, 2019. 328 р.
24. Гвардини Р. Человек и его вера. Брюссель, Изд-во «Жизнь с Богом». 1932. 334 с.
25. Бандуровский К. В. Бессмертие души в философии Фомы Аквинского. М.: РГГУ. 2011. 328 с.
26. Барбан Е. С. Искусство возможного [Текст]: встречи с музыкантами XX века. От Мессиана до Штокхаузена. СПб.: Композитор\*Санкт-Петербург. 2018. — 312 с.
27. Messiaen O. 1991. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte I, 2e Tableau. Les Laudes. Éditions Alphonse Leduc. 83 р.

28. Messiaen O. 1991. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte I, 8e Tableau. La mort et la nouvelle vie. Éditions Alphonse Leduc. 202 p.
29. Honegger A. Jeanne d'Arc au bûcher pour chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel. Paris, Éditions Salabert. 1935. 259 p.
30. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб.: Азбука-классика. 2004. 480 с.
31. Клодель П. Избранные стихотворения. Ассоциация «Новая литература». МП «Итларь» (изд-во "Carte Blanche"). СПб — Москва, 1992. 64 с.
32. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак "Божественного Присутствия" // Век Мессиана: сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория». 2011. 272 с

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Теологические аспекты либретто “Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены” Оливье Мессиана»), является теологические смыслы (аспекты) либретто одного из знаковых произведений О. Мессиана, характеризующих мировоззрение композитора. Соответственно, либретто оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» (1975–1983), над которым композитор работал самостоятельно, является объектом исследования.

Автор избежал формализации программы исследования в вводной части статьи, перейдя после краткой характеристики объекта исследования сразу же к анализу различных драматургических приемов либретто оперы, раскрывающих её теологическое содержание.

С опорой на биографические источники автор уточнил продолжительность работы О. Мессиана над замыслом сложного музыкально-драматического произведения. Сложность произведения отразилась на его многочастной структуре, которую композитор охарактеризовал как «поэму» в трех действиях из восьми картин («Крест», «Лауды», Поценуй прокаженного», «Ангел-путешественник», «Ангел-музыкант», «Проповедь птицам», «Смерть и Новая жизнь»), а также на его объеме («Партитура — opus magnum — включает 8 томов; ее объем составляет около двух тысяч страниц; общее время звучания оперы — 3 часа 57 минут»).

Автор вполне уместно акцентирует внимание на «метаморфозе хора» в произведении, который в зависимости от содержания действия выполняет различные драматургические функции, выступает в качестве многопланового «персонажа», исполняя вербальные и невербальные партии. Упомянув одно из интервью Мессиана о том, что источником многоплановой функции хора композитор считает роль хора в опере «Борис Годунов» Мусоргского и в японском традиционном театре «Но» (классическая японская танцевальная драма XIV в.), где именно за хором закрепляется функция оценки и развития действия («Играющий роль комментатора хор, который, как подобие Божественного Голоса, постоянно выступает»), автор уточняет, что: в 1–3 картинах I действия и в 5 картине II действия хор исполняет роли монахов-францисканцев, а также, скрытый в глубине сцены и оставаясь невидимым публике функционирует как комментатор действия; в 7 картине III действия «Стигматы» Мессиан использовал наряду с вербальными (разговорно-декламационными) невербальные партии хора. Пл мнению автора, «невидимый (говорящий и поющий) хор наделен “персональностью”,

поскольку хоровая партия “от первого лица” передает смысл слов Христа». Поэтому вполне уместна трактовка автором замысла Мессиана посредством невидимого хора создать атмосферу присутствия Бога «подле святого Франциска», мистического соединения святого со Спасителем в сцене христианского откровения.

Отдельно автор уделяет внимание образующейся в произведении своего рода «танцующей формы», в которой хореографически преломляются архаической формы религиозного действия. К существенным выразительным приемам Мессиана автор причисляет прописанную в либретто драматургию света и цвета освещения, определяя их в качестве концептуальной константы «поэмы».

Детально автор остановился на истолковании сцены христианского откровения, обосновав теоцентризм композиторского замысла «поэмы» и особенности претворения идеи синтеза художественных элементов мистерии, обратил внимание на новые формы театральной литургии в «поэме», ставшие, по его мнению, художественным изобретением композитора.

Аргументы автора относительно трактовки теоцентризма замысла О. Мессиана подкреплены перекрестным анализом содержания близких по духу произведений К. Дебюсси, П. Дюка, А. Онеггера: обращает внимание на теологическую разработку драматургии света, которая ранее имела музыкально-эстетическое, поэтическое и духовное претворение в музыкально-театральных произведениях Дебюсси и Дюка, на специфику работы А. Онеггера с поэтическим словом.

Таким образом предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в журнале «Человек и культура».

Методология исследования представляет собой сложный авторский комплекс биографических, текстологических, компаративных и историко-стилистических аналитических приемов, объединенных общетеоретическими методами обобщения и интерпретации. Несмотря на то, что программа исследования не была предварительно представлена автором в вводном разделе статьи, она достаточно ясно структурирована в аналитической части. Использованные автором методы решаемым научно-познавательным задачам. Аргументы и выводы автора заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор не поясняет читателю, но она становится вполне очевидна по мере погружения в замысел представленной статьи. По мнению рецензента, автор сумел подчеркнуть чрезвычайно острую тему непосредственной взаимосвязи художественной (эстетической) ценности произведения с глубоким его религиозно-философским и этическим содержанием.

Научная новизна исследования, отраженная в авторской интерпретации теологических смыслов (аспектов) либретто одного из знаковых произведений О. Мессиана, характеризующих мировоззрение композитора (оперы «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены»), заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный, хотя для его улучшения рецензент рекомендует: 1) дать фамилии упомянутых автором зарубежных коллег в транскрипции на русском языке: например, не «M. Wyatt», а М. Уайтт (M. Wyatt) и др.; 2) дополнительно внимательно вычитать текст, поскольку встречаются обидные ошибки (например, как «Симфонический рефрен обнаруживает [обнаруживает], таким образом, смысл...»).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография достаточно полно отражает предметное поле исследования, но нуждается в корректировке в едином стиле описания согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, хотя автор и не вступает в острые теоретические дискуссии.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура», и после небольшой правки может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования статьи «Теологические аспекты либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Оливье Мессиана» стало указанное либретто.

Актуальность статьи достаточно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных изучению драматургии. Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы. Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии. Очевидна также ее практическая польза.

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 подробности драматургии. Автор делит исследование на главы: «Авторский замысел и структура «поэмы»; Метаморфоза хора в «поэме»; «Танцующая форма» как отражение архаической формы религиозного действия; Драматургия света – концептуальная константа «поэмы»; Об истолковании сцены христианского откровения. Теоцентризм «поэмы»; Особенности претворения идеи синтеза художественных элементов мистерии; Новые формы театральной литургии в «поэме»; О концептуальной связности семантических элементов «Францисканских сцен».

Во введении автор делает экскурс в историю создания оперы. Далее он виртуозно раскрывает особенности произведения, анализируя тончайшие нюансы: «Различные драматургические функции в «Францисканских сценах» выполняет хор, для которого композитор сочинил вербальные и невербальные партии. Хор – многоплановый «персонаж» произведения, и метаморфоза его образа – примечательная особенность «поэмы». От начала I действия к финалу происходит преобразование сценического образа, исполнительской и смысловой функций хора». Или: «В обнаружении теологического смысла «поэмы» драматургическую функцию выполняет Ангел – представитель христианской картины мира, небожитель. Образ Ангела – защитника человека – символизирует духовную форму, доступную чувственному восприятию. Посланник Бога является посредником между человеком и Богом».

Исследователь превосходно анализирует оперу, воссоздавая ее ткань для зрителя и читателя, демонстрируя глубочайшее знание предмета: «В III действии «Францисканских сцен» Мессиан обнаружил мистическую природу духовного света, применив стратегию драматургического развития и метаморфоз света и цвета. Композитор разместил в либретто подробный комментарий ситуаций, предполагающих трансформацию свето-цветовых элементов. Комментарий Мессиана о синтезе взаимодействующих элементов света и цвета обнаруживает в либретто «Францисканских сцен» логику сквозного развития драматургии света – «способ бытия света» [14, с. 557]. В 7 картине «Стигматы» драматургия света имеет концептуальную связь с глаголом

Бога. Стратегию начальных преобразований свето-цветовых элементов Мессиан применил в трагедийной кульминации «поэмы» в качестве визуального феномена, обозначающего невидимое присутствие Христа. В 7 картине «Стигматы» Мессиан интегрировал свето-цветовые излучения (в виде «формул») в пространство погруженной в темноту сцены».

Автор акцентирует внимание читателя на особенностях произведения, и это ему прекрасно удается: «Доминирующий смысл теологических констант в либретто «Францисканских сцен» обусловил иное понимание Мессианом идеи синтеза художественных элементов мистерии. В отличие от эстетического (символизм), музыкально-поэтического истолкования и художественного воплощения идеи синтеза искусств в мистерии д'Аннуцио — Дебюssi Мессиан представил религиозное, теоцентрическое истолкование и претворение идеи синтеза художественных элементов музыкального спектакля в жанре мистерии».

В главе «Новые формы театральной литургии в «поэме» исследователь делает важное научное открытие: «В литургической сцене из 8 картины «Смерть и Новая жизнь» Мессиан представил новое претворение формы респонсория, обнаружив драматургическую многослойность теологической концепции «Францисканских сцен». Композицию названной сцены образуют две молитвы главного героя, обрамляющие респонсорий, а также завершающий сцену хоровой фрагмент. Респонсорий представляет собой повтор «на расстоянии» литургической сцены из 2 картины «Лауды», в которой чтение респонсория являлось частью утренней литургии. Исполнение тремя солистами и хором чередуется с лаудами святого Франциска, благословляющего Господа за дарованные творения — ветер, воду, огонь и землю. Монахи Сильвестр, Руфин и Бернар читают начальные фразы респонсория, а хор продолжает и завершает фразу. Лауды святого Франциска и текст респонсория формируют пространство храмовой сакральности». Все это имеет важную практическую пользу для будущих исследований.

Библиография данного исследования является более чем достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, в т.ч. иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

Автор делает обширные и серьезные выводы, как мы уже упоминали. Он пишет: «Переходя к выводам, отметим:

1. В либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» Мессиан представил теологическое истолкование основных аспектов христианства — благодати, радости воскресения и идеи синтеза времени и вечности.
  2. Пространство духовного смысла либретто «Святой Франциск Ассизский. Францисканские сцены» сформировано поэтическим воображением Мессиана на основе глубокого постижения и теологического истолкования канонических текстов Священного Писания, а также учений современных теологов и авторитетных христианских мыслителей.
  3. Особенностью теологической концепции «Францисканских сцен» является драматургия света, основанная на стратегии преобразования элементов света и цвета.
  4. Новое понимание Мессианом идеи синтеза как основы музыкального спектакля проявилось в том, что композитор интегрировал в художественный текст либретто элементы храмовой сакральности и представил в 2 и 8 картинах новые формы театральной литургии в виде респонсориев.
  5. Обнаруженный Мессианом в «поэме» смысл стихов Священного Писания актуален в свете современной композитору культурно-исторической и духовной ориентации».
- Это во многих смыслах образцовое исследование представляет большой интерес для

разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение драматургии (искусствоведов, музыковедов, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется литературой и искусством.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Михайленко А.Ю. Основные принципы, понятия, классификация и методология технологии проектирования специализированной мебели для предприятий, учреждений, магазинов. // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71255 EDN: ZLWZNW URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71255](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71255)

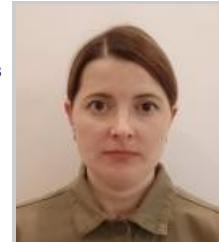
## **Основные принципы, понятия, классификация и методология технологии проектирования специализированной мебели для предприятий, учреждений, магазинов.**

**Михайленко Анастасия Юрьевна**

предметный дизайнер, мастер и преподаватель ДПИ, член Профессионального Союза Художников России, член Евразийского Художественного Союза, почетный член Международной Академии Современных Искусств.; директор студии дизайна "Креатив маркет".

390027, Россия, Рязанская область, г. Рязань, ул. Быстрецкая, 11

✉ [kreativ-market@mail.ru](mailto:kreativ-market@mail.ru)



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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.71255

**EDN:**

ZLWZNW

**Дата направления статьи в редакцию:**

14-07-2024

**Дата публикации:**

21-07-2024

**Аннотация:** В данной статье предметом исследования выступает дизайн, а именно «средовой дизайн». Автор подробно рассматривает актуальность исследования дизайна среды, его значимость в современном мире. Объектом исследования является специализированная мебель для учреждений, предприятий, магазинов. Особое внимание уделяется тому, что существует стандартная (серийная) мебель и произведенная по индивидуальному проекту, либо малосерийная, именно последнюю классифицирует и исследует автор. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как влияние авторской мебели на дизайн среды и преобразование пространства помещений. Также приводится технология проектирования специализированной мебели.

Автором были проанализированы и систематизированы современные методы и технология авторского проектирования мебели для помещений различного назначения, кроме жилых. Автор приводит конкретные примеры проектирования. В работе над статьей использовались как эмпирические методы, в частности: наблюдение, обобщение опыта, экспертные оценки, так и теоретические: анализ, синтез, сравнение, обобщение. По результатам исследования была сформирована и предложена общая методика по проектированию специализированной мебели для предприятий, магазинов и учреждений по индивидуальному дизайн проекту. Основным выводом приведенного исследования является то, что, технология проектирования данного вида мебели имеет свою философию, специфические особенности в зависимости от предназначения, конструктивных признаков, используемого оборудования, а полученные в результате изделия имеют свой неповторимый и узнаваемый авторский стиль. Также автором выявлены основные требования к проектированию данной мебели. Новизна исследования заключается в предложенной методологии и классификации специализированной мебели. Ранее подробные исследования этой предметной области не проводились, в отличии от мебели для жилых помещений и стандартной (серийной) мебели для общественных помещений.

#### **Ключевые слова:**

дизайн, дизайн среды, мебель, специализированная мебель, мебель для магазинов, административные стойки, мебель для учреждений, торговая мебель, технология проектирования, барные стойки

В современном мире мы не можем не учитывать важнейшее значение оформления пространственной среды. Пространственная среда оказывает существенное влияние на человека и поэтому становится объектом целенаправленного преобразования. Деятельность по проектированию, планированию, преобразованию, созданию эскизов, моделей, а также результат этой деятельности составляет такое обширное понятие как «дизайн» (от англ. *Design*- проектировать, чертить, задумать, а также проект, план, рисунок). Причем наряду с промышленным, графическим, арт-дизайном, архитектурным дизайном, ландшафтным дизайном выделяют и средовой дизайн. Шимко В. Т. [1, 14] считает, что несмотря на то, что средовой дизайн, это достаточно молодая область дизайна, выделенная около полувека назад, сегодня она начинает главенствовать над давно устоявшимися сферами дизайна. Среда как объект проектирования – это всегда пространство: антропогенного, природного или природно-антропогенного происхождения [2]. В данной статье мы рассмотрим пространства антропогенного происхождения, а именно, помещения: жилые и общественные, так как объект нашего исследования-мебель, которая является одним из важнейших компонентов пространственной среды, окружающих человека. Дизайнерам безусловно важно понимать ее функциональное значение и главенствующую роль в любом помещении.

Для начала проведем анализ существующей классификации мебели, выделим основные виды мебели, выявим пробелы классификации и пути решения.

Мебель классифицируется по назначению, конструктивно-технологическому признаку, по эксплуатационным, функциональным признакам, по комплексности, по виду исходного материала, по видам изделий [3]. В данной статье мы будем рассматривать корпусную мебель, которую традиционно подразделяют по назначению на бытовую и для

общественных зданий. Однако, мебель для общественных зданий следует классифицировать более детально. Методологический подход к технологии бизнес дизайна подразумевает более детальное разделение на группы и подгруппы, поскольку сфера применения накладывает конструктивные и технологические особенности. Мебель для общественных зданий еще называют специализированной, поскольку ее функционал, дизайн, конструктив напрямую зависит от направленности (вида продаваемого или производимого товара или услуги) предприятия, учреждения, магазина.

Итак, специализированную мебель (мебель для общественных зданий) можно разделить на группы и подгруппы:

- торговую
- мебель для аптек
- мебель для ювелирных магазинов
- мебель для продуктовых магазинов
- мебель для магазинов одежды
- мебель для кондитерских товаров
- мебель для орехов и сухофруктов
- мебель для овощных и фруктовых магазинов, торговых точек
- мебель для алкогольных магазинов
- узкоспециализированная торговая мебель (например, для разливного парфюма, шин, бисера и т.д.)
- мебель для предприятий общественного питания
- для кафе, ресторанов, баров
- мебель для точек «островного типа», сделанных по принципу «на вынос» (кафе, фреш-бары, пекарни)
- административная мебель
  - мебель для администратора (административные стойки и тд)
  - мебель для сотрудников (офисная)
- выставочная мебель (мебель для музеев, выставок, изготовление стендов и т.д.)
- мебель для учебных заведений (мебель для детских центров, мебель для дошкольных учреждений, школ и т.д.)
- мебель для спортивных учреждений (фитнес-центров, бассейнов, аквапарков и т.д.)
- технологическая мебель (для заводов, фабрик) [4].

Теперь хотелось бы обосновать данную классификацию. Для примера возьмем торговую мебель. Мебель для аптек изготавливается по определенным стандартам и имеет конструктивные особенности исходя из специфики товара. Лекарственные средства

располагаются в пристенных шкафах с выдвижными ящиками, на которых ставятся маркировки групп препаратов (Рисунок 1). Не представляется возможным разместить лекарственные средства стопкой на стандартном стеллаже (Рисунок 2).



Рисунок 1. Аптечные шкафы



Рисунок 2. Стандартные стеллажи

Следующий пример: прилавки для ювелирных товаров должны иметь под стеклом выдвижные ящики, для легкого доступа к товару и демонстрации изделий. В тоже время шуфлядки должны закрываться на ключ для защиты от вандалов и преступников, для этого используются мебельные замки. Еще одним ключевым моментом является обязательное использование подсветки, и максимальное применение прозрачных

материалов для более выгодной демонстрации товара (Рисунок 3). И тут не может быть ни взаимозаменяемости, ни универсальности. Никак нельзя приспособить ювелирные витрины в аптеку и наоборот. Также пристенные витрины для сухофруктов (Рисунок 4) не представляет возможным разместить в винном магазине (Рисунок 5) или в магазине одежды.



Рисунок 3. Верхняя часть прилавка для ювелирных изделий



Рисунок 4. Витрины для орехов и сухофруктов



Рисунок 5. Винный стеллаж

Также как в подгруппах нет заменяемости и в данных группах. Так, например, барную стойку нельзя поставить администратору, потому что барные стойки изготавливаются высотой 1100-1200 мм со стороны посетителя, вторая столешница (внутренняя) на высоте 900 мм и рассчитана на сотрудника (бармена, бариста), который работает стоя (Рисунок 6). Администратор же, работает в положении «сидя», и следовательно вторая столешница (внутренняя) располагается на высоте 750 мм. Как стандартный письменный стол (Рисунок 7).



Рисунок 6. Барная стойка со встроенным оборудованием. «Тревелерс кафе», г. Рязань. Предметный дизайнер Михайленко А.Ю.



Рисунок 7. Стойка администратора. Детский центр «Дом и дети», г. Рязань. Предметный дизайнер Михайленко А.Ю.

Специализированную мебель можно разделить на две обширные группы по способу производства: стандартная (серийная мебель) и индивидуальная (малосерийная, либо изготовленная в единственном экземпляре). Однако использование серийной мебели для бизнеса не всегда возможно, есть уникальные направления, требующие индивидуального подхода. Использование же стандартной мебели ограничено ее размерами и цветовой гаммой. И предприятие или учреждение, которое выбирает такой тип оборудования имеет меньше возможностей для привлечения внимания покупателей и им сложнее подчеркнуть свою уникальность, не говоря уже о том, что есть такие группы товаров и услуг, под которые не выпускается серийная мебель. Дизайн стандартной

специализированной мебели и оборудования является промышленным. Дизайнер разрабатывает той или иной предмет совместно с другими специалистами (маркетологами, экономистами и т.д.), поэтому он ограничен в творчестве. Тут главным является универсальность, а не уникальность предмета, возможность сбыта и получение максимальной прибыли. Дизайном индивидуальной специализированной мебели занимается предметный дизайнер, который никак не ограничен в творчестве, а наоборот его идеи приветствуются и поощряются. В процессе его работы получается неповторимый и запоминающийся дизайн, который призван выделить среди конкурентов, быть максимально удобным и адаптированным под оборудование, товар или услугу [5].

В данной статье мы разберем технологию проектирования нестандартной специализированной мебели, которая производится по индивидуальному проекту. Для начала определимся с современным определением понятия технология. Если говорить не о «теоретической технологии», а практической, то технологией называют комплекс операций, последовательность действий, направленных на изготовление изделия. Существует несколько этапов проектирования:

1 . Предварительный. Этот этап начинается с общения с заказчиком, обсуждения основных параметров: помещение (площадь, особенности планировки, освещения), особенности товара (количество наименований, размер, вес). Если потенциальный заказчик оказывает услуги, то обсуждается количество сотрудников, особенности услуги (на какую целевую аудиторию направлена услуга), наличие оборудования или оргтехники (габариты, особенности подключения, вес) размеры предполагаемого места установки, коммуникации и т.д. Далее требуется выезд на место и замер.

2 . Создание эскизного проекта (прорабатывается конструкция будущего изделия с учетом его габаритов и месторасположения, учитывается прочность и безопасность. Далее, размещаются элементы изделия: полки, выдвижные ящики, столешницы, определяются их функциональные размеры, подбирается соответствующая фурнитура. При этом учитывается удобство в использовании как отдельных элементов, так и изделия в целом. После создания модели изделия прорабатываются цветовые и текстурные решения, учитывая общий дизайн помещения, фирменные цвета, современные тенденции, особенности товара или услуги, требования торговых центров, собственников помещения и т.д.)

3 . Создание технического проекта (проектирование мебельного изделия, результатом которого является технический проект, который передается на производство).

Характер производства специализированной индивидуальной (либо малосерийной) мебели определяется не только особенностями технологии ее изготовления, но и видами материалов, которые для этого используются. Специализированная мебель, изготавливается из массива древесины, МДФ (среднеплотная древесноволокнистая плита), ЛДСП (ламинированная древесно-стружечная плита), металла (стали), с использованием сварного каркаса, алюминиевого профиля, оцинкованных труб, из листового стекла, полимерных материалов, пластиков, пленок, композитных материалов [11].

Требованиями, предъявляемыми к специализированной мебели, подразделяются на функциональные, конструктивные, технико-экономические и эстетические.

Функциональные требования определяются особенностями проектирования и последующего производства мебели, которая будет обеспечивать необходимые

удобства, качество, скорость и функциональность технологических процессов торговли или спецификой услуги, удовлетворять запросы заказчика и соответствовать узкоспециализированным направлениям той или иной деятельности. В свою очередь функциональность должна соответствовать и общим нормам человеческой физиологии, быть удобной и эргономичной для сотрудников учреждения, отвечать нормам трудового кодекса, общественной гигиены и внутренней психологии человека как для работающего персонала, так и для клиентов [\[15\]](#).

Рассмотрим применение функциональных требований, в рамках рассматриваемой технологии проектирования. Например, предприятию требуется столы для регулировщиков. Какие принципиальные моменты нужно учитывать: столы должны выдерживать вес производимого оборудования, иметь защитные экраны безопасности от радиочастотных помех.

Конструктивные требования, предъявляемые к изготовлению такой зачастую узкоспециализированной мебели не менее приоритетны, и предусматриваются еще на стадии проектирования проекта. Мебель должна быть простой в обращении, устойчивой и прочной при эксплуатации, технологичной, надежной и по возможности долговечной. В тоже время она должна быть наполнена современными конструктивными решениями и направлениями в данной предметной области.

К любой корпусной мебели, в том числе и к специализированной, сделанной на заказ по индивидуальным проектам предъявляются требования технических условий, норм и ГОСТов.

Такие технико-экономические требования определяют особенность технологии проектирования. Не смотря на нестандартный подход к проектированию, используется стандартная сертифицированная фабричная фурнитура и материалы, унификация узловых и несущих соединений, стандартизация технических размеров, нагрузочных характеристик отдельных элементов конструкции, технические нормы и правила проектирования мебели.

Эстетические требования в технологии проектирования не стандартной специализированной мебели занимают главенствующее место.

Прежде всего это совершенство дизайна как функционала, так и единство формы конструкции и материала. Правильно подобранные материалы, гармония цвета, придают изделию законченный вид, подчеркивают направление и бренд, обеспечивают целостность восприятия как мебельной формы, так и материального содержания объекта, создают гармоничность обстановки в целом [\[13\]](#).

Разберем технологию проектирования более подробно на конкретных примерах.

Административная мебель для детского отделения частной клиники.

Современные медицинские учреждения коммерческой направленности создают гуманную, дружелюбную, ориентированную на потребителя среду. В тоже время она должна быть несомненно комфортной и безопасной для пациентов [\[10\]](#). На какие моменты обращали внимание при разработке проекта мебели: ожидание приема врача утомительно для детей, стойка должна вмещать двух сотрудников, обширную картотеку, гармонично смотреться, не оказывать психологического давления на ребенка, вызывать позитивные эмоции. Вариант корабля с игровой зоной для маленьких посетителей, картотекой и комфортными рабочими местами вписался в интерьер и обогатил его своей

функциональностью (Рисунок 8).



Рисунок 8. Стойка администратора. Клиника «МЕД+». г. Рязань

Иногда запрос заказчика может быть не типичным и соединять в себе разные типы специализированной мебели. Так, например, военному училищу требовалась выставочная мебель, которая функционально несла две задачи: экспозиционную (размещение нестандартных учебных материалов, инвентаря) и обучающую. Сам учебно-демонстрационный материал единственный, а заменяемый при необходимости, для решения учебных задач. В связи с тем, что многие предметы тяжелые и габаритные полки должны выдерживать большой вес и выниматься при необходимости. Но в тоже время демонстрационная часть должна быть прозрачной для хорошего обзора (сверху, впереди, сбоку). При разработке необходимо было выбрать материалы для изготовления, учитывая особенности функциональной части. Важно понимать, что стеклянные полки допустимо проектировать длиной не более 1000 мм, но размеры предполагаемых экспонатов (приборов, техники, макетов, визуализации сражений и т.д.) имели большую длину. Конструктивным решением стало использование алюминиевого профиля системы «Еврошоп» (Рисунок 9). Заключенное в пазы профиля стекло, зажатое уплотнителем, позволяет увеличить длину изделия до 1500 мм. Также полки из ЛДСП, лежащие на полкодержателях профиля, выдерживают больший вес, чем закрепленные евро винтами и могут выниматься при необходимости (Рисунок 10). Принимая во внимание все вышеперечисленное, был создан проект, а впоследствии и уникальная мебель.

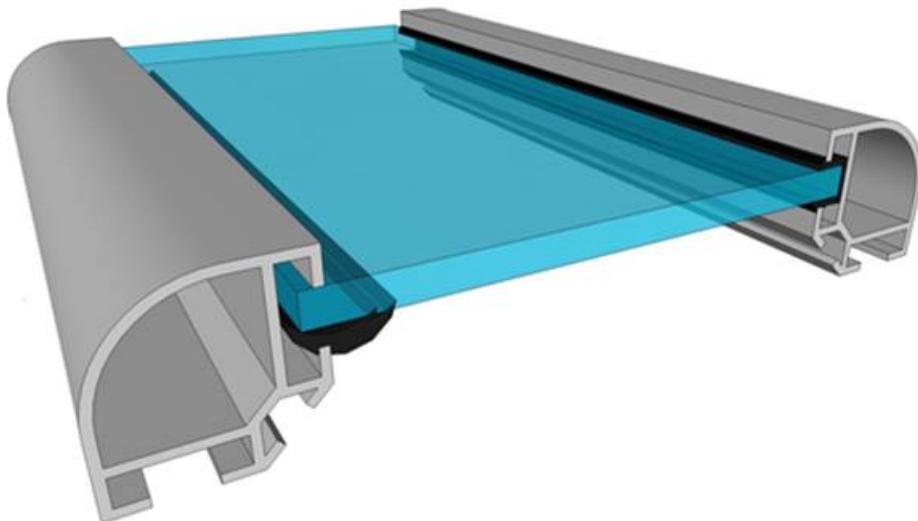


Рисунок 9. Демонстрация положения стекла в профиле «Еврошоп» дизайн проекта выставочно-учебных витрин в РГБВДКУ»

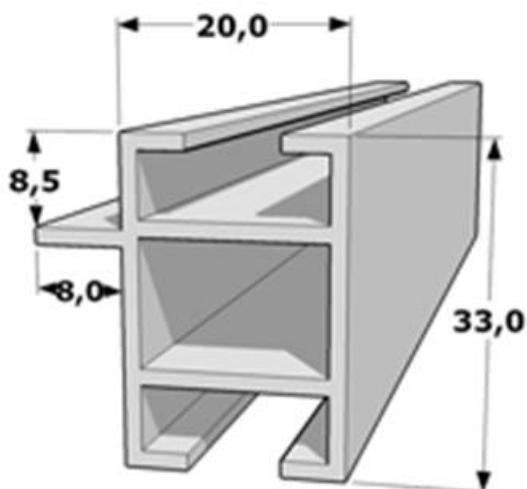


Рисунок 10. Профиль «Еврошоп» с полкой

Также рассмотрим специализированную мебель сети кофеин «COFFEE LIKE» в формате «кофе с собой», которая относится к изделиям для предприятий общественного питания. Нельзя не отметить социальную значимость данного проекта. Еще Рей Ольденбург утверждал, что для борьбы с социальной изоляцией, которая характерна для современности, людям необходимо неформальные локации, в том числе и кофейни, в которых можно расслабиться, коммуницировать, отдохнуть и получить положительные эмоции, находясь в социуме [7.8]. Исходя из вышесказанного, огромная ответственность ложится на дизайнера по созданию идеального общественного места, которое должно быть не только максимально уютным, но и комфортным за счет использования удобной мебели и рациональной организации пространства [9].

Подробно о дизайне и конструктивных особенностях. Цвета и текстуры соответствуют современные тенденциям. Все проекты оформлены в одинаковой гамме и узнаваемы для потенциальных посетителей, рассчитаны на постоянных клиентов. Дизайн каждой кофейни уникален, так как предприятие может располагаться как в отдельном помещении, так и в центре торгового зала, в тоже время в любом проектах сохранен фирменный стиль. В зависимости от формата меняется и конфигурация изделий.

Разберем основный из них:

1. Остров. Предприятие располагается в центре торгового зала, что накладывает особенности на конструкцию. Максимальная высота 1100 мм, рабочая зона располагается на высоте 900 мм (Рисунок 11). Из-за того, что воду, в большинстве случаев, нельзя подвести, то необходимо предусмотреть место для бутылей с водой.



Рисунок 11. Торговый остров. г. Рязань

2. Полуостров. Располагается в общем торговом зале, но около стены. В данных проектах желательно задействовать стены зала, для гармоничного эстетического вида изделий.

3. Кафе. Формат, при котором площадь и расположение позволяют принимать посетителей. В проекте должны быть предусмотрены места для сидения, столики для посетителей. Сама производственная стойка остается без видимых изменений (Рисунок 12). Наряду со стандартной мебелью для сидения может использоваться произведенная на заказ, так как она не выбивается по цветовой гамме, смотрится гармонично, может быть изготовлена «в размер» от стены к стене и снабжена съемными мягкими чехлами, которые можно обработать от пятен, что важно в коммерческом помещении (Рисунок 13).



Рисунок 11. Кафе в торговом павильоне



Рисунок 12. Нестандартная мебель для сидения

4. Торговый павильон. Если площадь павильона не позволяет создать формат «кафе», то он проектируется на работу «на вынос». Мебель в этом случае располагается вдоль стен (Рисунок 13).



Рисунок 13. Торговый павильон малой площади.

Важными функциональными и конструктивными особенностями проектов кофеин является то, что нужно учитывать наличие множества производственного оборудования. Такого как, кофемашина, кофемолка, холодильная витрина, денежный ящик, микроволновка, ледогенератор, блендер, термопот, морозильный шкаф, мойка, оборудование для сбора мусора, насос, бутыли для воды, емкость для сбора отработанной воды, если в помещении нет коммуникаций). Требуется принимать во внимание вес оборудования, его габариты, технические особенности. Например, около кофемашины справа (для удобства сотрудников) располагается «выбивалка» для отработанного кофе, которое должно попадать в контейнер для мусора, посредством стука об деревянную или металлическую деталь. При этом эстетически это должно смотреться красиво и гармонично. Для этого в столешнице вырезают отверстие, куда и скидывается мусор. А отсек с контейнером, в свою очередь закрыт распашной дверкой и не виден посетителям.

Еще один пример, под кофемашиной, в большинстве проектов, располагаются бутыли с водой, но сама кофемашина имеет большой вес, как и бутыли (19 литров), что не позволяет поставить их на полку из ЛДСП, поэтому их необходимо располагать на полу. Отличным решением является изготовить усиленный металлокаркас из стальной профильной трубы 25 на 25 мм, который снабжается ножками для регулировки и выравнивания на напольных покрытиях. Тогда бутыли можно разместить на полу, что дает несомненные преимущества. Поскольку, они тяжелые и поднимать их на уровень цоколя трудно, также из-за веса их не желательно ставить на полку: такая конструкция прослужит не долго. В целом, проектирование мебели для предприятий общественного питания очень трудоемкий и ответственный процесс, который имеет множество особенностей.

Итак, есть множество факторов, которые могут повлиять на итоговую гармоничность пространства, но мебель занимает среди них главенствующую роль [\[12\]](#). А если мы

говорим о коммерческой мебели, которую мы исследовали в данной статье, то ее дизайн, грамотно подобранные материалы, удобство и безопасность для посетителей и работников, прочность конструкции и долговечность напрямую влияют на рентабельность бизнеса или бюджет предприятия.

Проделанная научная работа позволила:

- классифицировать специализированную мебель;
- внести вклад в развитие теории, технологии, методологии дизайна и проектирования специализированной мебели;
- раскрыть сущность нестандартной мебели как объекта проектной деятельности;
- также можно говорить и о вкладе в научную методологию в целом.

## **Библиография**

1. Шимко В. Т Основы дизайна и средовое проектирование. - М.: Архитектура, 2007. - 160 с.
2. Толстова А. А Среда как объект дизайна: определение понятия методом двухуровневой триадической дешифровки // Архитектон: известия вузов. - 2021. - №2. - С. 1-13.
3. Лукаш А. А., Глотова Т. И., Романов В. А., Чернышов О. Н. Методологические основы дизайна и конструирования мебели: монография. - Курск: ЗАО "Университетская книга", 2023. - 148 с.
4. Онхонова Л.О. Оборудование торговых предприятий: учебное пособие. - Улан-Удэ: Издательство ВСГУТУ, 2012. - 343 с.
5. Савинкин В.В., Филатова О.Ю. Дизайн мебели и оборудования в России: в пути за идеалом // Бизнес и дизайн ревю. 2022. № 1 (25). С. 13.
6. Давыденко С.А., Сергиенко А.М. Эволюция формообразования и дизайна корпусной мебели для жилых интерьеров в России в XX – начале XXI в. // Творчество и современность: дизайн архитектурной среды. - 2023. - №2. - С. 20-25.
7. Ольденберг Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места "тусовок" как фундамент сообщества. - М.: 2014. - 456 с.
8. Пестова А. В. "Третий места" третьего тысячелетия: революция досугового и рабочего пространства // Человек в мире культуры. - 2017. - №2-3. - С. 183-185.
9. Белякова Т. Е., Кондюкова А. С. Методы организации современного столичного кафе как социально значимого пространства // Общество: философия, история, культура. - 2021. - №6. - С. 134-139.
10. Кашуба В. В. Дизайн-проектирование безопасных частных клиник для отрасли здравоохранения // Вопросы гуманитарных наук. - 2017. - №2. - С. 58-61.
11. Журавлева Л. Н. Технология композиционных материалов и древесных плит. - Лесосибирск: филиал СибГУ в г. Лесосибирске, 2017. - 184 с.
12. Светлов В. А. Логика: учебное пособие. - СПб.: Питер, 2016. - 320 с.
13. Ветошкин Ю. И. основы конструирования мебели: учебное пособие. - 3 изд. - Екатеринбург: Министерство науки и высшего образования РФ, Уральский государственный лесотехнический университет, 2019. - 178 с.
14. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории (средовой подход). - М.: Архитектура-С, 2009. - 408 с.
15. Волкова Ю. А. Функциональность и дизайн как основа совершенствования конструкции мебели // NovaInfo. - 2016. - №56. - С. 435-436.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования статьи «Основные принципы, понятия, классификация и методология технологии проектирования специализированной мебели для предприятий, учреждений, магазинов» - мебель, которая является одним из важнейших компонентов пространственной среды, окружающих человека.

Актуальность статьи достаточно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных синтезу искусства и практики в их историческом развитии. Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы.

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников. 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 четко делит исследование на части: введение, в котором приводит классификацию мебели, затем отмечает, что «мебель для общественных зданий следует классифицировать более детально» и приводит весьма подробную классификацию специализированной мебели, сопровождая ее рисунками, что весьма украшает исследование. Автор характеризует мебель точно и просто: «Следующий пример: прилавки для ювелирных товаров должны иметь под стеклом выдвижные ящики, для легкого доступа к товару и демонстрации изделий. В тоже время шуфлядки должны закрываться на ключ для защиты от вандалов и преступников, для этого используются мебельные замки. Еще одним ключевым моментом является обязательное использование подсветки, и максимальное применение прозрачных материалов для более выгодной демонстрации товара (Рисунок 3). И тут не может быть ни взаимозаменяемости, ни универсальности. Никак нельзя приспособить ювелирные витрины в аптеку и наоборот. Также пристенные витрины для сухофруктов (Рисунок 4) не представляет возможным разместить в винном магазине (Рисунок 5) или в магазине одежды». Исследователь весьма тщательно разбирает технологию проектирования нестандартной специализированной мебели на всех ее этапах, отмечая важные особенности: «Функциональные требования определяются особенностями проектирования и последующего производства мебели, которая будет обеспечивать необходимые удобства, качество, скорость и функциональность технологических процессов торговли или спецификой услуги, удовлетворять запросы заказчика и соответствовать узкоспециализированным направлениям той или иной деятельности. В свою очередь функциональность должна соответствовать и общим нормам человеческой физиологии, быть удобной и эргономичной для сотрудников учреждения, отвечать нормам трудового кодекса, общественной гигиены и внутренней психологии человека как для работающего персонала, так и для клиентов».

Автор приводит множество интересных и полезных примеров, свидетельствующих о его глубоких познаниях и творческом подходе к исследуемому предмету. Например: «Подробно о дизайне и конструктивных особенностях. Цвета и текстуры соответствуют современные тенденциям. Все проекты оформлены в одинаковой гамме и узнаваемы для потенциальных посетителей, рассчитаны на постоянных клиентов. Дизайн каждой

кофейни уникален, так как предприятие может располагаться как в отдельном помещении, так и в центре торгового зала, в тоже время в любом проектах сохранен фирменный стиль. В зависимости от формата меняется и конфигурация изделий".

Также он всесторонне характеризует разные конфигурации мебели.

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

В конце исследования автор подводит важные итоги: «Итак, есть множество факторов, которые могут повлиять на итоговую гармоничность пространства, но мебель занимает среди них главенствующую роль [12]. А если мы говорим о коммерческой мебели, которую мы исследовали в данной статье, то ее дизайн, грамотно подобранные материалы, удобство и безопасность для посетителей и работников, прочность конструкции и долговечность напрямую влияют на рентабельность бизнеса или бюджет предприятия.

Проделанная научная работа позволила:

- классифицировать специализированную мебель;
- внести вклад в развитие теории, технологии, методологии дизайна и проектирования специализированной мебели;
- раскрыть сущность нестандартной мебели как объекта проектной деятельности;
- также можно говорить и о вкладе в научную методологию в целом».

Это исследование представляет большой интерес и практическую пользу для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное занятие мебелью, так и для всех тех, кто интересуется историей и дизайном интерьеров.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Бай Д. Развитие самотерапивтического документального кино в Китае // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71035 EDN: ZBULOK URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71035](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71035)

## Развитие самотерапивтического документального кино в Китае

Бай До

ORCID: 0009-0007-7735-720X

аспирант, кафедра истории западноевропейской и русской культуры, Санкт-Петербургский Государственный Университет

199034, Россия, Ленинградская область, г. Санкт-Петербург, линия Менделеевская, 5

✉ baiduorabota@163.com



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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.71035

**EDN:**

ZBULOK

**Дата направления статьи в редакцию:**

16-06-2024

**Дата публикации:**

24-07-2024

**Аннотация:** Данная статья посвящена изучению развития самотерапевтических документальных фильмов в Китае с 2000 года. Объектом исследования является китайское документальное кино о самотерапии. Предметом исследования являются документальные фильмы о самотерапии начала 2000-х годов: «Несчастных больше, чем один» (2000), «Домашняя видеозапись» (2001), «Найтингейл, не единственный голос» (2001), а также фильмы, появившиеся после 2016 года: «Светская беседа» (2016), «Соберись перед прыжком» (2017) и «Прекрасная вдова и ее надоедливый сын» (2019). Особое внимание уделяется самотерапевтическим документальным фильмам, представленным на кинофестивале «Мать» и документальном мастер-классе «FamilyLens», созданном в Китае в 2022 году. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как причины возникновения, определение жанра и форма кинотекста. Для понимания траектории развития китайских документальных фильмов о самотерапии, а

также причин и характеристики каждого периода, в данном исследовании используется комплексный подход с применением контент-анализа и текстового анализа, а также психоаналитическая теория для объяснения съемочной деятельности документальных фильмов о самотерапии. В статье утверждается, что ключевым моментом в основании поджанра документальных фильмов о самотерапии в Китае является присутствие режиссера в качестве главного героя фильма, снимающего самого себя. В исследовании выявлены два отчетливых периода развития самотерапевтического документального кино в Китае, оба из которых тесно связаны с развитием кинооборудования. В заключение автор не только оценивает положительное отношение самотерапевтической документальной практики к самосознанию и повышению осведомленности общества о проблемах, связанных с родной семьей, но и утверждает, что исследователи должны уделять больше внимания потенциальным этическим проблемам, присутствующим в фильмах. Это объясняется тем, что, по сути, режиссеры не исцеляются в процессе съемок, а используют его как средство нападения на своих родителей.

#### **Ключевые слова:**

самотерапевтическая документалистика, история развития, этапы развития, причины возникновения, текстовые характеристики, арт-терапия, Кинофестиваль Мать, мастер-класс Grassland, мастер-класс FamilyLens, этическая значимость

Понятие документального кино о самотерапии было предложено Полом Артуром в 2007 году [1]. Изучая документальные фильмы от первого лица [2] и автобиографические документальные фильмы [3], набравшие популярность в США с 1990-х годов, Артур обнаружил фильмы с четкой темой личной травмы, например «Экспедиция Шермана», «Яркий лист» и «Мой архитектор», и классифицировал их как документальные фильмы о самотерапии. Самотерапевтический документальный фильм — это тематическое ответвление практики персональной документалистики, которая по своему охвату пересекается с документальным фильмом от первого лица и автобиографическим документальным фильмом. В США практика персонального документального кино восходит к началу движения за равные права в 1960-х годах [4]. В Европе ее можно проследить в 1948 году, когда Александр Астрюк продвигал идею «камеры-стило» («la caméra-stylo») [5].

История персональной документальной практики в Китае не имеет давних корней. В конце 1980-х годов, после того как стали популярны цифровые видеокамеры (Digital Video), молодые свободные художники и режиссеры, уволившиеся с телестанций, начали первые практики независимого документального кино. На рубеже XX и XXI веков фильмы Ван Фэня, Ян Лина и Тан Даньхуна распространялись в нишевой аудитории. В отличие от основных документальных фильмов того времени в Китае, они направляли камеру на себя, своих родных и близких и прямо перед камерой рассказывали о своих скрытых психологических проблемах и личных воспоминаниях.

Фильм «Несчастных больше, чем один» («More than one is unhappy», 2000, реж. Ван Фен, 45 мин.) похож на личный дневник Ван Фен. Она представляет свои вопросы к родителям, понимание брака и жизни, а также размышления о собственной позиции во время производства фильма. В фильме «Домашняя видеозапись» («Home video», 2001, реж. Ян Лина, 65 мин.) Ян Лина пытается выяснить правду о разводе родителей с

помощью интервью с ними и со своим братом, чтобы избежать влияния этой истории на нее. В фильме «Найтингейл, не единственный голос» («Nightingale is not the only voice», 2001, реж. Тан Даньхун, 180 мин.) Тан исследует проблему, «как формируется самость». Она считает, что у нее всегда было нигилистическое и болезненное отношение к жизни и что травмы детства сформировали ее личность. В фильме Тан пытается выяснить у своих родителей истинную причину, по которой ее избил отец, когда ей было семь лет. Она также записывает свой разговор с психотерапевтом, состоявшийся в связи с рецидивом ее психического заболевания. Эти фильмы не только положили начало практике самого раннего частного документального кино в Китае, но и способствовали включению в подбор тем такого кино темы личной травмы. Их можно рассматривать как ранний китайский документальный фильм о самотерапии. Однако, к сожалению, ранние фильмы не были распространены на рынке, и некоторые из режиссеров решили не показывать их публично в связи с интимностью темы [6-8].

В последующее десятилетие в Китае также появлялись личные документальные работы, такие как «Ностальгия» («Nostalgia», 2006, реж. Шу Лунхao, 70 мин.), «Весна в Ушане» («Springtime in Wushan», 2003, реж. Чжан Мин, 110 мин.), «Мужчина» («The Man», 2004, реж. Ху Синью) и «Дни» («The Days», 2011, реж. Вэй Сяобо). Но фильмов о личных травмах не было, за исключением «Терапии» («Therapy», 2010, реж. Ву Вэнъгуан, 80 мин.) и «Автопортрета с тремя женщинами» («Self-portrait with 3 women», 2010, реж. Чжан Мэнци 70 мин.), которые в последние годы порой демонстрировались на кинопоказах, организованных любителями. А согласно существующей литературе, на данный момент больше нет исследований на тему личной травмы. Это объясняется в основном тем фактом, что по сравнению с господствующей концепцией «прямого кино» в китайской документалистике личное документальное кино всегда находилось на периферии и не воспринималось всерьез теоретическим сообществом. Более того, под влиянием традиционной концепции документального кино, даже если режиссер снимает своих родственников и друзей, он сознательно использует внешнюю перспективу повествования, показывая членов семьи как представителей определенной социальной группы, скрывая свои отношения с героями фильма. Соответственно, и речи нет о том, чтобы представить самого себя в качестве главного героя.

С 2015 по 2017 год на Китайском международном фестивале документального кино (Гуанчжоу), который близок автору настоящего исследования, появилось несколько фильмов, в которых режиссеры сняли членов своих семей. Например, в фильме «Пожалуйста, помни меня» («Please Remember Me», 2015, реж. Чжао Цин, 78 мин.) режиссер Чжао Цин рассказывает любовную историю своего дяди и тети. Фильм затрагивает проблему старости и показывает, какова жизнь людей с болезнью Альцгеймера. Однако Чжао в фильме не присутствует, и только в интервью после показа зрители узнали, что она снимала собственных родственников. В фильме «Жить, как ему нравится» («Live as He Likes», 2017, реж. Ян Лиджу, 20 мин.) Ян Лиджу снимает своего деда, которого по-настоящему узнала, только когда он развелся с ее бабушкой. Она сетует, что дед не смог реализовать свои амбиции из-за брака, ограничившего его свободу. Фильм построен с применением классического метода нарратива биографий, чтобы выдержать ритм повествования и придать опыту деда легендарное измерение. Хотя Ян использует повествование от первого лица, она не корректировала свой подход к съемкам из-за отношений с дедом.

Во всех перечисленных выше фильмах даже присутствие голоса режиссера или его фигуры является непреднамеренным. Режиссер помещен в фильм для поддержания повествовательной связности при монтаже, его воплощение не составляет основу

повествовательной нити фильма. Поэтому обсуждение фильма в то время вообще не подразумевало слова «частный». Автор завершает фильм, принимая традиционную позицию режиссера документального кино, не развивая своих собственных отношений с фильмом или его героями.

Фильм «Светская беседа» («Small Talk», 2016, реж. Хуан Хуэйчжэнь, 88 мин.) по-настоящему привлек общественное внимание к личному документальному кино и вызвал в Китае за последние два года всплеск документальных фильмов о самотерапии. Режиссер Хуан Хуэйчжэнь непосредственно выступает в фильме в качестве главной героини, чтобы рассказать историю своего отдаление от матери, разоблачая лесбиянство последней, и раскрыть психологическую травму, которую она, будучи ребенком, получила в семье. Этот акт обсуждения частных семейных дел на публике контрастирует с традиционной концепцией сохранения семейных секретов от общественности и установкой, что семейный позор не подлежит разглашению. Накопленные Хуан психологические проблемы, возникшие вследствие такого травматического воспитания, вызывают сочувствие у зрителей, выросших в той же культуре. Поэтому возможность разрешения конфликта между Хуан и ее матерью не просто является ключевой нитью нарратива, но очень волнует зрителей: смогут ли дети получить извинения от своих родителей за неправильные методы в процессе воспитания?

В то время в Китае уже сложился относительно отлаженный механизм кинофестивалей и частных показов, и фильм быстро распространился через СМИ, которые рекомендовали его для просмотра после полученных им премий. Начиная с этого фильма дискуссия о документальных фильмах на семейную тематику велась уже не о функции записи документальных фильмов, а о вмешательстве документального фильма в семейные отношения или даже в терапию.

Впоследствии на китайских и международных фестивалях документального кино также были представлены фильмы о личных травмах в семье. Фильм «Сoberись перед прыжком» («Minding the Gap»; китайское название фильма — «Skateboard Boys», реж. Лю Бин, 2017, 93 мин.; номинирован на «Лучший документальный фильм» на 91-й церемонии вручения премии «Оскар» и на главный приз жюри на 34-м кинофестивале «Сандэнс») рассказывает о домашнем насилии со стороны отчима, пережитом Лю Бином в детстве. Лю имеет китайско-американское происхождение. Под влиянием американской культуры он также снял в фильме двух друзей с разным цветом кожи, чтобы подчеркнуть широкую распространенность домашнего насилия. С ними Лю познакомился в подростковом возрасте, катаясь на скейтборде. Фильм «Прекрасная вдова и ее надоедливый сын» (китайское название — «Зависимость»; «The Lovely Widow and Her Annoying Son», 2019, реж. Ван Кай, 127 мин.; лучший фильм Китайского международного студенческого документального кино — 2019) рассказывает историю Ван Кая, который особенно сильно ощущает зависимость от матери после смерти отца. Эта зависимость заставляет его чувствовать себя скованным. Он не может жить так, как хочется ему, а должен взять на себя роль ответственного сына. В обоих фильмах режиссеры выступают в качестве главных героев, напрямую рассказывая зрителям о своих детских травмах или проблемах, возникших в результате неправильного воспитания. Они надеются вылечить эти травмы и изменить своих родителей с помощью съемок.

Если появление персональных документальных фильмов в начале века было обусловлено популярностью цифровых видеокамер, то сегодня расцвет персональных документальных фильмов обусловлен тремя причинами.

Во-первых, растущая доступность мобильных телефонов и цифровых киноаппаратов упростила съемку и снизила затраты. Например, Ван Кай завершил фильм без какой-либо институциональной поддержки. Кроме того, он не является профессиональным режиссером. Фильм нельзя назвать изысканным с точки зрения визуальной эстетики, но он кажется очень честным и простым, так как в традиционных документальных фильмах не бывает такого близкого расстояния съемки.

Во-вторых, социальные медиа спровоцировали тенденцию к распространению повествований от первого лица. После 2016 года в Китае стремительноросло количество короткометражных видео, и все основные коммерческие медиаплатформы поощряли пользователей создавать собственный контент и его загружать. Неигровые видеоролики, в которых люди рассказывают о себе на фоне личной повседневной жизни, являются основной формой видео в сегодняшних социальных сетях. Блогер — это новая личность, которую может дать себе каждый, кто умеет пользоваться мобильным телефоном, если захочет. В результате, когда средства видеосъемки стали повседневными [\[9\]](#), многие молодые режиссеры и любители занялись рассказом историй своих семей и собственного травматического опыта в документальных или других неигровых видеоформатах. Они часто объясняют свои действия тем, что исследуют собственные семьи с помощью кинокамер, и верят, что совершают осмысленный акт.

В-третьих, появление новых кинофестивалей и организаций, занимающихся показом фильмов, открыло возможности для новичков в киноиндустрии. В Китае до сих пор молодые режиссеры, студенты или любители снимают в основном личные истории. Несмотря на то что старые профессиональные режиссеры с развитием видеотехнологий и инновационных аудиовизуальных методов предпринимали попытки создания фильмов, выходящих за рамки традиционной концепции документального кино, они редко использовали повествование от первого лица, не говоря уже о раскрытии личных историй. А молодые режиссеры негласно выбрали тему личной травмы и вместе сформировали новое направление развития документальных фильмов о самотерапии в Китае.

В 2022 году мастер-класс «Grassland», созданный Ву Вэньгуаном, основал кинофестиваль «Мать», документалист Гу Сюэ организовала мастер-класс «FamilyLens». Оба они выступают за то, чтобы привнести съемочную деятельность в повседневную жизнь, документируя происходящее вокруг себя и своей семьи. Однако в таких фильмах наблюдается интересный феномен.

Первый кинофестиваль «Мать» изначально был задуман для того, чтобы показать роль женщины в семье или обществе. В 27 собранных фильмах режиссеры начала 1970-х годов либо вспоминают своих матерей, либо высказывают свое видение роли женщины как матери в обществе. Фильмы режиссеров начала 1980-х, 1990-х и 2000-х годов рассказывают о конфликтах с матерями и травмами, которые они получили в процессе родительского воспитания.

В фильме «Жук тысячелетия» («The Millennium Bug», 2022, реж. Ян Ю Йе, 55 мин.) Ян обвиняет своих родителей в пренебрежении к нему, потому что они были слишком заняты зарабатыванием на жизнь, и в подавлении его мечты по окончании школы. Он берет интервью у матери и пытается рассказать о тех важных моментах, запечатлевшихся в его памяти, а в ответ чаще всего слышит: «Правда? Я совсем об этом забыла». В фильме «Лик Комикс» (2022, реж. Лю Ютин, 75 мин.) Лю Ютин чувствует собственную ограниченность по окончании университета из-за своего крестьянского происхождения. Она анализирует перед камерой, почему в детстве была исполнена

страсти к рисованию, а теперь не имеет никаких достижений. Она никогда не говорила об этом с родителями, потому что им, как крестьянам, рано утром нужно было торопиться на рынок, чтобы продать лук-порей. Лю Яцинь в фильме «Когда я приближаюсь к тебе» («Close to You», реж. Лю Яцинь, 2022, 24 мин) обвиняет свою мать в том, что та контролирует ее и подавляет. Она считает, что депрессия и самоубийство ее отца напрямую связаны с сильным характером матери. Су Юйцинь — один из тех молодых режиссеров, на которых можно положиться. Можно даже сказать, что она по-настоящему храбрая. Су пережила более серьезную психологическую травму, чем те режиссеры, которые обвиняют своих родителей в неправильном воспитании. В ее собственном фильме «Дни любви» («Days of Love», реж. Su Yaxin, 2021, 24 мин.), вместо того чтобы монологизировать перед камерой, она напрямую обращается к родителям, заявляя, что отец ее домогался.

Наблюдая за первым кинофестивалем «Матери», легко заметить, что большинство режиссеров сегодняшних документальных фильмов о самотерапии — студенты или выпускники вузов, связанных с кино или телевидением. У них сотни мечтаний, но они не уверены, что смогут их реализовать. Пытаясь разрешить конфликт между желанием стать счастливыми и успешными и неуверенностью в собственных силах и способностях, они обращаются к своим семьям, пытаясь найти в прошлом причины, объясняющие их неуспех, уязвимость и некомпетентность в настоящем. Как предсказывал Артур в 2007 году, зрители почувствовали, что «они смогут применить то, чему научились в результате просмотра фильма о самотерапии, для решения своих собственных семейных конфликтов». Не один режиссер упомянул фильм «Светская беседа» как источник вдохновения. Работа Лауры Раскароли пользуются популярностью среди режиссеров. Они осваивают методологию персонального документального кино, опираясь на представленную в книге Раскароли историографию субъективного кино. Режиссеры освоили методы лечения травм по книге Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений»: они вернулись в свои семьи, указали родителям на их неправильные поступки при воспитании и заставили их признать свои ошибки.

Мастер-класс «FamilyLens», организованный Гу Сюэ, режиссером документального кино, начался в мае 2022 года с сотрудничества с мастер-классом «Meaning Creators», специализирующимся на исцелении от травм. Участники «FamilyLens» — это люди в возрасте от 20 до 40 лет, живущие в больших городах. Среди них есть как работающие люди, так и домохозяйки, а также независимые художники, которые только начинают свою трудовую деятельность. Мастер-класс длится два месяца. В течение этого времени Гу Сюэ учит участников находить тематику в собственной жизни, превращать предметы в темы, а также методам съемки и монтажа, то есть стандартному процессу производства документального фильма. После двух месяцев участники представляют свои короткометражные фильмы в онлайн-пространстве. Начиная с октября 2022 года в «FamilyLens» стали принимать участие и студенты, обучающиеся по специальностям, связанным с кино или телевидением. Благодаря мастер-классу было создано множество документальных фильмов о личной травме, таких как «Надежда» (реж. Цзинси, 18 мин., был показан 18 августа 2022 года), «Наши невидимые шрамы» (реж. Ли Синг Синг, 13 мин., был показан 31 октября 2022), «Поговорим с тобой» (реж. Ли Аньди, 23 мин., был показан 31 октября 2022 года), «Слезы — самое маленькое море» (реж. Лю Тин, 31 мин., был показан 12 августа 2023 года).

Усилия независимых документалистов сыграли важную роль в том, что китайское персональное документальное кино вошло в мейнстрим. Академическое сообщество китайского документального кино поначалу не уделяло особого внимания феномену

персональной документалистики. Обычно на него обращали внимание молодые ученые. Лишь в 2022 году авторитетный научный журнал «Современное кино» опубликовал исследовательскую колонку о частном документальном кино [10-13]. И только в январе 2023 года Китайская академия документального кино (организованная Китайской коллегиальной ассоциацией визуального искусства) выбрала документальный фильм о самотерапии «Поговорим с тобой» в качестве лучшего студенческого документального фильма. По сравнению с Международным фестивалем документального кино в Китае (Гуанчжоу) очевидно, что признание со стороны теоретического круга пришло на четыре года позже. 19 марта 2023 года «Grassland» и «FamilyLens» совместно организовали форум на тему «Роль камеры в семейном видео», пригласив на него исследователя документального кино Фань Ципэна из Пекинского педагогического университета. Фань опубликовал в 2007 году статью «Изменения и вызовы частной документалистики в Китае». Он был одним из первых теоретиков, сосредоточивших внимание на поджанре частного документального фильма, но его последующие исследования не продвинулись дальше в этой области. Ряд произошедших сдвигов в какой-то степени символизирует, что китайские документальные фильмы о личной жизни получили серьезное признание в академических кругах. Темы интимных семейных историй и личных травм больше не воспринимаются режиссерами как узколобость, но как социальные симптомы современной молодежи, заслуживающие изучения.

И этот синдром еще сильнее проявился на втором кинофестивале «Мать» в 2023 году. В первых двух тематических секциях фестиваля, «Бой в семье» и «Между нами», было представлено восемь новых документальных фильмов о самотерапии. Это наводит на дальнейшие размышления: почему все больше режиссеров снимают фильмы именно на данную тему — потому, что сначала режиссеры снимают документальные фильмы о самотерапии, а потом появляются тематические секции на кинофестивалях, или потому, что фокус интереса кинофестивалей нацелен на тему самотерапии?

Хотя как зрители, так и теоретики часто хвалят режиссеров подобных фильмов за смелость рассказов о личной травме и верят, что съемка имеет лечебную функцию, однако автор полагает, что применяемый в документальных фильмах о самоисцелении метод съемок не исцеляет травмы. Поскольку практически все режиссеры видят себя жертвами, то они требуют извинений от своих родителей. Таким образом, им не приходится брать на себя ответственность за свое нынешнее затруднительное положение. Но именно когнитивные паттерны, трансформированные травмой, нуждаются в исцелении. Поэтому в практику самотерапевтического документального кино необходимо внедрять методологию перцептивной феноменологии, психологии и других наук, чтобы позволить режиссерам действительно достичь исцеления и дать им вдохновение для создания более разнообразных форм кинотекстов.

## **Библиография**

1. Артур П. Лечение движущимися картинками: документальные фильмы о самотерапии // Психоаналитическое обозрение. 2007. Vol. 94(6). С. 865–885.
2. Патриция А. Публичная близость: Документальный фильм «Остаточное изображение», снятый от первого лица (выпуск 25, июль/август 1997), стр. 16–18.
3. Ренов М. Субъект документалистики // Издательство Университета Миннесоты, 2004.
4. Ренов М. Фильмы от первого лица: Несколько тезисов о самоописании. в Томасе Остине и Вильме де Йонг, редакторах. // Переосмысление документалистики: Новые перспективы и практики. // Издательство Открытого университета. 2008. С. 40.
5. Раскароли Л. Субъективное кино с персональной камерой и фильм-эссе. Лондон; Нью-Йорк: Wallflower Press, 2009. - Издание организовано Wallflower Press через агентство

- BIG APPLE. 2009. Авторские права
6. Сюй Я. П. К реальной жизни: исследование китайского самодокументального фильма // Коммуникационный университет Китая, Магистерская диссертация, май 2009. С. 8-12.
- 徐亚萍. 通往真实的自我—中国私纪录片研究[D]: [硕士学位论文]. 北京:中国传媒大学, 2009: 8-12.
7. Юй Ц., Гуань Д. В. О стиле китайской частной документалистики // Литература о кино. 2011 (04). С. 12–14. 于洁, 关大我. 中国私纪录影像的风格探析. 电影文学 [J], 2011年第4期: 12–14.
8. Чжу Цз. Цз., Мэй Б. Архив независимого документального кино Китая. Изд-во Шэньсийского педагогического университета, 2004. 朱靖江, 梅冰. 中国独立纪录片档案[M]. 陕西师范大学出版社, 2004.
9. Ван С. Х. Повседневность онлайн-видеодискурса // Современная коммуникация (Вестник Коммуникационного университета Китая). 2013, 35(02). 王晓虹. 论网络视频话语的日常化. 现代传播(中国传媒大学学报)[J], 2013(2).
10. Цзя К. От «самомедиа» к «самосъемке»: изменение концепции, трансформация формы и будущая тенденция // Современное кино. 2022(9). 贾恺. 从“私人纪录片”到“私人影像”:观念嬗变、形态转化与未来趋向. 当代电影[J], 2022(09) .
11. Ши С. О европейском документальном автопортрете: ретроградная саморефлексия // Современное кино. 2022(9). 史馨. 论欧洲自画像纪录片:逆退式的自省. 当代电影[J], 2022(09).
12. Ли Ж. Х. Исследование фильмов-дневников Йонаса Мекаса // Современное кино. 2022(9). 李瑞华. 乔纳斯·梅卡斯日记电影研究. 当代电影[J], 2022(09) .
13. Лю Я. Исследование инаковости в японских документальных фильмах о селфи // Современное кино. 2022(9). 刘洋. 日本私纪录片的他者性研究. 当代电影[J], 2022(09) .

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Предмет и объект исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье автор конкретно определил в заголовке («Развитие самотерапивтического документального кино в Китае»). В центре внимания автора развитие (предмет исследования) одного из жанров китайской документалистики — самотерапивтического документального кино (объекта исследования).

Разъяснив специфику жанра со ссылками теоретиков США (П. Артур) и Европы (А. Астрюк), автор обращает внимание на наиболее ранние в нем работы китайских кинодокументалистов рубежа XX–XXI вв. (фильмы Ван Фэня, Ян Лина и Тан Даньхуна), которые оставались в стороне от доминирующей в Китае тематики документального кино и далее прослеживает, как постепенно к 2020 гг. формируется своего рода мейнстрим молодежной документалистики, ориентированный на интимные аспекты травмирующего воспитания в семье. Безусловно, на развитие жанра повлияло международное признание отдельных фильмов и фестивальное движение («Пожалуйста, помни меня» — «Please Remember Me», 2015, реж. ЧжАО Цин, 78 мин.; «Жить, как ему нравится» — «Live as He Likes», 2017, реж. Ян Лиджу, 20 мин.; «Соберись перед прыжком» — «Minding the Gap», китайское название фильма — «Skateboard Boys», реж. Лю Бин, 2017, 93 мин., номинирован на «Лучший документальный фильм» на 91-й церемонии вручения премии «Оскар» и на главный приз жюри на 34-м кинофестивале «Сандэнс»; «Прекрасная вдова и ее надоедливый сын», китайское название — «Зависимость»; «The Lovely Widow and Her Annoying Son», 2019, реж. Ван Кай, 127 мин.; лучший фильм Китайского международного студенческого документального кино — 2019). Фактором популяризации жанра сал и общественный резонанс в СМИ («Светская беседа» — «Small Talk», 2016, реж. Хуан Хуэйчжэнь, 88 мин.). Автор отмечает также, что

постепенно сформировался, прежде всего в среде студенческой молодежи, ищущей в области кино творческую и профессиональную самореализацию, круг любителей жанра. Появляются отдельные секции на известных кинофестивалях, форумы («Роль камеры в семейном видео»), мастер-классы («FamilyLens», «Grassland») и даже специальные фестивали («Мать» 2022, 2023). И в конечном итоге автор правомерно задается риторическим вопросом: «почему все больше режиссеров снимают фильмы именно на данную тему — потому, что сначала режиссеры снимают документальные фильмы о самотерапии, а потом появляются тематические секции на кинофестивалях, или потому, что фокус интереса кинофестивалей нацелен на тему самотерапии?»

Помимо появления цифровых видеокамер, существенно облегчивших технологию производства персональных документальных фильмов, автор отмечает еще три объективных фактора: 1) совершенствование технических устройств, упрощающих съемку и снижающих затраты производства; 2) развитие социальных медиа, ставших сетевым ресурсом распространения документалистики (включая любительскую); 3) появление новых кинофестивалей и организаций, занимающихся показом фильмов жанра, включая работы новичков в киноиндустрии.

В целом за счет экспликации в теоретический оборот существенного объема эмпирического материала автор вполне оправдано отмечает несоразмерность низкого теоретического внимания к интенсивно развивающемуся кино жанру. Рецензент полностью солидарен в этом с автором, хотя отмечает необходимость междисциплинарного подхода для комплексного изучения популярности жанра самотерапивического документального кино как социокультурного явления.

Таким образом, предмет исследования достаточно детально рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале. Хотя отдельные стилистические и оформительские моменты требуют доработки.

Методология исследования основана на принципах объективности и историзма. Автор восстанавливает историческую последовательность наиболее значимых событий в развитии самотерапивического документального кино в Китае, усиливая хронологию событий (премьер фильмов жанра) дескрипцией фабул кино-текста и транслируемого в нем режиссерского нарратива. По существу, статья носит методический характер проблематизации изучения сложного социокультурного явления, выраженного интенсивным развитием жанра самотерапивического документального кино в Китае. Автор уместно отметил теоретико-искусствоведческие, социально-психологические, нарратологические и некоторые культурологические аспекты перспективного исследования на актуальную тему.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает несоразмерностью низкого теоретического внимания интенсивному развитию обозначенного им социокультурного явления и последовательно этот тезис обосновывает в статье, делая обзор нарастающей событийности самотерапивического документального кино в Китае.

Научная новизна исследования, заключающаяся, прежде всего, во включении в теоретический оборот авторской подборки фильмов самотерапивического документального кино в Китае и постановке проблемы их изучения, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный (требует литературной корректуры лишь высказывание «Чжоу Цин рассказывает любовную историю своего дяди и тети»), но есть существенные недочеты в оформлении примечаний и библиографии.

Структура статьи хорошо отражает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография, включая примечания, требует корректировки с учетом требований

редакции и ГОСТа (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)): 1) большинство примечаний включают в себя ссылки на источник, поэтому должны быть описаны согласно ГОСТу и включения в общий библиографический список (сейчас наблюдается путаница в ссылках на примечания и пункты библиографии); 2) согласно ГОСТу все описания приводятся на языке описываемого источника, переводы на русский язык, если автор в том видит необходимость должны быть помещены в квадратные скобки после описания на языке источника как дополнительный (необязательный) элемент описания.

Апелляция к оппонентам, учитывая опру автора, прежде всего, на экспликацию нового эмпирического материала, вполне достаточна и корректна.

Статья представляет острый интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после доработки оформительских недочетов может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предмет статьи «Развитие самотерапивического документального кино в Китае» - история создания китайских автобиографических документальных фильмов о самотерапии.

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

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. киноискусству. Добавим, что существует дефицит исследований, посвященных искусству кино, и исследователь восполняет этот пробел.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза. Статья продолжает ряд исследований, начатых автором, что позволяет всесторонне охватить изучаемую тему.

Перед нами – небольшое, но вполне достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Отметим лишь опечатку, возникшую в названии в слове «самотерапивического» и остро нуждающуюся в исправлении.

Остановимся далее на ряде положительных моментов. Во введении автор отмечает: «История персональной документальной практики в Китае не имеет давних корней. В конце 1980-х годов, после того как стали популярны цифровые видеокамеры (Digital Video), молодые свободные художники и режиссеры, уволившиеся с телестанций, начали первые практики независимого документального кино. На рубеже XX и XXI веков фильмы Ван Фэня, Ян Лина и Тан Даньхуна распространялись в нишевой аудитории. В отличие от основных документальных фильмов того времени в Китае, они направляли камеру на себя, своих родных и близких и прямо перед камерой рассказывали о своих скрытых психологических проблемах и личных воспоминаниях». Автор приводит ряд интересных фактов: «В последующее десятилетие в Китае также появлялись личные документальные работы, такие как «Ностальгия» («Nostalgia», 2006, реж. Шу ЛунхАО, 70 мин.), «Весна в Ушане» («Springtime in Wushan», 2003, реж. Чжан Мин, 110 мин.), «Мужчина» («The Man», 2004, реж. Ху Синью) и «Дни» («The Days», 2011, реж. Вэй Сяобо). Но фильмов о личных травмах не было, за исключением «Терапии» («Therapy»),

2010, реж. Ву Вэньгуан, 80 мин.) и «Автопортрета с тремя женщинами» («Self-portrait with 3 women», 2010, реж. Чжан Мэнци 70 мин.), которые в последние годы порой демонстрировались на кинопоказах, организованных любителями. А согласно существующей литературе, на данный момент больше нет исследований на тему личной травмы. Это объясняется в основном тем фактом, что по сравнению с господствующей концепцией «прямого кино» в китайской документалистике личное документальное кино всегда находилось на периферии и не воспринималось всерьез теоретическим сообществом. Более того, под влиянием традиционной концепции документального кино, даже если режиссер снимает своих родственников и друзей, он сознательно использует внешнюю перспективу повествования, показывая членов семьи как представителей определенной социальной группы, скрывая свои отношения с героями фильма. Соответственно, и речи нет о том, чтобы представить самого себя в качестве главного героя. <...>

С 2015 по 2017 год на Китайском международном фестивале документального кино (Гуанчжоу), который близок автору настоящего исследования, появилось несколько фильмов, в которых режиссеры сняли членов своих семей. Например, в фильме «Пожалуйста, помни меня» («Please Remember Me», 2015, реж. Чжао Цин, 78 мин.) режиссер Чжао Цин рассказывает любовную историю своего дяди и тети».

В ходе исследования автор делится важными наблюдениями: «Если появление персональных документальных фильмов в начале века было обусловлено популярностью цифровых видеокамер, то сегодня расцвет персональных документальных фильмов обусловлен тремя причинами.

Во-первых, растущая доступность мобильных телефонов и цифровых киноаппаратов упростила съемку и снизила затраты. Например, Ван Кай завершил фильм без какой-либо институциональной поддержки. Кроме того, он не является профессиональным режиссером. Фильм нельзя назвать изысканным с точки зрения визуальной эстетики, но он кажется очень честным и простым, так как в традиционных документальных фильмах не бывает такого близкого расстояния съемки.

Во-вторых, социальные медиа спровоцировали тенденцию к распространению повествований от первого лица. После 2016 года в Китае стремительно росло количество короткометражных видео, и все основные коммерческие медиаплатформы поощряли пользователей создавать собственный контент и его загружать. <...>

В-третьих, появление новых кинофестивалей и организаций, занимающихся показом фильмов, открыло возможности для новичков в киноиндустрии. В Китае до сих пор молодые режиссеры, студенты или любители снимают в основном личные истории. Несмотря на то что старые профессиональные режиссеры с развитием видеотехнологий и инновационных аудиовизуальных методов предпринимали попытки создания фильмов, выходящих за рамки традиционной концепции документального кино, они редко использовали повествование от первого лица, не говоря уже о раскрытии личных историй. А молодые режиссеры негласно выбрали тему личной травмы и вместе сформировали новое направление развития документальных фильмов о самотерапии в Китае».

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

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные: «Хотя как зрители, так и теоретики часто хвалят режиссеров подобных фильмов за смелость рассказов о личной травме и верят, что съемка имеет лечебную функцию, однако автор полагает, что применяемый в документальных фильмах о самоисцелении метод съемок не исцеляет травмы. Поскольку практически все режиссеры видят себя жертвами, то они требуют

извинений от своих родителей. Таким образом, им не приходится брать на себя ответственность за свое нынешнее затруднительное положение. Но именно когнитивные паттерны, трансформированные травмой, нуждаются в исцелении. Поэтому в практику самотерапевтического документального кино необходимо внедрять методологию перцептивной феноменологии, психологии и других наук, чтобы позволить режиссерам действительно достичь исцеления и дать им вдохновение для создания более разнообразных форм кинотекстов».

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

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Беликова Е.К. Культурфилософские основания искусственного интеллекта как феномена культуры // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71324 EDN: PDQELM URL:  
[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71324](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71324)

## Культурфилософские основания искусственного интеллекта как феномена культуры

Беликова Евгения Константиновна

ORCID: 0009-0001-7575-024X

кандидат культурологии

доцент; кафедра английского языка; Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1, строение 52

✉ jkbelikova@yandex.ru



[Статья из рубрики "Электронная культура и интернет"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.4.71324

### EDN:

PDQELM

### Дата направления статьи в редакцию:

23-07-2024

### Дата публикации:

02-08-2024

**Аннотация:** Объектом исследования является искусственный интеллект (ИИ); предметом исследования – основы его разработки представителями философии культуры. Отмечается, что философское осмысление техники, технологий и ИИ началось гораздо ранее, чем искусственный разум был создан как технологический феномен, что свидетельствует о сущности ИИ как культурного феномена. Начиная с Нового времени представители философии культуры пытались осмысливать ИИ, причём их теоретические построения сегодня нередко выглядят провидческими, нашедшими в наше время своё полное подтверждение. Наиболее ранним ракурсом осмысления культуры ИИ стал интериоризационный (оценка опыта человека в отношении техники и технологий), который затем был дополнен фатическим (осмыслением возможности коммуникации с

ИИ) и критическим (критикой взаимодействия с техникой, технологиями и ИИ). Исследование проводилось с помощью общенаучных методов анализа и синтеза, наблюдения, описания и др. Применялись специальные методы: системно-структурный, диалектический, культурно-исторический. Основным подходом к проблеме стал междисциплинарный. Научная новизна исследования состоит в выявлении различных ракурсов осмыслиния культуры ИИ в истории культурфилософской мысли. Отмечено, что интериоризационный ракурс наиболее ярко проявляется в трудах Т. Гоббса, Г.В. Лейбница, Р. Декарта, Б. Спинозы, Д. Юма и других учёных, стремящихся осмыслить сходство человеческого и машинного мышления, возможность повторения естественного разума в искусственном. Фатический ракурс осмыслиния культуры ИИ свойствен работам Г. Риккerta, Э. Тоффлера, Ж. Деррида, Р. Барта, М. Фуко и других философов, нацеливших внимание на характер взаимоотношения человека и машины. Критический анализ ИИ проявляется в исследованиях Н. А. Бердяева, М. Хайдеггера, В. Зомбарты, Д. Белла и других авторов, говорящих об опасностях, связанных с ИИ.

### **Ключевые слова:**

искусственный интеллект, техника, технологии, философия культуры, культурфилософские основания, феномен культуры, интериоризационный ракурс, фатический ракурс, критический ракурс, коммуникация с ИИ

### **Введение**

Искусственный интеллект (ИИ) как технологический феномен сложился во второй половине XX в. после начала его разработки представителями естественнонаучных дисциплин в рамках компьютеризации и цифровизации, однако как феномен культуры он, как это ни парадоксально, имеет гораздо более богатую и продолжительную историю. Факт разработки проблемы возникновения ИИ, его соотношения с сущностью человека, его роли в обществе, начавшейся задолго до его изобретения учёными, не может быть случаен и заслуживает внимательного анализа. Культура ИИ привлекала самых разных исследователей, философов и культурологов, ещё в то время, когда самого искусственного разума ещё не существовало. Исходя из анализа сущности человека, его сознания и мышления, философы высказывали мысли о науке, технике и технологиях, нередко звучавшие как предвидения. О создании существ, которые могли быть построены как человек и были бы способны сравняться с человеком и заменить его, говорил ещё Аристотель в своей «Логике»<sup>[1]</sup>. Созданная древнегреческим философом силлогическая логика и сегодня остаётся одной из ключевых стратегий ИИ. Однако в философских исследованиях Нового времени, Просвещения, постмодернизма подобные изыскания стали особенно предметными и перспективными.

### **Обзор литературы**

Современные учёные всё чаще обращают свой взор на построения и умозаключения, сделанные философами предшествующих времён. Поиск в работах философов предыдущих столетий и десятилетий культурфилософских оснований того или иного феномена, в том числе ИИ, позволяет лучше понять этот феномен. Современные философы и культурологи читают труды классиков новыми глазами и видят в них множество нитей, ведущих к ИИ. И. Ю. Алексеева выявляет, что компьютерный образ человеческого знания становился предметом философских изысканий издавна, в частности, говорит о пророческих предвидениях ИИ Т. Гоббса<sup>[2, с. 184]</sup>. С. Г. Ушкин

заявляет, что Т. Гоббс в книге «Левиафан» предугадал революцию искусственного интеллекта и больших данных [3]. Дж. Хогеланд называет Т. Гоббса «дедушкой искусственного интеллекта» [4, р. 23]. Н. Ю. Клюева среди идей Г. В. Лейбница, повлиявших на развитие компьютерных наук и исследования в области искусственного интеллекта, выделяет желание учёного «свести все научные рассуждения к математическим расчетам» [5, с. 82]. И. Д. Марголин и Н. П. Дубовская говорят, что в трудах Б. Спинозы сформулирована «гипотеза о физической символной системе, которая станет основой для исследований в области искусственного интеллекта» [6, с. 23]. К. М. Лауфер, изучив положение Б. Спинозы о социальной сущности человека, заявляет, что философ отрицал возможность полного повторения человеческого разума машиной, не способной к социальному взаимодействию [7, с. 224]. В. Н. Брюшинкин [8] и Д. П. Козолупенко [9] видят признаки ИИ, теоретические основания для исследований в области ИИ в построенной И. Кантом модели мира. А. В. Михайловский характеризует В. Зомбарта как критика техники [10]. В. Е. Кострюков обращается к разработанной постмодернистами теории «смерти автора» и связывает её с идеей определения границ человека и нейросети [11]. Несмотря на наличие значительного числа работ, в которых современные философи находят предпосылки разработки ИИ в трудах философов предыдущих периодов развития науки, целостного исследования, в котором были бы систематизированы культурфилософские основания ИИ как феномена культуры, пока не проводилось.

Цель статьи – выявить культурфилософские основания ИИ, определить этапы научной разработки данного явления в период, когда оно ещё не получило современного технологического оформления.

## Основная часть

Предтечей построения культуры ИИ, попытками обосновать его в культурфилософском отношении можно считать исследования многих философов того периода, когда ИИ технологически ещё не существовал. Можно выделить несколько ракурсов культурфилософского осмысления культуры ИИ, из которых наиболее значимыми являются интериоризационный, фатический, критический.

### Интериоризационный ракурс осмысления культуры ИИ

Интериоризационный ракурс выбирается при попытке философов оценить опыт человека в отношении техники и технологий, выделить аспекты практического сосуществования человека и техники, оценить суть искусственного разума, который будет когда-то создан по образцу естественного, разобраться в том, способен ли он полностью повторить человеческое сознание, как будет влиять на культуру.

Провидческий образ искусственного интеллекта, существующего с человеком и стремящегося диктовать ему правила, обеспечивая за это защиту, создаёт Т. Гоббс в «Левиафане». Огромный Левиафан, изображённый автором, «сохраняет свое сходство с естественным», поскольку процессы в его теле совершаются по тем же рациональным законам, что и у естественного [12, с. 269]. О рациональном устройстве мышления человека и возможности его разумного описания говорит Г.В. Лейбниц, веривший в силу науки и технологий, стремившийся «придумать некий алфавит человеческих мыслей» [13, с. 414], который очень напоминает современные языки программирования. Р. Декарт рассматривает человеческое мышление как вполне материальное явление, основанное

на заложенных в интеллект универсальных моделях. По Р. Декарту, мысль разлагаема на «операции нашего интеллекта» [14, с. 182], и этот процесс можно производить столько раз, сколько необходимо для решения любой самой трудной проблемы. Подход Р. Декарта к мышлению как совокупности операций, а к человеку, как к машине («Бог создал наше тело наподобие машины и пожелал, чтобы оно действовало как универсальный инструмент» [Там же, с. 469]) доказывает, что создание думающей, как человек, машины вполне возможно. В безграничную силу разума верит и Б. Спиноза, понимающий человека как единство телесного, мыслительного и социального и уверенный, что разум человека постоянно совершенствуется, причём как оперативная система: «...Природной своей силой создает себе умственные орудия (*instrumenta intellectualia*), от которых обретает другие силы для других умственных работ, а от этих работ – другие орудия» [15, с. 329]. О моделировании процесса познания говорит И. Кант, размышления которого о разуме, мысли, мышлении приводят автора к представлению о возможности автономного мышления, существующего вне человека, о «схематизме рассудка» [16, с. 127], делении мысли на максими (операции) и т. п.

В философии Просвещения интериоризационный ракурс осмыслиения технологии встречается в трудах Д. Юма, говорившего об «атомных впечатлениях», из которых складываются более сложные мыслительные композиции. Д. Юм сопоставляет с машинами и человека, и животных, и вообще весь мир, говоря об их схожем устройстве и о сходных причинах (основаниях возникновения) [17, с. 400]. Образ машины помогает учёному осмыслить все явления мира, живые и неживые, и он приходит к идеи «искусственной машины», источниками которой называет «разум и преднамеренность» [Там же, с. 430].

Интериоризационный подход стал первым в понимании ИИ учёными, которым необходимо было адаптироваться в мире, постепенно наполняемом техникой и технологиями, объяснить сложные связи между человеком и машинами, проанализировать и описать первый опыт восприятия техники и технологий, спрогнозировать дальнейшее развитие событий.

Данный ракурс культурфилософского осмыслиения ИИ остаётся основным и в дальнейшем развитии философской мысли, но при этом дополняется другими ракурсами, демонстрирующими желание учёных более глубоко и детально разобраться в сущности техники и технологий.

### **Фатический ракурс осмыслиения культуры ИИ**

Постепенно человек понимает, что в восприятии техники и технологий очень важным моментом является установление взаимоотношений с ними, организация общения, коммуникации. Это формирует фатический ракурс восприятия техники и ИИ. Философам необходимо понять, во-первых, возможно ли это общение (или человек и машина настолько отличаются друг от друга, что оно нереально), во-вторых, каким оно будет (если возможно), в-третьих, будет ли оно вестись на равных, то есть мыслимо ли создание машины, соизмеримой по разуму, по сознанию с человеком. Это вопросы решаются по-разному.

Неокантианец Г. Риккерт говорит о непреодолимой границе между естественным и искусственным, между гуманитарным и техническим, формируя точку зрения, получившую характеристику «пессимизма Риккерта». Главное отличие данных сфер, по мнению Г. Риккерта, соответственно, – способность и неспособность выражать индивидуальность. Создание искусственного разума ставится философом под сомнение,

поскольку естественные науки «не в состоянии ввести в свои понятия индивидуальности действительность» [\[18, с. 112\]](#).

Вопросы диалога с машинами становятся особенно актуальными для философов постмодернизма, наблюдающих становление и развитие постиндустриального общества и расширение использования машин в первую очередь за счёт их информационной функции. Философами делаются очень интересные наблюдения, многие из которых также являются провидческими.

Так, Э. Тоффлер в работе «Третья волна» (1980) прогнозирует индивидуализацию и персонификацию виртуального пространства, их нацеленность на «персональные информационные запросы» [\[19, с. 560\]](#), которые мы наблюдаем сегодня, с появлением искусственных нейросетей. Д. Белл говорит об ИИ как о явлении, с которым человек соотносит своё «я», пытаясь осознать себя в сопоставлении с машиной [\[20\]](#).

С идеей ИИ соотносится важная для постмодернизма концепция «смерти автора». Ж. Деррида замечает, что автор (субъект) в современном мире утрачивает свою единичность, неповторимость, размывается, лишается «точечной простоты» [\[21, с. 288\]](#). Р. Барт заявляет об устраниении автора на всех уровнях текста и о замене его скриптором, которого не существует вне текста, который не обладает какими-то индивидуальными чертами, эмоциями, настроениями, идеями, творческими потенциями. Скриптор создаёт текст, особенно не задумываясь и очень споро, используя при этом «необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки» [\[22, с. 389\]](#). Главным для текста становится не автор, а читатель, что вполне соответствует современному способу авторства ИИ, находящегося на втором плане, позиционирующего себя как вторичное образование. М. Фуко также говорит об утрате автора, однако замечает, что эта утрата относительна и наблюдается не во всех случаях. Автор становится разным, его образ вариативен, выступает как «переменная» характеристика информационного пространства [\[23, с. 40\]](#).

Фатический ракурс понимания культуры ИИ позволяет философам заметить, какое влияние искусственный разум оказывает на человека, трансформируя его восприятие реальности и самого себя.

### **Критический ракурс осмыслиения культуры ИИ**

Для философов всегда было очевидно, что взаимоотношения человека и машины не могут быть простыми, что технологии производят множество проблем, требующих критического размышления. Осмысление культуры ИИ в данном случае вытекает из идеи противостояния человека и машины, их соперничества, того вреда, который ИИ может нанести человеку. Речь также идёт об возможности и опасности утраты человеком рядом с машиной собственной уникальности.

Ещё Р. Декарт говорит о том, что машины не способны обрести душу и полноценное мышление, их разум не может сравниться с человеческим, даже если внешне это будет так выглядеть [\[14, с. 283\]](#). Ему возражает Ж.О. де Ламетри, уравнивающий человека и машину на основании знаний о физиологии человеческого организма [\[24, с. 184\]](#). На ранних этапах развития техники опасность сравняться с машиной виделась философам одной из самых серьёзных; с получением машинами новых возможностей учёные постепенно увидели ещё множество угроз, исходящих от технологий.

Значительный технопессимизм проявляет Н. А. Бердяев в работе «Человек и машина». Философ заявляет об опасности для человека быть вытесненным машиной, об отдалении человека в мире машин от собственной природы, об ударе по гуманизму, наносимом техникой. Удручет автора в этой ситуации то, что избавиться от технологий человек уже не может и вынужден приспосабливаться к ним, выживать в мире, наполненном экзистенциальными угрозами, в условиях, когда он может утратить эмоции, душу, когда «душевно-эмоциональная стихия угасает в современной цивилизации» [\[25, с. 23\]](#).

М. Хайдеггер в работе «Вопрос о технике» (1954), как и Н. А. Бердяев, говорит об опасности бездумно принимать те удобства, которые дают машины, без философского и культурологического осмыслиения того вреда, который они могут нанести человеку. Человек в этом случае рискует стать рабом машин, разучиться жить без них, обходиться без их помощи. У машин, по мнению М. Хайдеггера, не может быть только технологической, инструментальной сущности: «...Сущность техники вовсе не есть что-то техническое» [\[26, с. 221\]](#), думать так – значит обманываться и подвергать себя опасности попасть в зависимость от машин.

О негативном воздействии техники на общественную и личную сферу начинают заявлять многие философы, причём делают это задолго до того, как такое воздействие оформилось, стало очевидным. В. Зомбарт также предлагает критически взглянуть на пользу, приносимую машинами, поскольку, по его мнению, необходимость в этой пользе продуцируется самим существованием машин [\[27, с. 305\]](#).

Разрушительная сила машин побуждает многих философов выдвигать мрачные прогнозы относительно их роли в мировых войнах нового типа, более технологичных и смертоносных, чем ранее. По мнению Д. Белла, компьютеры преображают, коренным образом трансформируют войну, дают ей новое лицо, и война меняется «под “ужасным” контролем науки» [\[20, с. 28\]](#). Война с применением ИИ может не только принести огромный урон человечеству, но и вообще уничтожить его. Этот тезис становится наиболее сильным аргументом в культурфилософских исследованиях критического ракурса, которых становится всё больше в последнее время.

## Заключение

Очевидно, что гуманистическая, бытийная, культурная суть для ИИ не менее важна, чем технологическая. Именно поэтому представители научного сообщества осознали возможность и даже неизбежность появления данного феномена задолго до его научного и технологического оформления и успели начать дискуссию о соотношении естественного и искусственного разума, о вероятности создания ИИ, полностью повторяющего человеческое сознание, об опасностях, которые может заключать в себе ИИ.

Основой культурфилософских изысканий в области техники, технологий, ИИ во все времена было желание разобраться в сущности культуры ИИ, понять возможность повторения с помощью машин мыслительного процесса, сознания человека. В течение столетий осмыслиения ИИ выделилось несколько точек зрения на данный культурный феномен (ракурсов, способов видения). Интериоризационный ракурс стал первым. Он представляет собой оценку философами (такими как Т. Гоббс, Г.В. Лейбниц, Р. Декарт, Б. Спиноза, Д. Юм и др.) опыта взаимодействия человека и машины, возможности их равенства или неравенства, организации их сосуществования, влияния машин на культуру и на сущность человека. Фатический ракурс, по сути, также является

интериоризационным, но сосредоточен на вопросах диалога, коммуникации человека и машины, того, способна ли технология отодвинуть человека на второй план, вытеснить его из коммуникативного пространства, трансформировать мир таким образом, что человек перестанет быть главным коммуникантом в нём (Г. Риккерт, Э. Тоффлер, Ж. Деррида, Р. Барт, М. Фуко и др.). Критический ракурс осмыслиения культуры ИИ оказался наиболее распространённым в исследованиях XX–XXI вв. (Н. А. Бердяев, М. Хайдеггер, В. Зомбарт, Д. Белл и др.), когда стали очевидны те опасности и угрозы, которые исходят от ИИ и требуют философского, культурного взгляда.

Перспективы проведённого в данной работе исследования состоят в применении теоретических построений философов различных научных школ и исторических периодов относительно техники и ИИ к современной ситуации развития искусственного разума, компьютеров и нейросетей. Сегодня мы можем увидеть, насколько точны были провидческие высказывания представителей культурфилософии об ИИ, о распространении техники и технологий в жизни человека и общества, и оценить логические, культурные и иные причины, по которым философам удавалось в течение столетий выстраивать различные способы осмыслиения ИИ.

## **Библиография**

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. 687 с.
2. Алексеева И. Ю. Человеческое знание и его компьютерный образ. М.: Институт философии РАН, 1993. 218 с.
3. Ушkin С. Г. Левиафан 2.0: как Томас Гоббс предугадал революцию искусственного интеллекта и больших данных? // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2024. № 1. С. 276–283. DOI: 10.14515/monitoring.2024.1.2525.
4. Haugeland J. Artificial intelligence: The very idea. L.: MIT Press, Cambridge, MA, 1985. 287 р.
5. Клюева Н. Ю. Влияние идеи г. Лейбница на развитие компьютерных наук и исследования в области искусственного интеллекта // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2017. № 4. С. 79–92.
6. Марголин И. Д., Дубовская Н. П. Основные этапы развития искусственного интеллекта // Молодой ученый. 2018. № 20 (206). С. 23–26.
7. Лауфер К. М. Декарт Vs. Спиноза: возможна ли машинная цивилизация? // Век XXI. Цифровизация: вызовы, риски, перспективы: материалы международной научно-практической конференции. М.: МИЭТ, 2022. С. 13–21.
8. Брюшинкин В. Н. Кант и «искусственный интеллект»: модели мира // Кантовский сборник: Межвузовский тематический сборник научных трудов. 1990. № 1 (15). С. 80–89.
9. Козолупенко Д. П. Между сознанием и интеллектом: трансцендентальная философия И. Канта как теоретическое основание для исследований в области искусственного интеллекта // Трансцендентальный поворот в современной философии – 8: Метафизика, эпистемология, когнитивистика и искусственный интеллект: сборник тезисов международной научной конференции. М.: РГГУ, 2023. С. 117–121.
10. Михайловский А. В. Вернер Зомбарт как критик техники // Социологическое обозрение. 2024. Т. 23. № 2. С. 260–282. DOI: 10.17323/1728-192x-2024-2-260-282.
11. Кострюков В. Е. «Смерть автора» в эпоху искусственного интеллекта: границы человека и нейросети // Человек в информационном обществе: сборник материалов II международной научно-практической конференции. Самара: СНИУ, 2023. С. 855–858.
12. Гоббс Т. Левиафан. Человеческая природа. О свободе и необходимости. М.: Азбука, 2022. 672 с.
13. Лейбниц Г. В. Соч.: В 4 т. Т. 3. / редкол. Б. Э. Быховский, Г. Г. Майоров, И. С. Нарский и др. М.: Мысль, 1984. 734 с.

14. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Р. Декарт. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 250–296.
15. Спиноза Б. Трактат об усовершенствовании разума // Б. Спиноза. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Госполитиздат, 1957. С. 317–358.
16. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н. О. Лосского; примеч. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Мысль, 1994. 591 с.
17. Юм Д. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / пер. с англ.; примеч. И. С. Нарского. М.: Мысль, 1996. 800 с.
18. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / пер. с нем.: общ. ред. и предисл. А. Ф. Зотова; сост. А. П. Полякова, М. М. Беляева; подгот. текста и примеч. Р. К. Медведевой. М.: Республика, 1998. 413 с.
19. Тоффлер Э. Третья волна / пер. с англ. М.: АСТ, 1999. 784 с.
20. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. М.: Academia, 2004. CLXX, 788 с.
21. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общая ред. В. Лапицкого. СПб.: Акад. проект, 2000. 432 с.
22. Барт Р. Смерть автора // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384–391.
23. Фуко М. Что такое автор? // М. Фуко. Воля к истине: по ту стороны знания, власти и сексуальности: сборник / пер. с фр. М.: Магистериум, Кастьель, 1996. С. 7–46.
24. Ламетри Ж. О. Сочинения / общ. ред., предисл. и примеч. В. М. Богуславского. М.: Мысль, 1983. 509 с.
25. Бердяев Н. А. Человек и машина (проблема социологии и метафизики техники) // Путь. 1933. № 38. С. 3–38.
26. Хайдеггер М. Вопрос о технике // М. Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 221–237.
27. Sombart W. Deutscher Sozialismus. Berlin-Charlottenburg: Buchholz & Weisswange, 1934. 361 с.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор отразил в заголовке («Культурфилософские основания искусственного интеллекта как феномена культуры») и пояснил во введении, является культурный феномен философского осмысления искусственного интеллекта (ИИ), предшествующий его технологической разработке. И хотя автор не уделяет внимания формализации объекта исследования, вполне очевидно, что им является специальный теоретический дискурс вокруг идеи ИИ, охваченный автором в трех ракурсах: интериоризационный (Т. Гоббс, Г.В. Лейбниц, Р. Декарт, Б. Спиноза, Д. Юм и др.), фатический (Г. Риккерт, Э. Тоффлер, Ж. Деррида, Р. Барт, М. Фуко и др.) и критический (Н. А. Бердяев, М. Хайдеггер, В. Зомбарт, Д. Белл и др.). Авторская типология ракурсов философского осмысления ИИ до его непосредственной технологической разработки основана на выделении основной причины обращения философов к осмыслению несуществующего, но вероятного явления.

Под интериоризационным ракурсом понимается попытка философами оценить постоянно расширяющийся опыт взаимодействия человека и машины, включая вероятные модели равенства или неравенства человека и машины в рамках сосуществования, а также

«влияния машин на культуру и на сущность человека». Под фатическим ракурсом автор понимает, отдельное направление интериоризационного дискурса, концентрирующего внимание на вопросах коммуникации человека и машины, а также способности технологии «отодвинуть человека на второй план, вытеснить его из коммуникативного пространства, трансформировать мир таким образом, что человек перестанет быть главным коммуникантом в нём». Критический ракурс, по мысли автора, образуется преимущественно вокруг попыток оценки философами вероятных рисков появлений и развития ИИ, включая неконтролируемую трансформацию им человека и общества, базовых оснований культуры и цивилизации.

Автор обращает внимание на провидческие умозаключения отдельных философов, которые предсказали и описали некоторые вероятные явления социальной жизни, связанные с тенденциями технологического развития, т. е. логически смоделировав вероятность некоторых тенденций и явлений, мыслители, по мысли автора, предвосхитили то, что становится реальностью на наших глазах. По существу, представленная на рассмотрение статья носит методологический характер проблематизации области перспективного исследования.

Сам объект (специальный теоретический дискурс вокруг идеи ИИ), как отмечает рецензент, является достаточно активно разрабатываемой областью. Новизну же представленного исследования составляет попытка автора предложить собственную типологию «привидческого» (футурологического) теоретического дискурса. Практическое применение предложенной типологии, очевидно, предполагается в дальнейших исследованиях. В данной же статье обозначена типологическая модель и определена цель её применения, заключающаяся в установлении «насколько точны были провидческие высказывания представителей культурфилософии об ИИ, о распространении техники и технологий в жизни человека и общества», а также в оценке логических, культурных и иных причин, «по которым философам удавалось в течение столетий выстраивать различные способы осмыслиения ИИ».

Рецензент отмечает, что у предложенной типологической модели есть как сильные, так и слабые стороны.

К сильной стороне следует отнести нетождественность по объему содержания выделенных ракурсов осмыслиения: от первого к последнему можно усмотреть эволюцию способов осмыслиения от исключительно абстрактных умозаключений к более эмпирическим, включая сущностные аспекты развития коммуникации и очевидные при определенных условиях вероятные риски общественного развития. Вполне вероятно, также, что при углублении автора в проблему, корпус анализируемой литературы будет расширяться и, в конечном итоге, охватить как принципиальную проблему самой возможности / невозможности ИИ, так и наиболее актуальную на сегодняшний день проблему технологической сингулярности. Рецензент подчеркивает, что корпус специальной литературы, составляющий объект исследования, в представленной статье определен лишь контурно и без его расширения преимущества представленной вниманию читателя авторской типологической модели не очевидны.

Наиболее методически слабой стороной авторской модели является отсутствие конкретных критериев точности «привидческих высказываний» представителей культурфилософии об ИИ». Рецензент, в частности, обращает внимание автора, что осмыслиение реалий сегодняшнего дня сквозь призму отсроченных во времени в прошлое «привидческих высказываний» или футурологических концепций имеет предел релевантности, заключающийся в ограничении оптики интерпретации реальных явлений современной автору действительности концептуальными рамками самих «привидческих высказываний». Иными словами, можно увидеть только то и только так, на что и как обратил внимание мыслитель прошлого, одновременно не замечая более богатую

палитру явлений реальной жизни. Это так называемый метафизический парадокс, на который обратил внимание еще Аристотель, но проигнорировал в рамках Органона, а с новой силой подчеркнул Л. Витгенштейн: человек видит ли только поименованную словом или мыслимыми моделями часть реальности. Избежать подобного тупика в рамках предложенной автором типологической модели можно лишь постоянно сопоставляя обнаруживаемое «предвиденное» с иной интерпретацией этого обнаруживаемого.

Таким образом, предмет исследования (культурный феномен философского осмысления искусственного интеллекта (ИИ), предшествующий его технологической разработке) представлен автором в собственной оригинальном видении (в авторской типологической модели), располагающем определенным эвристическим потенциалом.

Методология исследования основана на авторской типологии отдельного корпуса теоретической литературы, ограниченной тематической выборкой. Автор обозначил перспективную проблему и предложил оригинальный путь её решения. С методической задачей проблематизации (постановки проблемы), таким образом, автор справился, поставленные в заключении цели планируемого перспективного исследования при определенных условиях можно считать достижимыми. Следовательно, достигнутый автором результат заслуживает теоретического внимания.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что можно наблюдать, как сегодня сбываются отдельные «провидческие высказывания представителей культурфилософии об ИИ». Действительно интересно изучить причины и условия подобных прогнозов.

Научная новизна исследования, выраженная в предложенной автором типологии философской мысли, предполагает дальнейшее практическое применение и не вызывает сомнений.

Стиль текста в целом выдержан автором научный, но рецензент обращает внимание, что отдельные высказывания, практически теряющие смысл, следует сформулировать яснее («говорил ещё Аристотель с его теорией правильного мышления», «А. В. Михайловский оценивает как критика техники В. Зомбарт» и др.), — текст нуждается в литературной вычитке и корректуре.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область.

Апелляция к оппонентам корректна и в принципе достаточна, хотя рецензент обращает внимание, что выбранная автором тема чрезвычайно дискуссионная и, вероятнее всего, автору предстоят жаркие острые дискуссии с коллегами.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после стилистической доработки отдельных высказываний может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Культурфилософские основания искусственного интеллекта как феномена культуры», в которой проведено исследование философского и культурологического обоснования возможности существования искусственного сознания равного человеческому.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что как феномен культуры искусственный интеллект (ИИ) имеет гораздо более богатую и продолжительную историю. Изучение проблемы возникновения ИИ, его соотношения с сущностью

человека, его роли в обществе началось задолго до его фактического изобретения. Культура ИИ привлекала самых разных исследователей, философов и культурологов, ещё в то время, когда самого искусственного разума ещё не существовало: философы высказывали мысли о науке, технике и технологиях, нередко звучавшие как предвидения.

Актуальность этого исследования обусловлена необходимостью культурологического обоснования взаимопроникновения философской мысли и динамично развивающихся информационных технологий.

Соответственно, целью настоящего исследования является выявление культурфилософского основания ИИ. Для достижения данной цели автор ставит задачу определить этапы научной разработки данного явления в период, когда оно ещё не получило современного технологического оформления.

В качестве методологического обоснования автор применяет комплексный подход, включающий как общенаучные методы исследования (анализ и синтез, классификация), так и философский и контент-анализ трудов, посвященных изучаемой проблематике. Теоретическим обоснованием послужили труды как всемирно известных исследователей Гоббс Т., Декарт Р., Белл Д., Тоффлер Э., Бердяев Н. А., Хайдеггер М., так и молодых отечественных ученых.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор делает заключение о повышенном интересе научного сообщества к различным аспектам исследуемой проблематики и достаточном объеме научных трудов. Несмотря на наличие значительного числа работ, в которых современные философы находят предпосылки разработки ИИ в трудах философов предыдущих периодов развития науки, целостного исследования, в котором были бы систематизированы культурфилософские основания ИИ как феномена культуры, пока не проводилось. Научная новизна данного исследования и заключается в систематизации имеющихся философских трудов с позиции их изучения потенциала искусственного интеллекта.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения теоретических построений философов различных научных школ и исторических периодов относительно техники и ИИ к современной ситуации развития искусственного разума, компьютеров и нейросетей.

Для целей исследования автором выделено несколько ракурсов культурфилософского осмысления культуры ИИ: интериоризационный, фатический, критический. Так, интериоризационный ракурс (Т. Гоббос, Р. Декарт и др.) автор относит к попытке философов оценить опыт человека в отношении техники и технологий, выделить аспекты практического сосуществования человека и техники, оценить суть искусственного разума, который будет когда-то создан по образцу естественного, разобраться в том, способен ли он полностью повторить человеческое сознание, как будет влиять на культуру. Интериоризационный подход стал первым в понимании ИИ учёными, которым необходимо было адаптироваться в мире, постепенно наполняемом техникой и технологиями, объяснить сложные связи между человеком и машинами, проанализировать и описать первый опыт восприятия техники и технологий, спрогнозировать дальнейшее развитие событий. Фатический ракурс восприятия техники и ИИ (М. Фуко, Г. Риккерт, Э. Тоффлер) позволяет философам понять, во-первых, возможно ли это общение (или человек и машина настолько отличаются друг от друга, что оно нереально), во-вторых, каким оно будет (если возможно), в-третьих, будет ли оно вестись на равных, то есть мыслимо ли создание машины, соизмеримой по разуму, по сознанию с человеком. Осмысление культуры ИИ в критическом ракурсе (Н.А. Бердяев, М. Хайдеггер, Д. Белл) вытекает из идеи противостояния человека и машины, их соперничества, того вреда, который ИИ может нанести человеку, а также опасности

утраты человеком рядом с машиной собственной уникальности.

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что комплексное изучение влияния технологического прогресса на социокультурные трансформации представляет несомненный практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Текст статьи выдержан в научном стиле. Библиографический список исследования состоит из 27 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса.

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

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Уразаева Н.Р., Комисарова Л.С. Культурологический аспект обучения студентов иностранному языку на основе видеоблогов // Человек и культура. 2024. № 4. С. 100-110. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.43819 EDN: VMMMSM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43819](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43819)

## Культурологический аспект обучения студентов иностранному языку на основе видеоблогов

Уразаева Наиля Радифовна

кандидат филологических наук

доцент, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова  
455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск, проспект Ленина, 26, ауд. 224

✉ nailja-urasaewa@yandex.ru

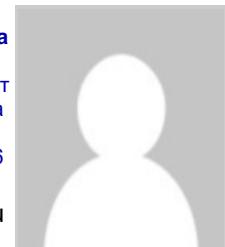


Комисарова Людмила Сергеевна

магистр, кафедра лингвистики и перевода, Магнитогорский государственный технический университет  
им. Г. И. Носова

455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск, пр. Ленина, 26, оф. А16

✉ lyudmila-komisarova@mail.ru



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.4.43819

### EDN:

VMMMSM

### Дата направления статьи в редакцию:

16-08-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является процесс обучения на занятиях по немецкому языку с использованием видеоблогов не только как средства обучения говорению и аудированию, но и как средства формирования социокультурной компетенции. В статье рассматриваются понятие «блог» и его роль в процессе обучения немецкому языку студентов высших учебных заведений. Авторами поднимается вопрос о необходимости включения интернет-ресурсов, в частности видеоблогов, в образовательный процесс, формирования у студентов социокультурной компетенции, одного из компонентов иноязычной коммуникативной компетенции. Данная компетенция

способствует приобретению навыков и знаний, необходимых для эффективной межкультурной коммуникации. Основная идея использования видеоблогов заключается во взаимосвязанном и взаимодополняющем обучении иностранному языку и культуре изучаемого языка в контексте межкультурного диалога. Из видеоблогов можно извлекать ценные лингвистические и экстралингвистические знания, осваивать модели речевого поведения в различных ситуациях межкультурного общения. Также видеоблоги содержат актуальную информацию по различным темам и дают возможности обратной связи, способствующей формированию умения выражать и аргументировать свою точку зрения на немецком языке. Как к любому дидактическому средству, к видеоблогам предъявляются определенные критерии отбора. При грамотном подборе и предъявлении материала преподавателю удастся в комплексе сформировать иноязычные компетенции у студента с учетом всех языковых уровней: лексического, фонетического, грамматического, а также экстралингвистических факторов, как, например, ситуация общения, мимика, жестикуляция и т. п.

#### **Ключевые слова:**

социокультурная компетенция, коммуникативная компетенция, межкультурная коммуникация, блог-технологии, видеоблог, немецкий язык, высшее образование, дидактика, интралингвистические факторы, экстралингвистические факторы

Несмотря на то, что социокультурная компетенция является одним из компонентов коммуникативной компетенции, в последнее время ее стали определять как самостоятельную цель образования, связанную не столько с коммуникативными умениями на иностранном языке, сколько с готовностью и способностью жить и взаимодействовать в современном поликультурном мире.

В XXI веке все чаще прослеживается такая тенденция в высшем образовании, как использование интернет-технологий с целью формирования и развития социокультурной компетенции у студентов на иностранном языке. С использованием сервисов Web 2.0, а именно, блог-технологий, процесс развития социокультурной компетенции происходит быстрее [3]. При интеграции информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) в образовательный процесс студенты с легкостью решают такие проблемы, как преодоление языкового барьера, приобретение коммуникативной и межкультурной компетенции, а также проблему осуществления синхронной и асинхронной коммуникации с представителями иноязычной культуры. Блог-технология в полной мере позволяет осуществлять асинхронную коммуникацию с носителями иностранного языка, тем самым облегчая процесс интеграции в иноязычную культуру и развития коммуникативных навыков.

В данной статье мы рассмотрим на примере немецкого языка, как видеоблоги могут быть использованы как в качестве средства повышения уровня владения иностранным языком, так и формирования социокультурной компетенции, фоновых знаний о традициях, особенностях и культуре страны изучаемого языка.

Актуальность настоящей статьи обусловлена ролью коммуникационных технологий в современной жизни и, в частности, в процессе обучения, повышенным интересом молодого поколения к видеоблогам [1], а также использованием немецкого языка в качестве материала исследования. Привлечение немецкоязычного материала позволяет рассмотреть, как проявляет себя в новой коммуникационной среде иной, не английский

язык, наиболее тесно связанный с использованием новых коммуникационных технологий [\[18\]](#).

Целью статьи было изучение возможностей развития иноязычных коммуникативных навыков студентов с помощью разработанной технологии использования видеоблогов как средства обучения говорению на занятиях по немецкому языку в высших учебных заведениях.

Объект данного исследования – образовательный процесс по немецкому языку в университете. Предмет исследования – процесс обучения говорению на немецком языке на занятиях по немецкому языку с использованием видеоблогов как средства обучения говорению.

Методы исследования: теоретический анализ, описательный метод исследования, анализ, интерпретация и обобщение.

В процессе изучения иностранных языков в вузе одной из главных задач преподавателя является стимулирование познавательной деятельности студентов. Для решения данной задачи преподаватель может использовать блоги как средство формирования социокультурной компетенции студентов с учётом их индивидуальных способностей, а также уровня владения иностранным языком.

В процессе овладения немецким языком знания о реалиях, нравах, обычаях, традициях страны изучаемого языка, знания и навыки коммуникативного поведения в актах речевой коммуникации, навыки и умения вербального и невербального поведения, входящие в содержание национальной культуры, формируются благодаря социокультурному компоненту обучения иностранному языку. Социокультурный компонент как важнейшее звено обучения имеет огромный потенциал в плане введения учащихся в диалог культур, знакомства с достижениями национальной культуры в развитии всечеловеческой культуры.

С социокультурным подходом в терминологическое поле отечественной языковой педагогики вошло такое понятие, как «социокультурный контекст изучения языка» и «социокультурный контекст обучения языкам». [\[14, с. 60\]](#)

Социокультурный контекст представляет собой социальную и культурную среду, в которой представитель конкретной отдельно взятой культуры растет и живет, формируя определенную модель своего поведения под влиянием социальной среды. Социокультурная компетенция формируется как интегративная характеристика личности и проявляется в наличии знаний в области разных видов социальной культуры.

В структурном плане в состав социокультурной компетенции входят общекультурная, страноведческие и/или регионально маркированная культуроведческая, лингвокультурология, социолингвистическая и социально-стратификационная компетенции человека. Овладение социокультурной компетенцией в совокупности всех ее компонентов, выделенных в рамках социокультурного подхода, во-первых, позволяет студенту:

- ориентироваться в социокультурных маркерах аутентичной языковой среды и социокультурных характеристиках людей, с которыми он взаимодействует в условиях межкультурного общения;
- прогнозировать появление возможных социокультурных помех в условиях

межкультурного общения и определять способы их устранения и уметь их применять;

- адаптироваться к иноязычной среде, следуя принятым канонам вежливости в инокультурной среде, проявляя уважение к традициям, образу и стилю жизни представителей других культурных сообществ;
- противостоять культурному вандализму и манипулятивному воздействию информационно агрессивной коммуникативной среды;
- адекватно оценивать социокультурные аспекты своего верbalного и невербального поведения.

Также социокультурная компетенция необходима студенту XXI века для:

- овладения эффективными способами представления родной культуры в инокультурной среде / иноязычной среде;
- выбора путей, стратегий и технологий осуществления самостоятельного изучения других стран, народов, культурных и культурно-языковых сообществ;
- социокультурного самообразования в любых других, ранее не изучаемых сферах непосредственной и опосредованной коммуникации;
- последующего культивирования у себя профессионально-профильных разновидностей социокультурной компетенции, необходимой для профессиональной жизнедеятельности человека [\[6\]](#).

Существует Европейский стандарт изучения иностранных языков, в котором социокультурная компетенция определяется как аспект коммуникативной способности, касающейся тех особенных черт общества и культуры, которые выражаются в коммуникативном поведении членов общества [\[4\]](#).

При этом российский вариант образования с поликультурной составляющей в рамках социокультурного подхода никогда не замыкался только на европейской направленности, а строился и строится по принципу расширяющегося круга континентальных культур в движении к мировому культурному наследию [\[12; 13; 14; 15\]](#).

Формирование социокультурной компетенции осуществляется и в научно-практической и научно-исследовательской деятельности студентов. Работы, относящиеся к лингвокультурологии, лингвострановедению основаны на знакомстве с реалиями страны изучаемого языка и своей страны, их изучении, анализе и сопоставлении. Подобные работы развивают способность видеть сходства и различия двух культур, делать выводы. Благодаря этому у студентов формируется уважительное отношение к иноязычной культуре, а также они с гордостью представляют свою культуру, обычаи и традиции в современном мире. Для адекватного формирования социокультурной компетенции стоит принять во внимание важность использования аутентичных материалов, критерии их отбора.

Существует несколько требований:

- аутентичность используемых материалов;
- информационная насыщенность;
- новизна информации для адресата;

- современность и актуальный историзм;
- учет интересов учащихся (в том числе профессиональных), а также увлечений/предпочтений;
- соответствие речевых высказываний литературной норме изучаемого иностранного языка;
- страноведческая и лингвострановедческая значимость материалов;
- отбор и использование учебных материалов в соответствии с уровнями владения иностранным языком учащимися (с учетом принципа доступности и посильности);
- организация отобранных материалов в соответствии с принципами тематики и нарастания сложности/трудностей [\[8, с. 180\]](#).

Таким образом, для обеспечения успешного общения на немецком языке студентам необходимо не только владеть одинаковыми языковыми средствами собеседника (фонетическими, лексическими, грамматическими навыками), но и общими содержательными знаниями о мире [\[7\]](#).

Блог-технология является предпочтительным средством формирования и развития у студентов социокультурной компетенции и необходимых фоновых знаний о культуре изучаемого языка. Вопрос использования данных технологий поднимался в работах отечественных и зарубежных лингвистов [\[1; 9; 10; 16 и др.\]](#).

Чтобы перейти к дидактическим свойствам блог-технологии, обратимся сначала к определению понятия.

Блог-технология – это одна из технологий Web 2.0, благодаря которой любой пользователь сети Интернет может создавать и вести страницу с личной информацией, блог (от английского blog или weblog) в виде дневника или журнала. Блоги могут быть представлены на разных языках. Любой блог может создаваться и модерироваться как несколькими людьми, так и одним человеком, который размещает на странице аутентичный текстовый материал, фотографии, аудио- и видеозаписи, которые содержат необходимый материал о культуре жителей страны изучаемого языка. После ознакомления с содержанием и структурой сайта посетитель блога может отреагировать на опубликованный текст, фото, аудио- или видеозаписи посредством размещения в авторском блоге комментариев под своим именем. В настоящее время блоги признаются популярным социальным сервисом Web 2.0, поскольку они обеспечивают пользователей необходимыми условиями для общения, межкультурного в том числе, поскольку аудитория может состоять из людей, проживающих в разных странах мира.

Блог-технология обладает следующими дидактическими свойствами:

- публичность. Эта технология используется с целью организовать работу между студентами на немецком языке онлайн, которая будет направлена на развитие аспектов языка, как лексики и грамматики, видов речевой деятельности (ВРД) (чтения, письма, говорения, аудирования), а также способствует развитию социокультурной компетенции;
- линейность. Любая информация в блоге размещается в хронологической последовательности как автором блога, так и посетителями блога. Блог-технология позволяет разрабатывать методики развития речевых умений студентов, при которых

особая роль будет отводиться индивидуальной работе каждого участника общего группового проекта, а также организации сетевого общения;

– авторство и модерация. Автором блога является один человек, который определяет цель, тематическую направленность блога и координирует размещение материалов. Блог-технология обладает достаточно большим методическим потенциалом и может использоваться для развития видов речевой деятельности в индивидуальной и групповой формах работы студентов;

– мультимедийность. Данное свойство определяет возможность использования при создании контента блога материалов разного формата: текстового, графического, фото-, видео-, аудиоматериала. Это способствует обогащению языкового и социокультурного материала при написании различного вида письменных работ таких, как эссе, рецензий, обзоров, отзывов на основе блог-технологии. [\[16, с. 139\]](#).

Использование видеоблогов в обучении немецкому языку может способствовать:

- мотивации использования немецкого языка для общения во внеаудиторное время;
- развитию умений чтения и письма;
- развитию умений использования немецкого языка и сети Интернет для удовлетворения познавательных интересов студентов;
- развитию умений использования немецкого языка как средства образования и самообразования;
- выражению собственного мнения и его аргументации при обсуждении социальных вопросов, что далеко не всегда реализуемо при обсуждении в аудитории;
- эффективному обсуждению исследуемой проблемы для последующего оформления диалогического или монологического высказывания. [\[16, с. 152\]](#).

Также стоит упомянуть, что как у любого дидактического средства, у блогов есть свои критерии отбора. С. В. Титова выделила критерии отбора как аутентичных, так и обучающих блогов:

- тип мультимедиа (аудио или видео);
- продолжительность записи;
- тематика (соответствие блога теме урока и серии уроков);
- уровень языкового материала;
- тип речи (монолог/диалог/полилог);
- воспринимаемость записи (темп речи, особенности речи такие, как диалекты и индивидуальные характеристики);
- аутентичность (разница в аутентичных и учебных блогах);
- системность ( поиск отдельных блогов к разным темам);
- актуализация информации (периодическое обновление блогов на курсе) [\[17, с. 124\]](#).

Видеоблоги аккумулируют в себе материал, нацеленный как на визуальный, так и на

аудиальный каналы восприятия. В обучении иностранным языкам видеоконтенту давно уделяется особое внимание [11]. Ценность использования видеоблогов заключается также в неограниченности их тематики. Можно подобрать подходящий материал практически по любой интересующей теме: хобби, спорт, путешествия, кулинария, праздники, стиль и мода, книги, семья, музыка, интересные люди, организация рабочего дня или выходных, воспитание детей, психология, экология и др.

Рассмотрим пример использования видеоматериалов блогера, которые могут послужить средством формирования и развития социокультурной компетенции студентов высших учебных заведений.

Мы проанализировали видео блогера Dagi Bee [<https://youtu.be/7JSyUQ7awRw>], которое было посвящено проблемам в учебе. В видео можно заметить, что при быстром темпе речи блогер говорит разборчиво, делая паузы, логические и фразовые ударения в речи, что значительно упрощает процесс понимания смысла высказываний. Например: «Ich dachte, dass ich heute mal wieder eins für euch drehe und zwar.. Probleme...beim...Lernen». Блогер делает фразовое ударение на конец предложения, интонационно, паузами выделяя последние три слова, которые являются названием темы всего видео.

Также блогер грамотно расставляет смысловые акценты в речи, делает логические паузы в речи, интонационно разделяя предложение на смысловые части, что позволяет слушателям лучше воспринимать немецкую речь на слух и учиться самостоятельно расставлять акценты в речи на немецком языке. Немаловажным аспектом является и невербальное общение через мимику и жесты.

Стоит отметить, что блог Dagi Bee интересен с точки зрения лексической составляющей. В анализируемом видеоблоге используется большое количество современного молодежного сленга, что, в свою очередь, вызывает интерес к изучению немецкого языка у иностранных студентов. Как правило, данный аспект в преподавании упускается из виду, но представляется весьма значимым для живого общения. Примеры сленговых слов и выражений приведены ниже: «Hallöchen!», что переводится как «Приветики!», «Und ich sage los geht's!» – «И я говорю: приступим!», «Gönn dir!» – «Развлекайся!» или «abgehen» – «праздновать с размахом», «googeln» – «искать в интернете», «durch sein» – «быть не в себе», а также «abpimmen», что дословно переводится, как «бездельничать».

Также блогер моделирует ситуации повседневного общения (например, с младшей сестрой, которая упрашивает старшую поиграть с ней вместо выполнения домашнего задания).

Благодаря активному чередованию комических ситуаций блогер вовлекает зрителей в процесс активного просмотра. Так, по окончании видео, зритель может сделать вывод о том, что немецким студентам, представителям иноязычной культуры в данном случае, также свойственно прокрастинировать, отвлекаться, в спешке выполнять домашнее задание, что разрушит стереотипы о пунктуальности и педантичности немцев. Впоследствии, в ситуациях непосредственного межкультурного взаимодействия, студентам будет проще выстраивать тактику общения со студентами из Германии.

Также, согласно классификации средств неверbalного общения Ф. Пойатоса [5] и дополненной А. М. Сестером [2], стоит упомянуть про паравербальную коммуникацию, смысл которой зависит от проявления уровня ритма, интонации и тембра голоса, которые используются для непосредственной передачи высказывания. Ученые выделяют

следующие средства невербальной коммуникации, которые играют значимую роль в процессе формирования социокультурной компетенции:

#### 1. Паралингвистические средства

1.1. Физические качества звука (тон, долгота, интенсивность). Например, фраза «Ja klar» («Да, конечно») в зависимости от указанных качеств может передавать согласие, несогласие, удовлетворение, недовольство или разочарование.

1.2. Эмоциональные звуки (плач, смех, вздох, зевок, кашель).

1.3. Квази-лексические элементы (восклицания: Ach so, Hoppla! Echt? Ach, nee, Geil! различные звуки: Sh, rh, tsch, sch, chs).

#### 2. Кинесика

2.1. Мимика и жесты (движения бровями, глазами, руками, виды улыбок).

2.2. Степень свободы движения (в общественном транспорте, в очереди, при прогулке, во время еды).

2.3. Положение корпуса (положить ногу на ногу, завести руки за голову, с прямой спиной, наклониться чуть вперед).

#### 3. Проксемика

3.1. Концептуальная (связанная с концептом пространства: здесь, там, близко, далеко).

3.2. Социальная (уступить дорогу, отодвинуться вправо на эскалаторе).

3.3. Личная (дистанция в общении с другим человеком. В зависимости от культуры и ситуации общения выделяется интимная, личная, социальная и публичная степень дистанции).

#### 4. Хронемика

4.1. Концептуальная (важность, которая придается времени, пунктуальность / непунктуальность, концепты «сейчас», «скоро», «быстро»).

4.2. Социальная (тесно связана с концептуальной: продолжительность визита, деловой встречи, собеседования, время приемы пищи, длительность телефонного разговора).

4.3. Интерактивная (длительность приветствия и прощания, пожатия руки).

В нашем исследовании мы рассматриваем паралингвистические средства и кинесику, так как в видеоблогах данные виды коммуникации проявляются ярче всего. Благодаря активной жестикуляции, артикуляции блогеров, их мимике, а также жестам, зрители не только имеют возможность зрительно фиксировать особенности их поведения, что играет немаловажную роль в изучении иноязычной культуры, но и наблюдать за процессом артикуляции, его особенностями. Это позволяет зрителям подражать, в некоторых случаях полностью перенимать особенности произнесения аутентичной речи на немецком языке, интонации, а также самостоятельно воспроизводить отдельные труднопроизносимые звукосочетания. Преимуществом видеоблога является возможность остановить видеозапись или же вернуться к определенному моменту из видео, чтобы воспроизвести интересующий фрагмент повторно.

Также, стоит сказать о том, что использование определенной мимики и жестов делает

процесс коммуникации понятнее, поскольку собеседник понимает, какими намерениями в разговоре располагает его диалоговый партнер. Кроме того, дальнейшее интуитивное использование определенных жестов или мимики сигнализирует о том, что социокультурная адаптация проходит/прошла успешно. Особо следует обращать внимание на разницу в жестах в немецком и русском языке, например, счет на пальцах, как показать, что человек не в себе и т. д.

Подводя итоги, можно констатировать, что наличие социокультурной компетенции участников процесса межкультурной коммуникации играет значительную роль в процессе взаимодействия. Более того, овладение социокультурной компетенцией является ключом к пониманию культуры изучаемого языка.

Предлагаемое средство формирования и развития социокультурной компетенции на занятиях по немецкому языку оказывает значительное влияние на повышение культурной осведомленности студентов и позволяет формировать соответствующие стратегии верbalного и невербального поведения в языковом общении, что приводит к эффективному овладению языком.

С учетом вышеперечисленных преимуществ, блог, как средство формирования и развития социокультурной компетенции на занятиях по немецкому языку, может быть интегрирован в учебные программы университетов, готовящих специалистов, работающих с иностранными языками, чтобы учащиеся могли эффективно общаться, что подразумевает способность отражать и идентифицировать особенности общения, а также способность выбирать и реализовывать соответствующие коммуникативные стратегии в речевых актах.

## **Библиография**

1. Bloch J. Abdullah's Blogging: A Generation 1.5 student enters the blogosphere // Language Learning and Technology, 2007. № 2. P. 25-37.
2. Cestero A. M. Comunicación no verbal y desarrollo de la expresión oral en la enseñanza y el aprendizaje de lenguas extranjeras. El desarrollo de la expresión oral en el aula E/LE // Revista Carabela. 2000. № 47. С. 69-86.
3. Kozma R. B. The Influence of Media on Learning: The Debate Continues. School Library Media Research. 22. P. 233-239.
4. Lawrence K. S. National Standards in Foreign Language Education Project. Standards for foreign language learning: Preparing for the 21st century. Allen Press, 1996. 94 p.
5. Poyatos F. La comunicación no verbal. Paralenguaje, kinésica e interacción. Madrid: Istmo, 1994. 72 с.
6. Бим И. Л. Примерные программы по иностранным языкам / И. Л. Бим, М. З. Биболетова, В. В. Копылова, Е. А. Макарчук, В. В. Сафонова, А. В. Щепилова // Новые государственные стандарты по иностранному языку 2-11 классы. М.: Астрель, 2004. С. 120-368.
7. Быкова А. В. Иноязычная культурологическая грамотность у студентов языковых факультетов // Вестник науки. 2022. Т. 3. № 4(49). С. 9-14.
8. Гальскова Н. Д. Современная методика обучения иностранным языкам: пособие для учителя. М.: АРКТИ, 2003. 192 с.
9. Митина М. В., Смирнова О. Д. Особенности работы с блогами на уроках иностранного языка в средней школе // Обучение, тестирование и оценка. Сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции. Нижний Новгород, 2022. С. 153-155.
10. Насыбуллин Р. Э. Блоги как инструмент обучения английскому языку // Вестник науки

- и образования. 2019. № 6 (60). [Электронный ресурс]. URL:  
<http://scientificjournal.ru/images/PDF/2019/VNO-60/blogi-kak.pdf> (Дата обращения: 17.03.2023).
11. Новоселов Р. Ю. История образовательного видеоконтента // Гуманитарно-педагогические исследования. 2019. Т. 3. № 3. С. 12-17.
  12. Сафонова В. В. Академическое межкультурное общение на английском языке: актуальные проблемы конструирования оценочного инструментария // Язык и культура. 2022. № 58. С. 261-291.
  13. Сафонова В. В. Изучение языков международного общения в контексте диалога культур и цивилизаций. Воронеж: Истоки, 1996. 238 с.
  14. Сафонова В. В. Социокультурный подход к обучению иностранным языкам. М.: Высшая школа; Амскорт интернэшнл, 1991. 311 с.
  15. Сафонова В. В., Россинская А. Н. Коммуникативно-речевая, культуроцентрическая и когнитивная направленность процесса стандартизации языкового образования в России, США и Канаде // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. Вып. 2. С. 137-156.
  16. Сысоев П. В. Информационные и коммуникационные технологии в лингвистическом образовании: учебное пособие. М.: Книжный дом В«ЛИБРОКОМВ», 2013. 264 с.
  17. Титова С. В. Мобильное обучение иностранным языкам: учебное пособие / С. В. Титова, А. П. Авраменко. М.: Изд-во В«ИкарВ», 2013. 224 с.
  18. Щипицина Л. Ю. Комплексная лингвистическая характеристика компьютерно-опосредованной коммуникации (на материале немецкого языка): автореф. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2011. 40 с.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Представленная на рассмотрение статья «Культурологический аспект обучения студентов иностранному языку на основе видеоблогов», предлагаемая к публикации в журнале «Человек и культура», несомненно, является актуальной, ввиду обращения автора к проблематике применения нестандартных образовательных технологий и вовлечения в процесс обучения студентов посредством использования видеоблогов, которые вошли в жизнь молодого поколения как часть виртуального пространства.

Применение актуальных современных материалов и технологий обучения, которые мотивируют обучающихся, является одним из вызовов для преподавательского сообщества.

Кроме того, автор поднимает вопрос культурологический, а именно знакомство с культурой при использовании видеоконтента как учебного материала.

В рецензируемой статье рассматривается на примере немецкого языка, как видеоблоги могут быть использованы как в качестве средства повышения уровня владения иностранным языком, так и формирования социокультурной компетенции, фоновых знаний о традициях, особенностях и культуре страны изучаемого языка.

Отметим наличие сравнительно небольшого количества исследований по данной тематике в отечественной педагогике. Статья является новаторской, одной из первых в российской лингводидактике, посвященной исследованию подобной проблематики. В статье представлена методология исследования, выбор которой вполне адекватен целям и задачам работы. В исследовании использованы теоретический анализ, описательный метод исследования, анализ, интерпретация и обобщение.

Однако автор не указывает объем практического материала исследования, методологию выборки и принципы обора. Из текста статьи неясно было ли проведено педагогическое исследование, показывающее преимущества использования предложенной технологии в сравнении с контрольной группой обучающихся.

Данная работа выполнена профессионально, с соблюдением основных канонов научного исследования. Исследование выполнено в русле современных научных подходов, работа состоит из введения, содержащего постановку проблемы, основной части, традиционно начинающуюся с обзора теоретических источников и научных направлений, исследовательскую и заключительную, в которой представлены выводы, полученные автором. Отметим, что в вводной части слишком скучно представлен обзор разработанности проблематики в науке. Ссылка на примерную программу 2004 года явно является устаревшей, так как тех пор уже ни один ФГОС поменялся.

Отметим, что заключение требует усиления, оно не отражает в полной мере задачи, поставленные автором и не содержит перспективы дальнейшего исследования в русле заявленной проблематики. Библиография статьи насчитывает 18 источников, среди которых представлено труды как на русском, так и иностранном языках. Технически при оформлении библиографического списка нарушены общепринятые требования ГОСТа.

В статье присутствуют опечатки, к примеру, «виедоблоги».

Высказанные замечания не являются существенными и не умаляют общее положительное впечатление от рецензируемой работы. Работа является новаторской, представляющей авторское видение решения рассматриваемого вопроса и может иметь логическое продолжение в дальнейших исследованиях. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в процессе преподавания вузовских курсов по лингводидактике, а также курсов по междисциплинарным исследованиям и в практической деятельности преподавателей. Статья, несомненно, будет полезна широкому кругу лиц, филологам, магистрантам и аспирантам профильных вузов. Статья «Культурологический аспект обучения студентов иностранному языку на основе видеоблогов» может быть рекомендована к публикации в научном журнале.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Лаврова Е.Н. Интернет-культура как номадическая модель: презентация бессознательного // Человек и культура. 2024. № 4. С. 111-123. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71433 EDN: VBUWYO URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71433](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71433)

## Интернет-культура как номадическая модель: репрезентация бессознательного

Лаврова Елена Николаевна

ORCID: 0000-0001-8299-5061

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

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

✉ elena\_478@mail.ru



[Статья из рубрики "Теория коммуникации и медиалогия"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.4.71433

### EDN:

VBUWYO

### Дата направления статьи в редакцию:

09-08-2024

**Аннотация:** В статье рассматривается вопрос формирования новой реальности посредством интернет-культуры. Предметом данной работы является номадическая модель Всемирной сети. В качестве объекта выступают современные новостные программы, представленные в Интернете. Цель исследования – выявить закономерности, влияющие на формирование нового жанра медиа как способа коммуникации в интернет-среде. Особенность устройства Интернета позволяет выработать понятие зрителя-автора за счет высокого уровня интерактивности. Наличие множества информации, выраженного через неконтролируемую номадическую модель, создает атмосферу новой «реальности», основанной на ложной свободе и псевдодостоверности. Кроме того, создание «виртуального двойника» зрителем, способствует проявлению скрытых эмоций и асоциальных моделей поведения как проявление архетипа «Тень» (К. Юнг). В статье выдвигается гипотеза: особенность устройства интернет-сетей, выраженная через номадическую модель, создает платформу для реализации бессознательного зрителя. В основе данной работы – номадическая модель культуры, разработанная философом Ж. Делезом и психиатром Ф. Гваттари.

Через концепцию психоанализа К. Юнга и Ж. Лакана рассматривается понятие бессознательного, а также «реальность виртуального» С. Жижека, необходимые для наиболее полного анализа передачи информации посредством жанров Интернета. Актуальность исследования подчеркивается необходимостью осмыслиения процессов конструирования реальности в интернет-сети, посредством новых информационных жанров, в условиях высокой интерактивности. Новизна работы заключается в новом теоретическом осмыслиении опыта получения и передачи информации через Интернет, одним из главных участников которого, становится сам зритель. Анализ способов производства информации становится особенно необходим в условиях сниженной модерации данных, влекущих распространение ложной информации в современном обществе. Особый вклад автора в исследование темы состоит в анализе информационно-аналитических программ, в частности «Осторожно: новости», представленной на интернет-платформе. Основным выводом проведенного исследования является подтверждение научной гипотезы: интернет-среда представляет собой номадическую модель, которая является платформой для реализации бессознательного зрителя.

#### **Ключевые слова:**

Номадическая модель, Ризома, Бессознательное, Интернет, Телевидение, Медиа, Информационные программы, Коммуникация, Новости, Реальность виртуального

**Постановка проблемы.** Ключевым поворотом в развитии современной медиакультуры является распространение Интернета. Изначально располагаясь практически на одной линии с мобильной телефонной связью, он не только оформился в самостоятельный способ коммуникации, но и явился платформой для новых жанров медиа, обогнав в скорости передачи данных телевидение и радио. Более того Интернет заложил тенденции развития конвергентных СМИ. Таким образом, на сегодняшний день практически каждая крупная медиаструктура представляет из себя конгломерат телевизионного канала, радио, собственного сайта, а также особенного явления – дополнительных каналов в социальных сетях. Отметим, что в каждом канале информация не дублируется, а оформляется в самостоятельный жанр с набором определенных особенностей.

С появлением нового средства, уже существующие оказываются в кризисе и структуры, безусловно состоящие из людей, охвачены страхом исчезновения, упразднения. Вспомним конфликты в кинематографе, происходившие с возможностью использования звука и цвета. Иллюстрирует кризисы и крылатая фраза из знаменитого фильма<sup>[1]</sup> В. Меньшова о том, что «*через 20 лет не будет ни кино, ни театра, ни книг – только одно сплошное телевидение*». Как мы видим, данные опасения не подтверждаются, но безусловно, формируют новые тенденции в культуре.

**Зрительская аудитория интернет-контента.** Начать анализ данного феномена следует с вопроса о зрительской аудитории. Данные ВЦИОМ свидетельствуют о следующем: «*Интерес к телевидению остается высоким у россиян старше 45 лет (45-59 лет – 46%, старше 60 лет – 70% vs. 9-12% в группе до 35 лет). Молодежная аудитория отдает предпочтение глобальной сети для получения новостей. Причем в этой группе лидируют социальные сети, хоть и с небольшим отрывом (25% в группе до 25 лет и 28% в группе 25-34 лет). Молодежь также чаще просматривает мессенджеры (23% и 19%)*»<sup>[6]</sup>. Как мы

видим, получать новости из сети-Интернет предпочитают представители молодого поколения.

Если мы обратимся к «теории поколений» [3], разработанной У. Штраусом и Н. Хау, можно сделать вывод о том, что поколения X, Y и Z имеют не только различные системы ценностей, но и по-разному воспринимают визуальный ряд. Данная концепция, разработанная зарубежными учеными, с некоторыми правками может быть применима и к отечественным зрителям, о чём свидетельствуют исследования «российской школы Теории поколений» [2]. Стоит отметить, что поколение Z родилось уже в эпоху расцвета мобильных устройств и Интернета, и не совершило осознанный переход от аналоговых средств к цифровым как это сделали представители старших поколений. Учитывая, особенности зрительского восприятия, интернет-контент реализует стратегии быстрого захвата внимания: ускоренной сменой кадров, выраженным музыкальным сопровождением, актуальными темами. Кроме этого, отмечается и противоположная тенденция на максимальное замедление и упрощение визуального ряда. Поскольку главной характеристикой современного общества, переживающего череду политических и социальных кризисов, является тревожность, то оказываются актуальными визуальные продукты, направленные на медитативность и расслабление. Это могут быть как так называемые «залипательные» видео в социальных сетях (демонстрация сыпучих веществ, симметричное разрезание разноцветного мыла, короткие ролики о жизни животных и т. д.), так и двух-трехчасовые программы-интервью, стримы.

Стоит учитывать и технические различия самих систем трансляторов телевидения и Интернета. Если телевизионные новости чаще потребляются через большой экран, то медиумом между интернет-контентом и зрителем оказывается маленький смартфон. Наличие субтитров, включающих в себя бегущую строку, тему сюжета и страну, в которой происходит действие на маленьком экране становится бессмысленным, в то время как на большом телевизионном экране они необходимы. Потребность обуславливается частой практикой просмотра новостных каналов без звукового сопровождения: в офисах, торговых центрах, а также квартирах.

Таким образом, **мы видим существенное различие между зрителем телевидения и зрителем интернет-контента**. Интернет-зрителю предоставлено больше возможностей для собственной модерации контента. Он словно «фланер» перемещается по интернет-пространству, зачастую не преследуя цели, а наслаждаясь медитативным погружением в затягивающий процесс. Так перед нами предстает образ зрителя-кочевника или номадический субъект, по термину Ж. Делеза, который погружаясь в волны бескрайнего информационного пространства, в итоге рискует потерять собственную идентичность.

Ролан Барт вводит понятие «структурального человека» [4], который в процессе восприятия производит членение и монтаж «предмета». Разделив первичную информацию на отдельные фрагменты, происходит внутреннее переосмысление и пересборка общего смысла. При этом, медиакультуролог Джон Фиск называет данный феномен «семиотической демократией» - означающий «делегирование производства смыслов и удовольствий телезрителям» [1]. Исследования Фиска доказывают, что часто зритель получал другой смысл в просмотре телепродукта, который отличался от изначально заложенного авторами. Здесь мы видим конфликт конструирования реальности в медиапространстве: строго выверенные знаковые системы, мифологические функции, имеющие в себе заложенный смысл, оказываются дискредитированы принципами деконструкции. Отсюда выходит номадическая модель интернет-культуры, основой которой, является ризома.

**Номадическая модель интернет-культуры.** Сущность телевидения состоит в аккумулировании большого количества информации, которая изначально притягивается к одному центру. Неслучайно визуальным символом телевидения является башня, в то время как сеть – изображают в виде своеобразной грибницы – невидимых нитей, пронизывающих земной шар. Более того, интернет-культура отвечает характеристикам ризомы. Вспомним электронные энциклопедии, в которых одна статья имеет ссылки на другие и представляет разомкнутую цепь с бесконечным количеством референсов. Такая же модель прослеживается во многих информационных телеграмм-каналах: «Первый канал. Новости», «РБК», «Кровавая барыня», Mash, «Мир 24. Первый евразийский» и др., в который имеются отсылки к предыдущим упоминаниям о теме. Здесь определенная последовательность прослеживается, но если читатель обращается к разным каналам, обращая внимания на комментарии – отдельный вид интернет-коммуникации, то он и вовсе становится участником ризоматического процесса, конкретные структуры и свойства которого не прослеживаются. При просмотре ленты новостей, читатель видит одно полотно, состоящие из коротких сообщений, часто не связанных между собой по смыслу, но имеющих общую плоскость – нет последовательности элементов. В этом случае смысловой разрыв приводит не к разрушению всей цепочки, а произрастанию/ продолжению ризомы. Таким образом, мы приходим к выводу, что в описании ризомы и интернет-среды, присутствуют общие характеристики.

Как известно, Делёз и Гваттари разделяли множественность ризомы на 2 вида. Экстенсивные (молярные) множества делимы, их можно упорядочить и объединить. Данный тип мы находим при переходе по ссылкам в рамках одной новости. Второй вид – интенсивных (молекулярных) множеств, которые не могут быть разделены или завершены без изменения своей природы, мы находим при просмотре всей ленты, когда одно сообщение может эмоционально воздействовать на восприятие последующего. Это может происходить хаотично или в результате строгого плана модератора канала, для умышленного создания определенного контекста.

**3 вида синтеза Ж. Делеза.** Как мы видим, в интернет-среде присутствует большое количество информации, которая передвигается различными потоками. Исходя из этого, вопрос интерпретации полученного сообщения усложняется. Ж. Делез формулирует три вида синтеза опыта, которые также находят свое отражение в интернет-реальности. Первый синтез – коннективный (если..., то...) – представляет собой линейную структуру. Мы можем интерпретировать его как информационную бегущую строку. Производство чистой информации, основанной на конкретных действиях, апеллирующая напрямую к чувствам.

Дизъюнктивный синтез регистрации (или... или...) носит характер воздействия: «он навязывает им идеал определенного использования, ограничивающего или исключающего». Медиумом – телом без органов – в данном случае может выступать отдельно взятый телеграмм-канал, который наполняет множество различных сообщений, где происходит соотношение множества независимых альтернатив и распределение расходящихся серий.

Третий синтез конъюнкции потребления (и) подвижен, у него «нет постоянной идентичности, он всегда децентрирован, будучи выведенным из состояний, через которые он проходит». На данном этапе происходит процесс сборки фактов и формирование представления о ситуации. В контексте исследования интернет-культуры мы видим отчетливо, что «продукт производства синтезов – реальность».

Современный ученый Александр Гэллоуэй представляет медиа-сеть как хаотичный рой

фурий: «это коммуникация в своей множественности, это хитросплетение, в котором коммуникативная инфраструктура множиться или расширяется сама по себе...» [\[7, с. 42\]](#).

Бесконечные потоки информации, не имеют общей основы и часто не связанны между собой. При этом, возвращаясь к вопросам достоверности, по данным ВЦИОМ именно Интернет считают более достоверным источником многие зрители: «За время измерений восприятие ТВ как объективного источника информации постепенно падало (2016 г. – 46%, 2017 г. – 43%, 2018 г. – 34%, 2019 г. – 30%), а социальных сетей, наоборот, росло (2016 г. – 10%, 2017 г. – 13%, 2018 г. – 18%, 2019 г. – 15%)» (2023г) [\[6\]](#).

**Репрезентация бессознательного.** В новом мире интернет-культуры, которая по сей день проходит стадию становления, формируются другие нормы языка, этика и пересматривается само понятие реальности. С. Жижек вводит термин «реальность виртуального», отвергая концепцию виртуальной реальности, которая всего лишь воспроизводит реальный опыт в цифровом формате. Философ задается вопросом о расширении понятия самой реальности. Его формула «незнание знания» (мы не знаем, что мы знаем) апеллирует к бессознательному. Интернет-среда является своеобразным медиумом для его выражения или «телом без органов» по термину Ж. Делеза. Причем из трёх видов, предложенных ученым, мы видим, что Интернет работает по типу «раковой» системы, бесконечно производя копии одного и того же шаблона.

Кадры с места событий, снятых очевидцами и размещенных в сети-Интернет в первые минуты случившегося, перестают быть редкостью. Весной 2024 года автобус с пассажирами упал в реку Мойка. Во многих новостных ТГ-каналах мы видели кадры с оказанием помощи пострадавшим. В данном случае, очевидцы снимают видео находясь в безопасности. Во время теракта, произошедшего в «Крокус сити холле» (2024 г.), видео записывают очевидцы, которые сами являются участниками события: они выбегают из помещения, охваченного огнем. В критический момент вспомнить о телефоне и необходимости записи видео – свойство современного зрителя-автора Интернета. В данном случае физическое наличие видео автора в медиа среде, может приравниваться к феномену – жизнь виртуального двойника в информационной среде. Таким образом происходит внутреннее расширение человека в интернет-пространство, о чем писал М. Маклюэн [\[13\]](#).

Кроме этого, через комментарии, оценочные суждения, заново происходит процесс означения субъекта. Культуролог В. Мазин, интерпретируя триаду Лакана (воображенное – символическое – реальное) отмечает: «Еще не родился на свет человеческий субъект, еще не собралось воедино его воображенное тело, а другие уже прописывают будущее к нему отношение. Уже в роддоме звучат фразы о весе тела, о том, какие у него глазки и ушки. Значительно позже будут говорить о том, какое у человека «большое сердце», какой у него «думающий мозг», о том, что у него есть печень и почки – в общем, машина тела начнет наполняться невидимыми внутренними деталями. Тело уже не без органов, оно обретает пол, расу и другие социальные значения. Производится символическая, программная прошивка тела» [\[12\]](#). Таким же готовым субъектом выходит человек из интернет-пространства.

Особая позиция зрителя в интернет-среде оказывается главной особенностью всей структуры, поскольку другие медиа не имели технической возможности для столь яркого проявления интерактивности. В интернет-среде зритель наделяется особыми правами и сам обретает статут автора. Зритель-автор формирует собственное информационное поле, и в новом статусе, входит в контакт с крупными информационными каналами.

Специфика интернет-среды заключается в явном отсутствии верификации авторов, относительной цензуры и подтверждения достоверности публикуемых материалов. Мы видим обсуждение тем, которые на телевидении не могут быть представлены в полном объеме, но вызывают повышенный интерес зрителей.

В предисловии к книге «Капитализм и шизофрения» Делез и Гваттари пишут: «Мы написали «Анти-Эдипа» вдвоем. Поскольку каждого из нас — несколько, то была нас целая толпа» [9]. Данный образ, отражающий суть шизоанализа, можно применить к зрительской аудитории в интернет-среде, в которой потребитель контента одновременно является и автором, виртуальный образ которого может кардинально отличаться от реального.

В ходе нашего исследования необходимо соотнести стадию зеркала Ж. Лакана [11], которая образует функцию «Я» с актом взаимодействия человека с экраном, путем которого создается «Я» как «виртуальный двойник» в интернет-среде. Образ человека в реальном мире может кардинально отличаться от его воплощения в социальных сетях. Этому способствуют не только улучшение фотографий через специальные платформы или выборка публикуемой о себе информации, но и стратегии поведения в новом социуме, работающим по-другим правилам. Нередко мы можем наблюдать массу негативных комментариев, агрессии, грубых или жестоких высказываний, которые в реальности, возможно не были бы озвучены.

Архетип адаптивной социальной роли, обозначенный К. Юнгом как Маска, оказывается противопоставлен Тени личности [20]. В интернет-пространстве мы можем наблюдать процесс создания виртуального образа, который не нуждается в социальном одобрении и может как осознанно, так и неосознанно свободно проявлять негативные стороны личности. В соединении или осознании границ образов Я-виртуальный и Я-реальный заключается основной критерии расшифровки окружающей реальности.

В. П. Руднев в научной статье изучая вопрос взаимодействия зрителя с телеэкраном, приходит к выводу, что условный диалог между ними возможен: «*То на него (зрителя. — Е. Л.) смотрит диктор, то человек из рекламы стирального порошка говорит: "Теперь мы идем к вам", то в идиотском сериале происходит семейная разборка. Это он, скорее всего, и будет смотреть, потому что это похоже на его жизнь. Почему он предпочитает телевизор разговору с женой или дочерью? Потому что, вероятно, он на работе устал от разговоров. Человеку хочется побывать шизофреником. Это значит, что любому обывателю нужна культура, то есть система странных объектов*» [16, с. 141-149].

Применительно к интернет-жанрам, данный феномен может возникать в момент просмотров стримов или так называемых «обзоров». Рассмотрим видео, представленное на канале «Белка» [2]. Экран разделен на две части: в левой идет запись телевизионного шоу, в правой части блогер комментирует происходящее. Он высказывает свое мнение, ярко выражает эмоции, молчит — возникают паузы. Таким образом, перед нами процесс удаленного совместного просмотра телевизионной программы. Возникает эффект сопричастности к происходящему, активная связь экрана и зрителя.

Возможность получать информацию о событиях в обществе через краткие сообщения в мессенджерах и социальных сетях, снижают потребность зрителя в формате информационных видеопрограмм. Благодаря этому развиваются аналитические и развлекательные жанры. На интернет-платформах для размещения видео, формируются

собственные информационные блоки: как улучшить качество жизни в различных сферах, воспитание детей и прочее. Преобладают многочасовые интервью.

Кроме этого, в интернет-пространстве формируются сообщества-группы по интересам: фанаты сериалов, спорта, любители рукоделия, кулинарии, философских высказываний или психологии. В данном случае, мы видим феномен виртуальной коммуникации, который в реальной жизни не всегда может найти аналогичную по масштабу форму выражения. Чувство сопричастности, объединения в таком виртуальном сообществе может быть релевантно чувствам дружбы в реальном мире как проявление фантазма.

Проводя анализ восприятия информации посредством сети-Интернет, мы вспоминаем тезис из научной книги «Анти-Эдип»: «Бессознательное работает не как театр, а как фабрика». Гваттари подчеркивает, что в противоположность теории структурализма: «Субъективность порождается не языком и коммуникацией. На определенном уровне она производится коллективным образом, подобно энергии, электричеству и алюминию» [8]. Таким образом, **Интернет предстает перед нами платформой для бескрайнего океана бессознательного.**

Исходя из вышеизложенных концепций, рассмотрим первый выпуск программы «Осторожно: новости» (13.11.2020 г.), выпущенный на интернет-платформе. С первых слов ведущая обозначает стиль вещания: «субъективно, резко и по делу о главных новостях недели. В выпуске только то, что кажется важным и интересным мне – Ксении Собчак» [3]. На данном этапе мы видим первое отличие данной информационной программы от классических новостей телеканалов: ведущая не просто излагает информацию как диктор, здесь открыто обозначено присутствие Автора. Таким образом, объективный информационный стиль оказывается противопоставлен субъективному аналитическому жанру, который более востребован на интернет-платформах, ввиду того что краткие факты зритель быстрее узнает из ТГ-канала и ленты новостей.

Ведущая стоит в черном пространстве и говорит о том, что интересно ей, тем самым производя впечатление открытости, достоверности, искренности.

Мир программы делится на два пространства: ведущая в кадре в черной комнате и видеовставки: цитаты из других программ или кадры с места событий. Классические информационные репортажи отсутствуют. Здесь мы можем увидеть признак мифологической модели: ярко выраженную ось земли – Олимп, возглавляемый ведущей. Между сюжетами присутствует реклама, которая не оформляется в отдельный сюжет, а является продолжением действия: ведущая поворачивается на другую камеру и выходит из кадра, неформально обращаясь к человеку за камерой: «классные кроссовки у тебя, Жень. Скидки же...».

Помимо видеоцитат, визуальный ряд наполнен большим количеством графики, создавая ощущение коллажа, свойственного для электронной стенгазеты. По окончании шпигеля программы идет анимированная заставка. Камера движется в пасть животного, внутри которого разворачивается мир. Собака увеличивается в размерах над крошечным мегаполисом и бросает на землю Останкинскую телебашню – визуальный символ противопоставления данной программы классическому телевидению и обращение к внутреннему миру. В пасти собаки - эмблемы программы - газета. Символ старых медиа оказывается в явном подавлении цифровым жанром. Перед нами образ кочевника, который бросает вызов системе.

В подводке к сюжету в тексте ведущей присутствует ненормативная лексика как

проявление контр-культуры и неформальности общения. Темы программы носят острый политический характер, однако не имеют общей идеи-стержня и могут произвольно соединяться между собой.

Многие интернет-платформы позволяют оставлять комментарии, к данной программе они открыты и на 5.06.2024 г. их количество 2 569, что свидетельствует о том, что зрители активно участвуют в обсуждении тем, что свойственно для интернет-среды. В описании видео присутствуют тайм-коды и гиперссылки как признак ризомы.

Безусловно, мы не можем назвать формат данной передачи новым. В нем присутствуют признаки информационных и аналитических программ, тележурналов, в том числе советского тележурнала «Международная панорама»<sup>[4]</sup> и «Международная пилорама» с Тиграном Кеосаяном<sup>[5]</sup> и др. Однако, одновременное сочетание ключевых признаков, свойственных интернет-контенту, выводит программу на новый уровень. Перед нами пример рассеивания информации, лишенное границ, выходящее за пределы одной программы и одного канала как свидетельство номадической модели программы «Осторожно: новости».

Современное интернет-пространство также насыщено множеством программ, строящихся похожим образом. В начале 2024 года вышло шоу «Без суфлера»<sup>[6]</sup>, в котором блогер Ксения Дукалис обсуждает новости шоу-бизнеса, общества и культуры. Ведущая обозначает тему и основные факты произошедшего, а далее высказывает собственное мнение, предупреждая об этом зрителей. На субъективный взгляд указывает и название программы.

Безусловно, данные программы, исходя из их структуры по жанру больше относятся к развлекательным, чем информационным. Однако, ключевые характеристики информационных СМИ – такие как оперативность, достоверность, беспристрастность оказываются неактуальны в данном формате, где ведущий проводит аналитический обзор. Подобное сочетание может привести к созданию псевдодостоверности, в которой зритель оказывается заключен в картине мира автора программы.

**Заключение.** Итак, в данной статье был проведен анализ информационных программ в интернет-среде. Номадическая модель проявляется через ризомную структуру сети, особенность технических возможностей интернет-платформ, позволяющим создать образ зрителя-автора. Анализ программы «Осторожно: новости» показал наличие соответствующих характеристик, а также схожесть данной программы с телевизионными программами. В связи с чем, можно сделать вывод, о том, что главным отличием информационных программ телевидения и интернета заключается в разных медиумах вещания. Технические характеристики позволяют осуществлять более быстрый переход между текстами и каналами, проявляя ризомную сущность. Высокая интерактивность интернет-среды позволяет формировать образ зрителя-автора. За счет уникальной технической возможности создания «виртуального двойника» зрителем, проявляется возможность презентации скрытых чувств и эмоций человека. Таким образом, подтверждается гипотеза: особенность устройства интернет-сетей, выраженная через номадическую модель, создает платформу для реализации бессознательного зрителя.

<sup>[1]</sup> х/ф «Москва слезам не верит», режиссёр В. Меньшов, сценарист В. Черных, композитор С. Никитин, 1979г.

<sup>[2]</sup> Интернет-канал «Белка», выпуск «Самый мощный выпуск Кондитера» // youtube.com [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zgp19ua9x74> Дата

обращения (5.06.2024 г.).

[3] Интернет-программа «Осторожно: новости» от 13.11.2020 г // youtube.com [Электронный ресурс] URL: [https://www.youtube.com/watch?v=VWAflz0kbhM&list=PLU-o6He-\\_ED4r-WDpgGsGfpyWHARo5Yhg&index=145](https://www.youtube.com/watch?v=VWAflz0kbhM&list=PLU-o6He-_ED4r-WDpgGsGfpyWHARo5Yhg&index=145) Дата обращения (5.06.2024).

[4] Программа «Международная панорама» (эфир 17.07.1976 г) // youtube.com [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rnIKL21C0So> Дата обращения (5.06.2024 г.).

[5] Программа «Международная пилорама» с Тиграном Кеосаяном (11.03.2017) // ntv.ru [Электронный ресурс] URL: <https://www.ntv.ru/peredacha/pilorama/m55820/o622196> Дата обращения (5.06.2024 г.).

[6] Интернет-программа «Без суфлера» (эфир 13.02.2024 г) // youtube.com [Электронный ресурс] URL: [https://www.youtube.com/watch?v=RSN9sV\\_\\_NII](https://www.youtube.com/watch?v=RSN9sV__NII) Дата обращения (5.06.2024 г.).

## **Библиография**

1. Fiske J. Television Culture. London and New York: Routledge, 1987.
2. RuGenerations – российская школа Теории поколений [Электронный ресурс] / URL: <https://rugenerations.su/2021/12/02/поколение-z-стрим-донат-и-клиповое-мыш/> Дата обращения (12.06.2024).
3. Strauss W., How N. The Fourth Turning: An American Prophecy / Broadway Books, 1997.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Беликова Е.К. Культурфилософские основания искусственного интеллекта как феномена культуры // Человек и культура. 2024. № 4. С. 88-99. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71324 EDN: PDQELM URL: [https://e-notabene.ru/ca/article\\_71324.html](https://e-notabene.ru/ca/article_71324.html)
6. Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) [Электронный ресурс] / URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/novosti-dostoinye-doverija> Дата обращения (03.05.2024).
7. Гэллоуэй А. и другие. Экскоммуникация: три эссе о медиа и медитации / Александр Р. Гэллоуэй, Юджин Такер, Маккензи Уорк; перевод с английского А. Гришина. – Москва: Ad Marginem, 2022. – 253 с.
8. Делез Ж. Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / [пер. с фр. Я. И. Свирский]; Учреждение Российской акад. наук Ин-т философии РАН. – Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010. 892 с.
9. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / [пер. с фр. Д. Кралечкина]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 670 с.
10. Иванова А.П. Дезинформация в интернете: поиск баланса в борьбе с фальшивыми новостями // Образование и право. 2023. № 2.
11. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте [Электронный ресурс] // Электронная библиотека. URL: <https://profilib.net>
12. Мазин В. Три тела в душе: Виктор Мазин о соотношении реального, воображаемого и символического [Электронный ресурс] / URL: <https://www.b17.ru/journal/59835/?ysclid=lx0j51786s762800415>
13. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / [пер. с англ. В. Г. Николаева]. – 4-е изд. – Москва: Кучково поле, 2014. – 462 с. ISBN 978-5-9950-0115-7 Дата обращения (06.08.2024).

14. Манович Л. Визуализация медиа: техники изучения больших медиаколлекций / [перевод Ксении Майоровой]. / Media Studies Futures / K. Gates (ed.). L.; N.Y.: Wiley-Blackwell, 2012.
15. Романенко О. В. Особенности динамизации событий в интернет-новостях // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. №2 (857).
16. Руднев В. П. Домашние экраны как странные объекты. / Москва: Наука телевидения, 2012. С. 141-149.
17. Строева О.В. Неомифологизм в визуальной культуре XX-XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. М., 2021. С. 171.
18. Филиппова С.В., и Макарова Е.В. «Вайнштейнгейт»: комментарий как средство презентации общественного мнения».
19. Щербинина И. Д., Медведева П. А. специфика освещения новостей в телеграм-каналах новостных СМИ // Коммуникология: электронный научный журнал. 2023. № 3.
20. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное / [перевод А. Чечиной]. – Москва: АСТ, 2019. – 495 с.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Предмет исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Интернет-культура как номадическая модель: презентация бессознательного»), является презентация бессознательного (в объекте) в номадической модели интернет-культуры.

Во введении («Постановка проблемы») автор ограничился кратким обоснованием актуальности выбранной темы и сразу же перешел к теоретической саморефлексии, разъясняя читателю авторизованное преломление методологических оснований применительно к предмету исследования («Зрительская аудитория интернет-контента») и ракурсу трактовки объекта исследования («Номадическая модель интернет-культуры») с опорой на статистические данные и теоретико-терминологический инструментарий постструктурализма (Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Делёз, Ф. Гваттари и др.).

Аналитическая часть («3 вида синтеза Ж. Делеза») построена на анализе в заданной инструментальной оптике эмпирического материала, раскрывающем презентацию бессознательного в номадической модели интернет-культуры. Соответственно, автор раскрывает особенности формирования номадической моделью интернет-культуры обладающего собственной психологической спецификой условного потребителя. Существенную теоретическую ценность представляет аргументация автором факта проектирования определенным образом структурированного контента ризоматического состояния общественного сознания, предопределяющего способы потребления организованного номадической моделью интернет-культуры контента и специфику его содержания, в которой преобладает субъективизация реальности (субъективная оценка контекстов объективной информации).

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, представленная статья полностью соответствует тематике журнала и может быть рекомендована к публикации.

Методология исследования основана на авторизации ряда теоретических концепций социальной коммуникации (М. Маклюэн, Ж. Делез, Р. Барт) и психологии восприятия культурной информации (К. Юнг, Ж. Лакан, Ж. Делез, Ф. Гваттари и др.). Авторский

методический комплекс хорошо фундирован и обоснован решаемым в исследовании научно-познавательным задачам. Полученные результаты обоснованы и заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает не только во введении, но и разъясняет предмет и объект исследования, прибегая к заслуживающим доверия статистическим данным. Безусловно, во многом искусственное проектирование психологических особенностей аудитории номадической моделью интернет-культуры представляет актуальную и своевременную тему теоретической рефлексии.

Научная новизна достигнутых результатов, выраженная как в авторизации аналитической методики, так и в итоговых выводах, имеет теоретическую и практическую значимость.

Стиль текста в целом выдержан научный, требуют корректировки отдельные оформительские детали («[C.141-149, 16]» — не соответствует редакционным требованиям, верно так: «[16, с. 141–149]»; следует различать в тексте тире и дефисы; есть описки, например, «Здесь мы видим конфликт...»), кроме того, следует точнее сформулировать мысль в отдельных высказываниях («Опираясь на исторический опыт, известно, что...»), а также хотя бы в скобках по тексту атрибутировать цитату из фильма В. Меньшова с самим фильмом (Название, год), поскольку далеко не все читатели могут быть в достаточной степени эрудированы.

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

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования. Стиль описания следует скорректировать с учетом требований редакции и ГОСТа (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)), следует обратить на неадекватность интерактивных ссылок в п. 1 и 2.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, автор аргументировано участвует в острой теоретической дискуссии.

Статья, безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после устранения оформительских недочетов может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Интернет-культура как номадическая модель: репрезентация бессознательного», в которой проведено исследование проявлений феномена номадизма в интернет-среде.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в современных социокультурных условиях интернет не только оформился в самостоятельный способ коммуникации, но и явился платформой для новых жанров медиа, обогнав в скорости передачи данных телевидение и радио, заложив тенденции развития конвергентных СМИ.

Актуальность исследования обусловлена стремительным развитием интернет-технологий и ростом популярности интернет-контента среди всех слоев населения, что требует и научного обоснования. Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, а также философский и компаративный анализ. Теоретическим обоснованием явились труды таких всемирно известных философов как К. Юнг, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Р. Барт, А. Гэллоуэй, М. Маклюэн и др. Эмпирической базой выступают новостные интернет программы и сайты.

Целью исследования является изучение проявлений номадизма, формирующих новую постмодернистскую концепцию видения мира, в различных интернет-ресурсах и платформах и, как следствие, в современной культуре. Гипотеза, которую автор выдвигает в своем исследовании, гласит: особенность устройства интернет-сетей, выраженная через номадическую модель, создает платформу для реализации бессознательного зрителя.

Опираясь на положениях Ж. Делеза и Ф. Гваттари, автор исследует сущность феномена номадизма и, выделяя его характерные признаки, приходит к заключению, что интернет-культура в целом отвечает характеристикам ризомы.

В соответствии с целью своего исследования автором проведены аналогии между номадической моделью восприятия окружающей реальности и интернет-пространством. Так, согласно автору, средний пользователь перемещается по интернет-пространству, зачастую не преследуя цели, а наслаждаясь медитативным погружением в затягивающий процесс, т.е. представляет собой номадический субъект, который погружаясь в волны бескрайнего информационного пространства, в итоге рискует потерять собственную идентичность.

Основываясь на концепциях Р. Барта и Дж. Фиска, автор прослеживает конфликт конструирования реальности в медиапространстве: строго выверенные знаковые системы, мифологические функции, имеющие в себе заложенный смысл, оказываются дискредитированы принципами деконструкции. Отсюда автором выводится номадическая модель интернет-культуры, основой которой является ризома.

Анализируя информационные программы в интернет-среде и сравнивая их с подобными телевизионными программами, автор констатирует, что номадическая модель проявляется через ризомную структуру сети, особенность технических возможностей интернет-платформ, позволяющим создать образ зрителя-автора. Главное отличие информационных программ телевидения и интернета, по мнению автора, заключается в разных медиумах вещания. Технические характеристики позволяют осуществлять более быстрый переход между текстами и каналами, проявляя ризомную сущность. Высокая интерактивность интернет-среды позволяет формировать образ зрителя-автора. Автор видит возможность репрезентации скрытых чувств и эмоций человека за счет уникальной технической возможности создания «виртуального двойника» зрителем.

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение трансформации социокультурной среды под влиянием интернет-технологий представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 20 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

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

интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Лобанова Ю.В. Эмоциональные роли современной медиакультуры // Человек и культура. 2024. №4. С. 124-131. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.43793 EDN: VDCCNO URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43793](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43793)

## Эмоциональные роли современной медиакультуры

Лобанова Юлия Владимировна

ORCID: 0000-0003-2970-7520

кандидат философских наук

доцент кафедры "Гуманитарные дисциплины", Московский политехнический университет

107023, Россия, г. Москва, ул. Большая Семёновская, 38, оф. Москва



✉ lobanova\_diss@mail.ru

[Статья из рубрики "Теория коммуникации и медиаэтика"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.43793

**EDN:**

VDCCNO

**Дата направления статьи в редакцию:**

15-08-2023

**Аннотация:** В статье рассматриваются черты, характеризующие медиакультуру в последние десятилетия: эмоциональность, анонимность, потребность в «разрядке» и сострадании. Доказывается, что механизмы медиасреды обуславливают популяризацию и драматизацию информационного потока. На примере роли хейтера показывается, как конфликт между табуированной эмоцией и потребностью высказаться приводит к социально неодобряемому поведению; роль тролля также актуализируется в социально-психологическом контексте. Статья рассматривает эмоциональность современной медиакультуры как её неотъемлемый компонент. Её продукты – большое количество неологизмов-мемов, связанных с эмоциями, degrading форумы и борьба с оскорбительным контентом со стороны корпораций. Анонимность рассматривается в качестве возможной причины снижения эмпатии, дегуманизации и деиндивидуализации пользователя. Медиакультура, сформировавшаяся в XX веке под влиянием средств массовых информаций, заметно повлияла на паттерны поведения людей, их ценности, представления о норме, привычки и взгляды. Более того, речь идёт не только об индивидуальном образе жизни, на который оказывает влияние телевидение, интернет и

социальные сети: благодаря медиатизации в этот процесс втягиваются другие сферы общественной жизни: политика, бизнес, образование. Именно популярность этой возможности в последнее десятилетие позволяет говорить о новом социальном запросе на безопасность и свободу выражения; обратной стороной последней становится травля, оскорбительные высказывания и жертвы Интернет-ненависти среди маргинализованных групп населения. Пользуясь дискурсивным анализом массмедиа Тёна ван Дейка, мы показываем, что низкий порог входления в медиапространство совсем не гарантирует подрыва статуса-кво: наоборот, низкая значимость когнитивного элемента популяризирует слухи и теории заговора, часто подтверждающие аргументы нетерпимости и ксенофобии.

### **Ключевые слова:**

эмоциональный капитализм, эмоции, медиакультура, общество впечатлений, аффективный капитализм, хейтер, троллинг, триггер, медиалогика, анонимность

Медиакультура, сформировавшаяся в XX веке под влиянием средств массовых информаций, заметно повлияла на паттерны поведения людей, их ценности, представления о норме, привычки и взгляды. Более того, речь идёт не только об индивидуальном образе жизни, на который оказывает влияние телевидение, интернет и социальные сети: благодаря медиатизации в этот процесс втягиваются другие сферы общественной жизни: политика, бизнес, образование [7; 8].

Американский социолог Дэвид Альтеид, создатель термина медиалогика (*media logic*), считает, что это связано с особыми механизмами работы медиасреды: в частности, «подходящими» новостями для медиапространства часто становятся истории, либо уже драматизированные, либо имеющие такой потенциал. Д. Альтеид пишет, что это демонстрирует природу общения социального порядка – он поддерживается с помощью ряда коммуникаций, в том числе имеющих особое свойство становиться сенсациями или катастрофическими известиями [6]. Отметим, что уже Д. Альтеид приписывает медиалогике повышенную значимость именно эмоционального элемента. В связи с этим он обращается к случаям неверной интерпретации массовыми медиа определённых событий: к ним относится состояние «моральной паники» (Д. Альтеид называет это «медиапаникой»), которая может распространяться ещё быстрее в связи с доступностью таких средств связи, как сотовые телефоны или Интернет.

Последняя черта современного медиапространства не раз отмечалась исследователями в качестве кардинального обновления понятия «публичная сфера». Этот термин, согласно создателю понятия немецкому философу Ю. Хабермасу, продукт социального взаимодействия, в результате которого возникает пространство для обмена мнениями, выявления новой культуры рассуждения; появляется возможность эгалитарного диалога, к которому в равной степени допущены все субъекты публичной сферы [13]. Для последующих критиков хабермасовской концепции было очевидно, что ни Средневековые, ни буржуазное европейское общество рубежа XIX–XX веков в действительности такой возможности не предоставляли: часто из этой группы были по умолчанию исключены женщины, люди с низким социальным статусом или уровнем достатка [22; 12].

Сам Ю. Хабермас, несмотря на высокую доступность информации и низкий порог

вхождения для участия в дискуссии в качестве полноценного актора, оценивает социальные сети скорее отрицательно: по его мнению, они лишены политического потенциала и находятся под сильным влиянием интересов государства и рынка. Однако исследователи более молодого поколения не соглашаются с этим: по мнению целой группы учёных, исследующих социальные сети, способность любого пользователя отправлять сообщения и связываться с большим количеством людей «демократизировала публикацию контента: любой может опубликовать контент, а любой заинтересованный в контенте может его получить» [\[21, с. 687\]](#).

Ещё одним следствием общедоступности медиапространства становится увеличение способов самовыражения – как творческого, так и коммуникативного. Это стало возможно в том числе из-за анонимности социальных сетей – исследователи считают, что, хотя разные сайты позволяют пользователям разный уровень анонимности (а сам пользователь также может принять в этом участие), увеличение популярности ресурсов, где от пользователя не требуется указание персональных данных, становится заметным трендом последнего десятилетия [\[10, с. 71\]](#). Возможности социальных сетей публиковать контент как можно с большей степенью анонимности (авторы исследования называют это *anonymity sensitivity*) были оценены по достоинству по разным причинам: безопасность, выстраивание альтернативной идентичности, возможность не рисковать собственной работой, отношениями и иными социальными связями [\[15, с. 2657–2666; 9, с. 33–48; 18, с. 99–112\]](#).

Анонимность обеспечивает менее личный уровень соприкосновения между пользователями – они практически ничего не знают друг о друге и могут ничего не говорить о себе. Несмотря на все плюсы, описанные выше, часто это приводит к обратному эффекту: невозможность увидеть собеседника снижает уровень эмпатии к нему. Не беспокоясь о последствиях собственных слов и действий, пользователь может не только дегуманизировать собеседника в связи с его «невидимостью», но и не ожидать каких-то общественных санкций. Это явление было исследовано ещё до популярности анонимных мессенджеров и приложений в начале 2000-х годов, когда многие люди анонимно регистрировались на тематических форумах. Конечно, не все форумы были местами исключительно для выплескивания негативных эмоций: исследовательница Сарита Шонбек также представляет интернет-культуры в виде эмпатического спектра, где на одном конце находятся сайты, где пользователям предоставляется эмоциональная поддержка, а на другом – сайты «унижения» (*degrading*), такие как 4chan, где пользователя могут разыграть, оскорбить или выставить посмешищем. Изучая сайт для матерей YouBeMom, Шонбек приходит к выводу, что анонимность на таких сайтах может работать в обе стороны: она позволяет и жаловаться на супруга, сохраняя в тайне конкретные детали их брака, и хвастаться об успехах ребёнка, получая поддержку от незнакомых женщин. Анонимность облегчает выплеск негативных эмоций и не обрекает матерей на проблемы в браке при условии, если они останутся нераскрытыми [\[19\]](#).

Возможность безнаказанно отрицательно высказываться о семье и других людях создало особую эмоциональную роль современной медиакультуры – хейтера (*hater* – ненавистник). Так как доступность социальных сетей позволяет использовать их как площадки для оскорблений разных категорий людей, для исследователей online пространства особенно важным становится необходимость поиска «баланса между свободой самовыражения и защитой человеческого достоинства» [\[21, с. 687\]](#). В связи с этим в 2016 году ряд социальных платформ приняли решение регулярно отсматривать проявления подобных высказываний (*hate speech*) с целью их удаления. Сейчас у

большинства интернет-платформ есть функция жалобы на контент, разжигающий ненависть и оскорбляющий пользователей.

Какую роль играет в современном медиапространстве хейтер, если против него борется не только администрация сайта, но и более крупные организации – например, ЮНЕСКО, выпускающее исследование, которое поможет бороться с проявлениями ненависти, или Совет Европы, запускающий движении No hate speech?

Согласно социологам, исследующим медиатизацию с конструктивистской точки зрения, нет одной логики медиа, о которой писал Альтеид; скорее, таких логик множество и они зависят от дискурсивной ситуации и контекста, в котором медиакультура взаимодействует с другими сферами жизни и индивидуальными представлениями людей. Как утверждает теоретик Андреас Хепп, медиакультура и СМИ не являются «двигающей силой» (driving force) социальных изменений, но скорее «обрамляющей» (molding) общественные изменения. В таком случае мы сталкиваемся с необходимостью изучить мета-процессы изменений в обществе и коммуникативных структурах медиа [\[14\]](#). Дело не в том, что анонимность определённых online платформ позволяет людям становиться источниками ненависти и нетерпимости: эта функция отвечает и одновременно формирует социальный запрос, трансформируя привычки поведения людей в социальных сетях.

Поводом для ненависти к другому пользователю или группе людей становится триггер (trigger – спусковой крючок) – новость, изображение или слово, запускающее механизм эмоциональной реакции (о важности эмоционального элемента в моделировании дискурсивного измерения медиакультуры мы писали выше), связанной с гневом, раздражением, восторгом или паникой. Исследователи, с помощью количественного анализа составляющие «портрет» потенциальной жертвы ненависти в социальных сетях, пришли к выводу, что чаще всего пользователи употребляют потенциально «хейтерские» высказывания (начинающиеся с «я терпеть не могу», «я ненавижу», «меня тошнит от») по отношению к людям с другой расой, физическими характеристиками или неприемлемым для них поведением [\[2\]](#).

Важно отметить, что последние несколько лет слово «триггер» стало чаще психologизироваться – это момент внезапного переживания психологической травмы, которое испытывают люди с постстрессовым травматическим расстройством. Избегая контента, связанного с травматическим опытом (контент такого рода тоже называется «триггером» или «триггерным», «триггерящим»), люди могут просить ставить «триггер-ворнинг» (Trigger Warning, TW), обозначающие контент как потенциально опасный для пользователей с тяжёлым опытом. Что интересно, часто даже само столкновение с «хейтом» как таковым может считываться как тяжёлый опыт и триггер – в таком случае в моральном аспекте хейтер становится не только производителем опасного вредного контента, но и нарушителем общественного спокойствия.

Заметим, что при ослаблении «естественной» эмпатии в связи с невозможностью прямого неанонимного взаимодействия с другим пользователем, от всех участников общения требуется высокий уровень эмоциональной вовлечённости [\[5\]](#), сострадания и узко специализированных знаний: какой триггер-ворнинг нужно ставить на пост о больном животном? Как нужно поддержать человека, проходящего через расставание? Разнообразие правил общения требует от пользователя быстрого приспособления, ознакомления с инструкциями медиакультуры.

Если хейтер ненавидит другого пользователя прямо, не пытаясь оправдаться за

нарушение правил интернет-среды, тролль, другая роль современной медиакультуры, может язвить и издеваться над другими, не нарушая правила платформы. Его цель – не выразить гнев, а спровоцировать ответную реакцию. Сам процесс троллинга (социальной провокации) может быть изобретательнее, и тем сложнее добиться для такого пользователя санкций – бана, деплатформинга (лишения возможности регистрироваться и писать что-то в определённой социальной сети). Из-за частого восприятия статуса анонимности как бинарного статуса (полная анонимность/полная неанонимность) наказанием со стороны других пользователей может быть деанон: распространение информации о человеке в реальной жизни, включая паспортные данные, адрес и телефонные номера. Это, к тому же, является достаточно старой мерой той же Интернет-ненависти или разновидностью *hate crime* (преступления, совершенного на почве ненависти).

Роль тролля также напрямую связана с анонимностью – группа социальных психологов считает, что деиндивидуализация, вместе с безнаказанностью, ведёт к несдержанности в Интернете [\[16, с. 1123-1124\]](#). Однако можно рассматривать троллинг и как норму поведения определённой социальной группы, а не индивидуальной стратегии провокации. Ранее мы писали о платформах унижения, таких как 4chan, и в подобных пространствах, заряженных негативными эмоциями, троллинг – нормативный способ общения. На таких сайтах он часто воспринимается даже не в негативном ключе: 4chan в большинстве случаев не обещает пользователям социальную поддержку, наоборот, лишает их всяких иллюзий на обретение эмоциональной связи и глубины доверительного общения.

Все эти роли и термины неразрывно связаны с эмоциональным измерением человеческой жизни [\[3; 20\]](#). Хейтер выплёскивает гнев, ненависть или раздражение; триггер вызывает у людей сильнейшие переживания (а его маркер, наоборот, уберегает людей от эмоционального взрыва); тролль, напротив, старается вызвать такие эмоции.

Большинство неологизмов-мемов (тем – медиаобъект, часто остроумный, быстро приобретающий популярность в Интернете) окрашены эмоционально или непосредственно связаны с эмоциями: «пичалька» (ироничная оценка того, что должно вызывать грусть, но на самом деле не вызывает), «агриться» (от англ. *aggress* – агрессия; злиться, сердиться), «фейспалм» (*facepalm* – невербальное выражение стыда, которое, впрочем, употребляется словесно и как бы замещает невозможность жеста в сетевом пространстве). Почему так много терминов связаны с эмоциями? Вероятно, медиакультура действительно трансформируется вместе с общественной сферой и, по Хеппу, одновременно является «оформляющей силой». Лингвистический и дискурсивные анализы этих взаимодействий обязательно должны включать эмоциональный элемент как важнейший компонент не только общения, но и логики распространения и популяризации информации.

Тен ван Дейк, один из крупнейших теоретиков дискурсивного анализа, утверждает, что «масс-медиа показывают также, что они являются неотъемлемой частью структуры социетальной власти, символическим аспектом которой они управляют», а в процессы производства новостей допускаются лишь медиа-профессионалы, которые могут воспроизводить идеологии и укреплять общественное мнение, например, в «неразвистости» определённых культур или «лени» трудовых мигрантов и беженцев. [\[4, с. 77 - 78\]](#).

Может ли эмоциональность современной медиакультуры противостоятьластным структурам? [\[17\]](#) С одной стороны, эмоциональность успешно используется многими

благотворительными, филантропическими проектами – с помощью сложной смеси из чувства вины, желания помочь и необходимости почувствовать себя хорошо, «правильно» они могут находить успешный финансовый и эмоциональный отклик у большой аудитории, помогая людям, животным, экологическим инициативам и так далее (хотя этический аспект подобного намеренного стимулирования стыда, конечно, тоже занимает место в общественных и академических дискуссиях) [11]. С другой стороны, высокая значимость эмоционального элемента, превалирующего над когнитивным, приводит к быстрому распространению моральной паники, заблуждений и слухов: примером может послужить волна страхов, вызванная установкой вышек 5G и их предположительной связью с распространением короновирусной инфекции. Во всех этих контекстах и тролли, и хейтеры успешно пользуются возможностями медиакультуры. Они используют анонимность в качестве инструмента для вызова (или выплескивания) негативных эмоций; они провоцируют и «напрашаются»; они разрывают социальную ткань, часто оставаясь безнаказанными. Очевидно, некоторым пользователям социальных сетей нужна эмоциональная разрядка, которую подобная роль позволяет осуществить. В иных случаях хейт становится формой рессентимента, зависти, которую невозможно (стыдно) высказать напрямую. Табуированные эмоции находят выход в виде ролевой игры, маски, которую могут надеть люди с самым разным социальным статусом, экономическим положением, бэкграундом.

С другой стороны, потребность в защите от таких людей (как и вообще в защите от любого беспокоящего, *disturbing*, контента) находит реализацию в принятии новых правил поведения и регуляции социальных сетей со стороны администрации сообществ, а среди юзеров (пользователей) – в разрабатывании маркеров-предупреждений (триггер-ворнингов) и особых способов разговора о травме, сложном опыте и насилии. Надзорный капитализм, по Ш. Зубофу, адаптируется к новым требованиям современной медиакультуры.

## **Библиография**

1. Зубоф Ш. Эпоха надзорного капитализма. Битва за человеческое будущее на новых рубежах власти. Пер. с англ. А.Ф. Васильева; под ред. Я. Охонько и А. Смирнова. М.: Издательство Института Гайдара, 2022.
2. Кортунов В. В., Саенко Н. Р. Эмоциональные антиномии современности // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2022. Т. 11, № 5-1. С. 83-91.
3. Саенко Н. Р. Судьба принципа удовольствия в эпоху постсовременности // Современное культурное пространство : Философия. Искусство. Технология. Информация / Научная редакция В. Х. Разакова. Волгоград : Волгоградское региональное отделение Молодежного союза юристов РФ, 2004. С. 22-28.
4. Тён А. ван Дейк. Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке и коммуникации. Пер. с англ. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
5. Шатунова Т. М. Событие чувства как феномен современности // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. Т. 152. № 1. С. 188-198.
6. Altheide D. An Ecology of Communication. Cultural Formats of Control. New York : Aldine de Gruyter, 1995.
7. Altheide D. The Media Syndrome and Reflexive Mediation. In Thimm, Caja; Anastasiadis, Mario; Einspänner-Pflock, Jessica (eds.). Media Logic(s) Revisited. Transforming Communications. Palgrave Macmillan. 2018. pp. 11-39.
8. Altheide D., Snow R. Media Logic. Sage Library of Social Research. London, Beverly Hills, 1979.

9. Bargh J. A., McKenna K. Y. A., and Fitzsimons G. M. Can You See the Real Me? Activation and Expression of the "True Self" on the Internet. *Journal of social issues* 58, 1, 2002. pp. 33-48.
10. Correa D., Silva L., Benevenuto M., Gummadi K. The Many Shades of Anonymity: Characterizing Anonymous Social Media Content. *Proceedings of the Ninth International AAAI Conference on Web and Social Media*. 2015. pp. 71-80.
11. Features of the modern process of differentiation of sense and meaning in communication / P. S. Volkova, E. S. Orekhova, N. R. Saenko [et al.] // *Media Watch*. 2020. Vol. 11, No. 4. P. 679-689.
12. Fraser N. et al. *Transnationalizing the Public Sphere*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2014.
13. Habermas J. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* / translated by Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.
14. Hepp A. Mediatization and the 'molding force' of the media Communications, 37 (1), 2012. pp. 1-28.
15. Kang R., Brown S., Kiesler S. Why do people seek anonymity on the internet? informing policy and design. In *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 2013. pp. 2657-2666.
16. Kiesler S., Siegel J., McGuire T. W. Social psychological aspects of computer-mediated communication. *American Psychologist*, 39(10), 1984. pp. 1123-1134.
17. Legal status of fake news: global challenges and possible solutions / E. F. Tsokur, M. G. Repina, N. R. Saenko, S. L. Grigoryev // *Relacoes Internacionais no Mundo Atual*. 2022. Vol. 2, No. 34. P. 60-73.
18. Marx G. T. What's in a Name? Some Reflections on the Sociology of Anonymity. *The Information Society* 15, 2. 1999. pp. 99-112.
19. Schoenebeck S. Y. The secret life of online moms: Anonymity and disinhibition on youbemom. com. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*, 7(1). 2021. pp. 555-562. URL: <https://ojs.aaai.org/index.php/ICWSM/article/view/14379> (дата обращения: 9.08.2022).
20. Schulze G. *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturoziologie der Gegenwart*. Campus, Frankfurt am Main 1992.
21. Silva L, Mainack M, Correa D., Benevenuto F., Weber I. Analyzing the Targets of Hate in Online Social Media. *Tenth International AAAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2016)* 2016. pp. 687-690.
22. Young I. M. *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Эмоциональные роли современной медиакультуры», в которой проведено исследование изменения эмоциональных состояний человека в условиях современных средств коммуникации. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что медиакультура, сформировавшаяся в XX веке под влиянием средств массовой информации, заметно повлияла на паттерны поведения людей, их ценности, представления о норме, привычки и взгляды. Благодаря медиатизации телевидение, интернет и социальные сети оказывают влияние не только на индивидуальный образ жизни; в этот процесс

втягиваются другие сферы общественной жизни: политика, бизнес, образование.

Актуальность исследования обусловлена современной социокультурной ситуацией, а именно все более возрастающем влиянии современных технологий на образ жизни, систему мышления и ценностей как отдельно взятого индивида, так и целых сообществ.

В качестве теоретической основы исследования автором применены положения и теории американского социолога Дэвида Альтеида, создателя термина медиалогика, посвященные особым механизмам работы медиасреды, в частности их роли в формировании эмоционального аспекта; и положения Ю. Хабермаса о публичной сфере как продукте социального взаимодействия.

Цель данного исследования заключается в анализе роли современных медиатехнологий в формировании эмоциональных аспектов восприятия информации и реакции на нее.

Автором выделены следующие специфические особенности современного медиапространства: общедоступность, анонимность, безнаказанность. Данные аспекты играют важную роль в преобладании эмоционального над когнитивным, в формировании определенных паттернов поведения в социальных сетях.

Автором подробно изучены новые модули поведения и способы проявления эмоций, появившиеся в результате развития онлайн коммуникаций: хейтерство, триггеры, троллинг, мемы.

Особое внимание автор уделяет проблеме манипулирования эмоциями пользователей социальных сетей при формировании общественного мнения. С точки зрения автора, управляемость данным процессом имеет как положительные (воспитание повышенной эмпатии, поддержка благотворительных инициатив), так и отрицательные стороны (быстрое распространение паники, слухов).

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение современных направлений медиакультуры и особенностей интернет-коммуникации представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Следует заметить, автор достиг поставленной цели. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Библиографический список исследования состоит из 22 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

**Человек и культура***Правильная ссылка на статью:*

Ромашин М.И. Военный фильм / сериал в пространстве исторической памяти // Человек и культура. 2024. № 4. С. 132-144. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.43840 EDN: VFUFZR URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43840](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43840)

## **Военный фильм / сериал в пространстве исторической памяти**

**Ромашин Матвей Игоревич**

ORCID: 0000-0002-8303-2774

старший преподаватель Института туризма и креативных индустрий, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

300026, Россия, Тульская область, г. Тула, проспект Ленина, 125

 matvei.romashin@mail.ru[Статья из рубрики "Memory studies"](#)**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.43840

**EDN:**

VFUFZR

**Дата направления статьи в редакцию:**

18-08-2023

**Аннотация:** В статье жанровое военное кино рассмотрено как практика коммеморации. Путем сравнительного анализа выявлены основные характеристики и отличительные особенности кинофильма и сериала как акторов пространства исторической памяти. Исследование выполнено в междисциплинарном поле, с использованием методов как исторического анализа, так и visual studies (теоретический, структурно-функциональный и семиотический анализ фильмов; метод «компетентного наблюдателя»; сравнение, сопоставление; обобщение, синтез). Осуществлено сопоставление экranизации романа Джозефа Хеллера «Уловка 22» в версиях кинофильма (1970) и сериала (2019). Дан обзор подходов к изучению военного фильма / сериала в его отношении к истории. На конкретном аудио-визуальном материале проиллюстрированы такие особенности сериала, как: инновационность социальных практик просмотра, соответствующих «поведенческой карте» человека информационного общества; новизна технических и экономических решений в области киноиндустрии; специфичность нарративной стратегии (сочетание горизонтального и вертикального построения системы эпизодов, множество

сюжетных линий, сложные пространственно-временные связи между сериями и их частями); проработанный психо-драматический эффект; вызывающий симпатию зрителя «обыденный» главный герой с ситуативным поведением и гипотетическим моральным императивом; разнообразие аудиовизуальных решений, как правило, ориентированных на «человекоразмерное» восприятие как отдельных эпизодов, так и картины в целом. Сделан вывод о значимости военного кино в пространстве исторической памяти в силу его медийности и интертекстуальности.

#### **Ключевые слова:**

историческая память, коммеморация, военное кино, сериал, кинофильм, экранизация, нарратив, сюжет, эпизод, аудиовизуальные средства

В 1915 году американский кинорежиссер Дэвид Гриффит пророчествовал: «Детей в государственных школах практически всему будут учить с помощью движущихся картинок. Конечно, им больше никогда не придется читать историю», «вы просто сядете у правильно устроенного окна, в научно подготовленной комнате, нажмете кнопку и посмотрите, что произошло на самом деле» [\[1, р. 1\]](#).

Очевидно, что он ошибся, и подобная «библиотека» не может быть целью даже самого последовательного поклонника исторического кино; впрочем, создатели подобных фильмов никогда и не пытались «навязать гегемонию кинематографических презентаций над историческими текстами» [\[2, р. 6\]](#).

В чем заблуждался Гриффит? В русле позитivistского представления о роли кинотехнологий он воспринимал их как научные инструменты, свободные от человеческих предубеждений и, следовательно, создающие и транслирующие прозрачное и абсолютно объективное знание о прошлом. Гносеологические теории постмодерна убедительно продемонстрировали, что это не так; сегодня ученые-историки, занимающиеся кино, рассматривают фильмы не как «закрытие дебатов», а как их продолжение и возобновление в ином контексте, созданном с помощью специфических средств – иконических, символических, зрительных и звуковых [3–6].

В условиях современного «визуального поворота» [\[7, 8\]](#) уже никто не подвергает сомнению то, что помимо текстов могут существовать и успешно функционировать другие жанры исторической презентации и коммеморации, предполагающие иные пути и формы знания о прошлом. Уже в 1981 г. в сборнике статей «Художественный фильм как история» под редакцией Л. Шорта был поднят вопрос о том, каким образом анализ кино может служить средством изучения прошлого [\[9\]](#). Это направление исследований получило дальнейшее активное развитие. Майкл Мартин и Дэвид Уолл отметили, что «исторический фильм имеет важное отношение к истории тремя различными и неразрывно связанными способами: во-первых, он пытается «задокументировать» прошлое, поскольку стремится показать нам видение / версию истории – события, людей и места, какими они были на самом деле; во-вторых, фильмы сами по себе являются историческими документами в том смысле, что они – продукт исторического и культурного момента; и, в-третьих, они являются двигателями истории, поскольку выполняют – признаваемую или нет – политическую функцию, идущую вразрез с окружающим их широким социальным и культурным дискурсом. Именно признание фильмов историческими документами дает наиболее ясное представление о них как об

идеологических конструкциях» [\[10, р. 448\]](#).

Безусловно, кинофильм нельзя считать историческим источником в значении «комплекс документов и предметов материальной культуры, непосредственно отразивших исторический процесс и запечатлевших отдельные факты и свершившиеся события» [\[11, с. 15\]](#). Это скорее «продукт (материально реализованный результат) целенаправленной человеческой деятельности, используемый для получения данных о человеке и обществе», «отразивший в себе социальные, психологические, эколого-географические, коммуникационно-информационные, управленческие и другие аспекты развития общества и личности, власти и права, нравственности, мотивов и стереотипов человеческого поведения» [\[11, с. 15\]](#).

Сегодня продукты экранной культуры становятся все более востребованными в исторических исследованиях. Кино стало конкурировать с текстом не потому, что оно рассказывает другую историю прошлого в содержательном отношении, но в первую очередь потому, что рассказывает ее с помощью других средств — аудиовизуальных, метонимических, драматических, эмоциональных — более адекватных для человека эпохи медиа. Потому были созданы новые способы репрезентации истории как «саморефлексивного исследования, как театра самосознания, как смешанной формы драмы и анализа» [\[5, р. 1183\]](#).

Однако в начале XXI в. кино уже не относится к авангарду исторической репрезентации, его активно сменяют другие медиа-инструменты. Последнее десятилетие — время существенных изменений в экономической и технологической структуре киноиндустрии. Новые возможности производства видеоконтента (IT-технологии, инновационные материалы, инженерные решения) и развитие коммуникационных сетей создали «другой способ смотреть»: каждый зритель теперь может создать собственный медиапрофиль, сформировать практически персональный видеоканал и получать продукцию высочайшего качества в любое удобное для него время и в любой точке пространства [\[12, с. 18\]](#). Все это повлекло за собой необычайный взлет культуры сериалов [\[13, 14\]](#).

Стримминговые компании (такие как *Netflix*) оказались, с одной стороны, способными формировать необходимый, пользующийся повышенным спросом контент, а с другой, сами оказали активное влияние не только на его объем, но и на качество. Если еще 10–15 лет назад в культурной иерархии видеопродукции вершину занимали шедевры большого кино, а сериалы помещались на один–два этажа ниже, то сегодня ситуация кардинальным образом изменилась. Домашний просмотр (как индивидуальная практика с другой «поведенческой картой»), изменение технологических условий и рыночной ситуации пост-продакшн привели к тому, что жанр, прежде считавшийся вторичным, вышел на первый план — как по экономическим показателям, так и по вниманию публики и кинокритиков.

Сегодня сериал — весьма специфическое медийное произведение. Оно идеально соответствует насущной потребности человека в индивидуализации «форм времени» [\[15, с. 19\]](#). В гигантском информационном потоке мы стремимся сохранить устойчивость, но, вместе с тем, вынужденно дробим реальность на небольшие фрагменты; тянемся к заданной рамке, но уже не представляем действительности без вариаций внутри нее. Сериалы обеспечивают и то, и другое. Они позволяют встроить часовую серию в плотный график повседневной жизни современного человека, и одновременно порождают явление *binge-watching* — возможность бесконечного продления истории и «просмотра

залпом», что идеально соответствует регулированию социального времени в настоящих условиях [\[16, с. 208-209\]](#).

Как технология кинопроизводства и как социальная практика, сериал оказался формой, которая детерминировала существенные изменения содержания. Важнейшей частью этих изменений стало обращение создателей сериалов к хорошей, по-настоящему качественной литературе как базе сценария.

Как выстраивается нарратив, когда сюжетной основой для сериала становится роман? Какие преимущества в «рассказывании истории» предоставляет этот кино-жанр? Какие сложности порождает? Можно ли говорить об использовании в сериале принципиально иных подходов, средств, способов экranизации по сравнению с кинофильмом? Появляется ли в этом случае какой-то особенная – «сериальная» – повествовательная стратегия? Изменяются ли, и как, художественные и технические приемы съемки?

Для того, чтобы ответить на эти исследовательские вопросы, необходима ситуация (пере)воссоздания сюжета в «линейке» роман – кинофильм – сериал. Одним из необходимых примеров является «Уловка-22».

*Catch-22* – антиоенный роман американского писателя Джозефа Хеллера, опубликованный в 1961 г. В 1970-м Майк Николс снял одноименный художественный фильм, а в 2019-м компании Paramount TV и Anonymous Content выпустили мини-сериал (режиссеры Грант Хеслов, Эллен Курас, Джордж Клуни).

Действие происходит летом 1944 г. На острове Пьяноса расквартирован полк ВВС США. Главный герой – капитан Джон Йоссариан выполнил норму боевых вылетов и мечтает о возвращении домой, однако сменяющиеся командиры полка постоянно повышают квоту. Пытаясь уцелеть, Йоссариан находит тысячу способов уклониться от летных заданий. Он считает всех вокруг сумасшедшими – из-за того, что люди продолжают войну. Но тут на сцену выходит «уловка-22» – параграф инструкции, согласно которой человек может быть отстранен от полетов, «если он псих», но его боязнь летать доказывает нормальность, и потому он должен продолжать летать. Сюжет содержит массу абсурдистских ситуаций и эпизодов, чередование которых заставляет читателя / зрителя и смеяться, и плакать.

При экranизации литературного произведения большой формы главная сложность для кинематографа – множественность сюжетных линий, которая собственно и составляет глубину и полифоничность романа, его главную характеристику как эпического жанра [\[17, с. 44\]](#). За два часа экранного времени невозможно «отработать» все переплетения взаимодействий и отношений нескольких десятков персонажей, что вынужденно приводит создателей фильма к жесткому выбору, в результате сценарий ограничивается одной – двумя линиями и комкает или игнорирует остальные. Если же этого не происходит, повествование оказывается фрагментарным, неглубоким, а иногда и вовсе непонятным зрителю. На мой взгляд, именно это во многом произошло в фильме Майка Николса: попытки «объять необъятное» привели к значительным потерям в повествовании: зритель, незнакомый с литературной первоосновой, с большим трудом воспринимает и понимает предложенные режиссером сюжетные ходы.

В романе Хеллера каждая глава включает читателя в новую ситуацию, знакомя его с новым второстепенным персонажем. Фигура же главного героя объединяет все повествование, просматривается и узнается абсолютно четко. В фильме Николса главный герой «тонет» – зритель довольно долго не понимает, какой же образ является

центральным: множество бессвязных эпизодов мешают рассмотреть протагониста. Кроме того, при обилии персонажей они не достаточно «прописаны» – на них просто нет времени. Фильм сохранил практически все сюжетные линии книги: торговый синдикат Мило Миндербиндера (Джон Войт), повышение в должности и никчемная деятельность майора по имени Майор Майор (Боб Ньюхарт), числящийся погибшим живой доктор Дейника (Джек Гилфорд), проповеди капеллана (Энтони Перкинс), философствующий содержатель офицерского борделя в Риме (Марсель Далио) и т.д. Как результат, поступки героев кажутся нам бессвязной лентой – мы зачастую не понимаем их мотивов. Конечно, отчасти это повышает эффект трагикомедии абсурда, но в целом скорее раздражает зрителя.

Однако то, что составляло и составляет трудность для кино (и преодолевается в нем через гениальные единичные находки или через превращение фильма в историю «по мотивам»), в сериале не представляет ни малейшей проблемы – «длинный» формат повествования дает возможность сценаристу и режиссеру входить в любые подробности, буквально «дословно» визуализировать литературный замысел. Понятие «нарративный модус», введенное киноведом Дэвидом Бордуэллом [18], позволяет говорить о принципиально иной стратегии повествования, свойственной современному сериалу и составляющей его сущностное отличие от кино. Это сочетание «горизонтальной» (эпизодной) и «вертикальной» структуры: серии оказываются не законченными и замкнутыми единицами (как в традиционном телесериале), но дают опору сквозному сюжету, о котором не забывают ни создатели фильма, ни зрители.

Так, в фильм Николса включен сюжет, для зрителя выглядящий следующим образом: пилоты отдыхают на пляже, вдруг в воздухе появляется самолет, который совершает фигуры высшего пилотажа и на одном из виражей случайно сбивает с пирса одного из друзей. Человек гибнет, пилот направляет машину к отвесной скале, далее следует взрыв. Кто это? Что произошло? Почему? Какие последствия влечет за собой этот поступок? Ни на один из этих вопросов зритель ответа не получает.

В сериале этому эпизоду посвящена фактически целая серия. Пилот Маквот (Джон Рудницки) исповедует простую философию: «Я: рад, доволен, весел, сдох. Ты [Йоссариан]: мрачный, чернее тучи, сдох», т.е., все равно все погибнут, не стоит портить себе настроение. После боевого вылета командир эскадрильи обвиняет экипаж Маквота в трусости, прилюдно позорит и оскорбляет перед лицом офицеров полка. Пилот очень остро переживает эту ситуацию и намеревается столь же публично продемонстрировать свое бесстрашие. Несостоявшаяся игра со смертью в бою замещается и восполняется игровым поведением в период мирной передышки: самолет раз за разом совершает лихие пирамиды в опасной близости от поверхности моря и людей на пристани. Товарищи подбадривают Маквота криками и поощряют на новые подвиги. Самый младший и неопытный – Кроха Сэмпсон включается в опасную игру. Он вооружается палкой как пикой и устраивает танец матадора перед пикирующим самолетом. В последний момент происходит какой-то сбой в управлении, и нос самолета сбивает маленького человека. Игра мгновенно превращается в трагедию. Пристани, море, люди вокруг окрашены кровью. Маквот потрясен произошедшим, он повторяет свою фразу «Радостен, весел, сдох» и направляет самолет на отвесную скалу. В следующих кадрах зритель «оказывается» в кабине, и мы видим, как меняется лицо пилота: только что была бравада – но приходит страх смерти. В экзистенциальной ситуации человек узнает о себе нечто, о чем не подозревал ранее. Из подсознания выходит глубинный животный страх. Маквот уверен, что готов к смерти и в любую минуту способен встретить ее весело. Но в последние секунды жизни он обнаруживает, что все-

таки боится, хотя и не может жить, нечаянно убив друга. Следующая серия начинается с опознания останков и разбирательства в полку...

Еще недавно кинокритики обвиняли сериалы в «бездумном кружении» по «богемным тропам» сюжета, их повествование называли «прогулками под присмотром» и «на поводке» – намекая на шаблонность и предсказуемость сюжетных ходов [\[16, с. 201\]](#). Сегодня эти обвинения вряд ли можно считать обоснованными и актуальными. Сериал преодолел мелодраматичность «мыльных опер» и достаточно часто теперь представляет собой полноценную психологическую драму, с высокой степенью рефлексии и глубоким исследованием индивидуальных характеров и социальных типажей. Он отражает как синтагматические, так и парадигмальные связи целой системы персонажей, сюжетных линий и т.д. – то, что составляет основу романа и что крайне редко реализуется в «коротком» кинофильме.

Сериальные фильмы породили «нarrативную сложность» не только в содержании, но и в реализации формы [\[15, с. 15-16\]](#). В них – как в романе – вполне могут присутствовать «tempоральные эллипсы», реверсивные сюжеты, временные «провалы», повторы, возвращения, зигзаги и т. д., и т. п. В этом случае единый нарратив сериала становится дискурсом – «надэпизодным» повествованием, выстраивающим между событиями пространственно-временные, причинно-следственные и психологические связи [\[19\]](#). Пожалуй, сериал можно рассматривать как своеобразный фрактал – множество отдельных элементов, каждый из которых является подобием целого.

Конечно, традиционное кино тоже широко использует нелинейное повествование. Однако в случае плотного событийного «графика» реверсы и повторы могут выглядеть суetой или необоснованной сложностью. Именно так, на мой взгляд, это оказалось в фильме Майка Николса: четыре раза мы видим сцену ранения и смерти новичка-пулеметчика, каждый раз она обрастает все более ужасающими и натуралистичными подробностями. В книге этот сюжет кульминационный – именно он заставляет Йоссариана сбросить форму, залитую кровью товарища, и больше не надевать ее никогда. Но в кинофильме герой встает в строй обнаженным и получает медаль ДО этого эпизода, практически в самом начале фильма. А мы только в finale понимаем суть этого действия. Конечно, дело не в том, что повествование непременно должно быть линейным и каузальным, а в том, что в данном случае потерян смысл и острота восприятия: мы видим героя без одежды (почему-то), воспринимаем это как его некое очередное чудачество, в следующей сцене он уже опять одет по форме и т.д. Финал возвращает нас к началу, но воспринимается не как откровение, понимание и катарсис, а скорее как узнавание – это я уже где-то видел...

В сериале этот сюжет – фокус всего повествования. Нарастает нелепость ситуации, трагические эпизоды чередуются со смешными, «расчищается» сцена: второстепенные персонажи исчезают из поля зрения зрителя – кто убит, кто улетел в нейтральную Швецию, кто ушел с головой в бизнес... Мы сосредотачиваем внимание на главном герое и его переживаниях смерти товарищей; наконец, наступает кульминация – необычная, шокирующая, немыслимая в своей абсурдности: из рук генерала офицер получает боевую медаль в чем мать родила. К этому всплеску эмоций мы идем долго – почти в реальном времени проживаем эпизод за эпизодом, серию за серией, и финал становится ником нашего внимания и сопереживания.

Вместе с тем, отметим, что в отличие от кинофильма, сериал закономерно требует нескольких кульминаций – каждая серия обязана обладать композиционной

определенностью и законченностью формы. В этом смысле роман Хеллера представляет собой идеальный материал – «лоскутное» построение книги прекрасно подходит для решения этой задачи. Представители структурно-типологического подхода к анализу текстов (В. Я. Пропп, В. Шмит и др.) выделили основные сюжетные функции или «ходы», поддерживающие любое повествование и многократно повторяющиеся в нем: резюме – ориентация – осложнение – оценка – решение – итог [20, 21]. Это вполне «рабочая» схема для сериала, в том числе для «Уловки»: в каждой серии Йоссариан придумывает способ не лететь (фантомные боли в печени, обрыв связи в кабине самолета, стиральный порошок, высыпанный в томатный суп и т.д.), но каждый раз отправляется на задание, ситуация исчерпывает себя, в следующей серии возникает новая. Из однотипных «звеньев» складывается общая цепь повествования.

Что еще отличает сериал с литературной основой? С точки зрения нарратива – границы, временные и пространственные: у сюжета есть начало и конец, продюсер, сценарист, режиссер не могут мыслить «сезонами» и бесконечно множить персонажей и эпизоды. Телесериалы иногда называют «ветвями без ствола», однако в отношении «литературного» сериала это не верно – «ствол» у него есть всегда, удаляясь от него бесконечно и бессистемно ветви-серии никак не могут. Сюжет последовательно движется к конкретной точке, и она задана для всех участников – как для создателей фильма, так и его зрителей. Другое дело, что авторы сериала (как, впрочем, и кинофильма) могут не во всем следовать замыслу писателя. В «Уловке» это так в обоих случаях экранизации. Например, вместо открытого и неопределенного финала книги – «прыгнул, рванулся – и был таков», в фильме Мака Николса мы видим Йоссариана, покидающего авиабазу последовательно и «натуралистично» – бегущего через взлетно-посадочную полосу, садящегося в лодку и т.д. В сериале финал еще дальше от оригинала: Йоссариан показан обнаженным в кабине самолета, совершающим очередной – бесчетный и бесконечный – боевой вылет. Это более сильный антивоенный message: мировая война калечит и не отпускает человека, эскадрилья тяжелых бомбардировщиков «уходит в закат», а такой интертекст отсылает зрителя ко множеству иных военных фильмов...

Отметим, что ранее «большое кино» нередко играло роль летописи человечества, рассказывая о восстании Спартака, Второй мировой или Вьетнамской войне; теперь эта функция во многом перешла к сериалам [12, с. 214]. Обстоятельно, подробно и неспешно в них рассказываются истории, формирующие представления людей о близком и далеком прошлом. Не будем, впрочем, забывать, что это всегда мифологизированная картина, а утонченность и подлинный драматизм добавляют ей достоверности, но не гарантируют правдивость. Не случайно сериалы сравнивают с хрониками – как рукописными, так и кинодокументальными: их последовательный рассказ создает мощный эффект причастности к реальным событиям. Совсем не обязательно создатели сериалов осознанно и намеренно стремятся ввести зрителя в заблуждение – тут каждый «сам обманываться рад». Впрочем, «Уловка» – и книга, фильм, и сериал – хотя имеют сюжетной основой подлинные исторические события, не пытаются выдать повествование за «правду». Здесь, конечно, играет роль то, что роман Хеллера – трагикомедия абсурда, а создатели визуальных произведений сохраняют жанр. Однако есть еще один момент, на мой взгляд, принципиально отличающий сериал и четко маркирующий для зрителя вымышленность всей истории. Это выбор главного героя.

Исследователи отмечают, что, как правило, героем сериала оказывается обычный человек, «реагирующий на события и вызовы своего времени, стремящийся найти и реализовать себя в рамках его повседневности» [22, с. 33]. Часто это весьма

неоднозначный персонаж, который реализует не категорический, а ситуативный и гипотетический моральный императив. Наблюдать за его судьбой зрителю гораздо интереснее, а проникнуться симпатией и отождествить себя с ним легче, чем с безупречным героем. Для «Уловки-22» это верно абсолютно. Мы сочувствуем капитану Йоссариану, не желающему воевать, понимаем его стремление избежать смерти, сопереживаем смелости вопреки естественному страху, надеемся, что он останется жив. Кроме того, «при наличии черного, серый цвет считается белым» – окружающие бомбардира люди ничем не лучше его: один наживается на военных поставках, другой мечтает только о личной славе, третий убивает ради удовольствия и т.д. В этой ситуации честный человек, говорящий «я боюсь и не хочу» не вызывает осуждения. Такая «документальность» сериала в сочетании с обыденностью главного героя и отсутствием подлинных исторических лиц открыто «сигнализирует» зрителю: это вымысел, такого не было. Но вполне могло быть...

В этом контексте ответим на вопрос, почему сериал выглядит сегодня притягательнее, нежели фильм Майка Николса. Новая версия «Уловки» разговаривает со зрителем на понятном, современном текстуальном и визуальном языке. Сериал снят с использованием новейших технологий и выразительных средств, он ярче, убедительнее и притягательнее, чем фильм, созданный более пятидесяти лет назад. Это не разговор об истории, какой она была «на самом деле», но способ взглянуть на нее и оценить с позиций актуальных представлений о человеке на войне, это история, какой мы хотим видеть ее сегодня.

Какие специфические художественные средства работают на этот результат?

Нередко киноведы обвиняли сериалы в «глубокой эстетической вторичности» и «изобразительной банальности», объясняя это главенством продюсеров и подчиненной позицией сценаристов и режиссеров [\[17, с. 45\]](#). Возможно, такой упрек можно было адресовать сериалам 10-15-летней давности, но никак не современным (понятно, что запас инерции велик: на онлайн сервисе синонимов я обнаружил, что наиболее частотная замена понятию «сериал» – «фильм», а на второй позиции – «мыло»). Предлагают ли сериалы «принципиально новую эстетику» [\[17\]](#), говорить сложно, но в любом случае их мир перестал быть однообразным и экономичным, вряд ли у кого-то сегодня он ассоциируется со «средними тонами и сероватой ясностью» [\[16, с. 206\]](#).

В «Уловке»-сериале визуальный стиль выдержан как единое целое – несмотря на то, что три режиссера самостоятельно снимали по два эпизода фильма. Соблюдена очень «теплая» цветовая гамма – мягкие краски и полутона желтых оттенков. Создано ощущение «ретро»: зритель как бы смотрит на выцветшие фотографии середины прошлого века. Такая стилизация не выглядит нарочитой, не воспринимается как искусственный фильтр, но оказывается «сигналом» – речь пойдет о прошлом, эта история отстранена от нас нынешних.

Иногда кинокритики ставят сериалам в укор отсутствие пейзажных сцен и «человекоразмерность» каждого кадра [\[16\]](#). В «Уловке» это действительно так, но мне представляется, что это как раз сильная сторона картины. Чрезвычайно эффектны натурные сцены: в каждой серии после боевого вылета Йоссариан отправляется к морю. Он ныряет с отвесной скалы, уходит глубоко под воду, и затем в туче пузырьков поднимается к свету – совершая символическое омовение и выходя из воды обновленным, первым человеком на земле. Камера действительно не показывает нам прекрасный средиземноморский пейзаж, но мы видим крупный план героя, его

воссоединение с природой и первоосновой жизни. В подводных съемах рамка кадра очерчена очень скруто – зато ничто не отвлекает нас от Человека и его внутреннего мира.

Фильм Мака Николса, напротив, дает примеры «безднудных сцен»: восход, панорама морской глади, эффектный взлет эскадрильи по мокрой полосе и др. Но, на мой взгляд, эти общие планы не слишком хорошо «работают» на общую идею – это просто «фон» событий, ничего более. Не появляется мыслей о контрасте мира и войны, о «маленьком человеке» внутри «большой вселенной» и т.п. – нам просто обозначили место действия, все.

Сравним еще одно визуальное решение – сцену, многократно повторяющуюся как в фильме, так и в сериале. Это зенитный обстрел бомбардировщиков, заходящих на цель. Безусловно, технические возможности создателей сериала несравнимы с кинопроизводством 1970-х гг., тем не менее, отметим несколько моментов. Майк Николс и его оператор Дэвид Уоткин стремились создать у зрителя ощущение присутствия в кабине самолета – насколько это получалось с помощью доступных им средств. В сериале эти сцены визуально решены интереснее. Залпы зениток и перекрестье носовой части кабины бомбардировщика создают некую графически-орнаментальную картинку – все выглядит «нарисованным», ненастоящим, но ощущение опасности, ужаса, предельной уязвимости человека возникают раз за разом. Они подчеркнуты контрастом музыкального ряда – легкомысленная песенка *Yankee Doodle* времен войны за независимость США, звучит гротеском, но, вместе с тем, намекает на финал фильма:

It scared me so, I hooked it off,

Nor stopped, as I remember,

Nor turned about till I got home,

Locked up in mother's chamber.

Это так меня напугало, что я припустился бегом,

И, насколько помню, не останавливался

И не оборачивался, пока не оказался дома,

В заперти в комнате матери. (Пер. автора)

Говоря о музыке в картинах, отметим, что почти полное ее отсутствие в фильме 1970 г. непривычно для современного зрителя. Единственная звучащая тема – фрагмент «Восход» из симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра» (написана композитором в 1896 г. под впечатлением от одноименной книги Ф. Ницше). В фильме она сопровождает сцену «погони» Йосариана за прекрасной итальянкой. Вероятно, это пародийная отсылка к «Космической одиссее» Стэнли Кубрика (1968), где та же мелодия звучит в момент явления людям Бога.

В отличие от фильма, в сериале музыка – полноправный герой. Саундтрек был создан известными голливудскими композиторами Гарри и Рупертом Грэгсон-Уильямсами. Его основная тема – джазовые вариации. Аранжировка является современной, тем не менее, композиции воспринимаются как принадлежность эпохи. В сериале преимущественно использован недиегетический вариант музыкального сопровождения – мелодию слышат зрители, но не персонажи. Однако часто герой движется в такт неслышимой им музыке: особенно эффектно этот «танец» выглядит в сцене триумфа

Йоссариана над системой – он объявляет всем, что выиграл и отправляется домой. Звучит композиция Гарри Уоррена «Чаттануга Чу-чу» (1941) в исполнении оркестра Гленна Миллера. Выбор режиссером темы кажется не просто оправданным, а единственно возможным. Созданный Гленном Миллером оркестр в годы войны выступал на европейском театре боевых действий, в том числе на базах ВВС США, дал огромное количество концертов из радиостудии в Лондоне. «Чаттанугу» герои сериала знали и слушали наверняка. Отметим еще интересный вариант «взаимной маскировки»: вся музыка картины воспринимается как единое полотно – популярная песенка 1940-х гг. маркирует сюжет и придает ему исторической достоверности, а «новые» джазовые композиции возвращают фокус восприятия в современность.

И, наконец, поговорим об актерских работах в фильме и сериале.

В картине Майка Николса собраны звезды первой величины: Мартин Болсам, Аллан Аркин, Энтони Перкинс, Джон Войт, Мартин Шин и Орсон Уэллс. Однако, пожалуй, ярких ролей не сыграно. На мой взгляд, это связано с особенностью, упомянутой ранее: в сценарий включено избыточное количество сюжетных линий, персонажам «тесно» в структуре фильма, и актеры просто «не успевают» развернуто отыграть своих героев. Потому запоминающихся и многомерных образов в картине не оказалось.

В сериале представлено несколько совершенно блистательных актерских работ: Кайл Чендлер (полковник Кошкарт), Хью Лори (майор де Каверли), Джордж Клуни (генерал Шайсккопф). Подчеркну, что все это персонажи второго плана, причем не ближайшее дружеское окружение главного героя в исполнении Кристофера Эбботта, а скорее его антагонисты – старшие офицеры полка, олицетворяющие безумную «систему». А вот члены экипажа Йоссариана не слишком ярки: мы знакомимся с ними в первых кадрах фильма – как с курсантами на учебном плацу, во многом они так и остаются для нас одинаковыми фигурами в шеренге, с малоразличимыми лицами и особенностями характеров. Такой подход режиссеров к подбору актеров и разработке ролей понятен: комедия абсурда держится на противостоянии – живые гротескные ситуации разыграны героем Эбботта в последовательном партнерстве с теми, кто раз за разом отправляет его умирать. Трагедийность же картины сосредоточена на главном герое – его страхах, переживаниях о близнем и стремлении сохранить жизнь среди множества смертей.

Проведя сопоставление кинофильма и сериала, созданных в пределах одного сюжета, подведем некоторые итоги и перечислим характеристики, определяющие особенности функционирования военного кино в пространстве исторической памяти и в этом контексте определим различия фильма и сериала. Итак:

в социальном пространстве военное кино занимает место между фактичностью истории, мифологическими представлениями о ней, замыслом автора и интенцией зрительского восприятия;

такое кино представляет собой месседж, определяющий взаимосвязи в системе автор(ы) – кинотекст – интерпретатор (зритель), в этом качестве игровое кино является одним из акторов процессов сохранения, трансформации, реконфигурации представлений о военном прошлом;

сериал – это инновационное техническое и экономическое решение в области киноиндустрии, активно формирующее новый способ смотреть и видеть, это новая социальная практика, удачно конфигурирующая «поведенческую карту» человека информационного общества и потому его влияние в процессах коммеморации сегодня возрастает;

коммеморативную функцию сериал реализует через следующие фильмиеские решения: специфическая нарративная стратегия, сочетающая горизонтальное и вертикальное построение системы эпизодов, сохраняющая множество сюжетных линий литературной основы и выстраивающая сложные пространственно-временные связи между ними [23]; проработанная психологическая драма; вызывающий симпатию зрителя главный герой, вписанный в «повседневность», обладающий ситуативным поведением и гипотетическим моральным императивом; разнообразный перечень художественных средств, как правило, ориентированный на наличие в кадре человека [24].

Историческая память – абстрактно-теоретическое понятие, для обретения функциональности оно должно быть конкретизировано и преобразовано с помощью культурных артефактов и мемориальных действий. Процессы сохранения и трансформации представлений о прошлом (коммеморативные практики) многообразны, формируемые ими представления во многом зависят от «жанровой специфики дискурса» [25, р. 129]. Такая практика как кино сегодня приобретает все больший вес в силу своей медийности и интертекстуальности.

## **Библиография**

1. Landsberg A. Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge. New York: Columbia University Press, 2015. 213 р.
2. A Companion to the Historical Film / Edited by Robert A. Rosenstone and Constantin Parvulescu. Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. 575 р.
3. Sorlin P. The Film in History: Restaging the Past. Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1980.
4. Ferro M. Cinema et histoire. Denoel, 1977. 168 с.
5. Rosenstone R. History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History Onto Film // American Historical Review. 1988. Vol. 93. No 5. Pp. 1173–1185.
6. Burgoine R. The Hollywood Historical Film / Series Ed. Barry Keith Grant. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. 173 р.
7. LaSpina J. A. The Visual Turn and the Transformation of the Textbook. New York: Routledge, 1998. 280 р.
8. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: НЛО, 2017. 502 с.
9. Feature Films as History / Ed. by K. R. Short. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1981. 192 р.
10. Martin M. T., Wall D. C. The Politics of Cine-Memory Signifying Slavery in the History Film // A companion to the historical film / Ed. by Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. Pp. 445–467.
11. Медушевская О. Источниковедение: теория, история и метод. М.: РГГУ, 1996. 79 с.
12. Быстрицкий А. Серии начинают и выигрывают: телешоу между аттракционом и драмой // Логос. 2014. № 6 (102). С. 209–217.
13. Пеннер Р. В. Эстетический феномен телевизионного сериала и его место в культурном континууме // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. 2015. № 2. С. 83–96.
14. Петрова М. В. Арт-критика и телевизионный сериал // Культура. Литература. Язык. Материалы междунар. конф. «Чтения Ушинского» / Под ред. М. Ю. Егорова. Ярославль: изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2013. С. 381–384.
15. Кушнарёва И. Как нас приучили к сериалам // Логос. 2013. № 3(93). С. 9–20.
16. Борцмайер Г. Круиз по сериалам // Логос. 2014. № 5 (101). С. 193–212.

17. Филиппов С. Сериалы и будущее киноискусства: эстетическая проблема // МедиАльманах. 2018. № 6 (89). С. 42–48.
18. Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
19. Рикер П. Время и рассказ = Temps et récit T. 1: [Интрига и исторический рассказ / Пер. Т. В. Славко]. М.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, 1999. 313 с.
20. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2003. 143 с.
21. Шмид В. Нarrатология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 302 с.
22. Рапопорт Е. Логика сериала // Логос. 2013. № 3(93). С. 21–36.
23. Плевако С. В. Нarrативные стратегии в современном телевизионном сериале // Культура и цивилизация. 2012. № 4. С. 107–122.
24. Schwaab H. 'Unreading' Contemporary Television // De Valck M., Teurlings J. (eds.) After the Break: Television Theory Today. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. Pp. 21–33.
25. Olick J. K., Robbins J. Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // Annual Review of Sociology. 1998. No 24. Pp. 105–140.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Когда в конце 1980-х гг. на волне демократизации и гласности произошло крушение коммунистической идеологии, это привело не только к снятию цензурных ограничений, но и всплеску интереса к отечественной истории. Помимо публицистики повышенное внимание в этот момент приобрёл и кинематограф, отличавшийся резко антисталинской направленностью («Холодное лето пятьдесят третьего», «Война на Западном направлении» и др.) Но ведь помимо российского кинематографа своё видение истории, в том числе военной, имеют кинематографисты и других стран.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой являются военные кинофильмы и сериалы в пространстве исторической памяти. Автор ставит своими задачами проанализировать роль кинематографа в визуализации исторической памяти, опередить специфические художественные средства, используемые в современных сериалах, а также сравнить фильм и мини-сериал, поставленные по мотивам книги «Уловка-22».

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. В работе автор также использует сравнительный метод.

Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор стремится охарактеризовать новые способы презентации истории на примере кинофильмов и сериалов.

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент следует отметить его масштабность и разносторонность: всего список литературы включает в себя 25 различных источников и исследований. Несомненным достоинством рецензируемой статьи является привлечение зарубежной англоязычной литературы, что определяется самой тематикой исследования. Из привлекаемых автором исследований отметим труды С.В. Плевако, М. Ферро и других специалистов, в центре внимания которых нарративные стратегии в кинематографе. Заметим, что библиография обладает

важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем кто интересуется как современной киноиндустрией, в целом, так и ее вкладом в формирование исторической памяти, в частности. Апелляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи. Структура работы отличается определённой логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что «кино стало конкурировать с текстом не потому, что оно рассказывает другую историю прошлого в содержательном отношении, но в первую очередь потому, что рассказывает ее с помощью других средств — аудиовизуальных, метонимических, драматических, эмоциональных — более адекватных для человека эпохи медиа». На примере экранизаций романа Д. Хеллера «Уловка-22» автор показывает преимущества сериала перед кинофильмом. Автор отмечает, что «сериал снят с использованием новейших технологий и выразительных средств, он ярче, убедительнее и притягательнее, чем фильм, созданный более пятидесяти лет назад». Как указано в статье, «это не разговор об истории, какой она была «на самом деле», но способ взглянуть на нее и оценить с позиций актуальных представлений о человеке на войне, это история, какой мы хотим видеть ее сегодня».

Главным выводом статьи является то, что «в социальном пространстве военное кино занимает место между фактичностью истории, мифологическими представлениями о ней, замыслом автора и интенцией зрительского восприятия».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет читательский интерес, а ее материалы и выводы могут быть использованы как в учебных курсах, так и при изучении современной киноиндустрии.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Человек и культура».

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Салчинкина А.Р. Полковые праздники и юбилей Собственного Его Императорского Величества конвоя в пространстве исторической культуры кубанского и терского казачеств // Человек и культура. 2024. № 4. С. 145-154. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71210 EDN: VJMRJR URL: [https://nbppublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71210](https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=71210)

## Полковые праздники и юбилей Собственного Его Императорского Величества конвоя в пространстве исторической культуры кубанского и терского казачеств

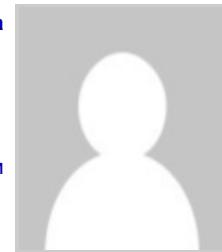
Салчинкина Ангелина Ростиславовна

ORCID: 0000-0002-4692-5362

кандидат исторических наук

доцент; кафедра истории и политологии; Кубанский государственный аграрный университет имени И.Т. Трубилина

350044, Россия, Краснодарский край, г. Краснодар, ул. Калинина, 13, каб. 308



✉ eclipsis@yandex.ru

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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.71210

**EDN:**

VJMRJR

**Дата направления статьи в редакцию:**

07-07-2024

**Аннотация:** Изучение интерпретаций исторических событий с позиций определенной социальной группы или общества в целом, а также механизмов формирования и транслирования представлений о прошлом является перспективным предметным полем современных исторических исследований. В статье анализируются ежегодные полковые праздники и юбилейные торжества 1911 г. Собственного Его Императорского Величества конвоя с позиции концепции исторической культуры. В центре исследовательского внимания находятся ценностные установки и представления о своем прошлом кубанского и терского казачества, являющихся ядром казачьей гвардии. Изучение праздничной коммеморации Конвоя через призму концепции исторической культуры обусловлено необходимостью поиска эффективных механизмов сохранения и моделирования коллективной исторической памяти современного казачества, в том

числе и через практику празднования памятных дат. Будучи историческим исследованием, работа строилась на основе историко-генетического, историко-сравнительного и историко-системного методов с применением междисциплинарного подхода. Новизна работы определяется как неизученностью проблематики исследования, так и введением в научный оборот нового архивного материала, хранящегося в фондах Государственного архива Краснодарского края. Анализ праздничных мероприятий Конвоя выявил не только схожие элементы с праздничной культурой российской армии в целом (парад, литургия и молебен, церемониальный марш, неформальная часть для офицеров и низших чинов), но и отличительные черты, характерные для казачьей гвардии (высочайшее присутствие, джигитовка, казачьи песни и танцы). Был сделан вывод, что праздничная коммеморация, в основе которой были ретроориентированность, ритуальность, коллективность, корпоративно-ценностная направленность и эмоциональность, играла важную роль в развитии исторической культуры кубанских и терских казаков, служащих в Конвое.

#### **Ключевые слова:**

историческая культура, праздничная коммеморация, полковые праздники, юбилей, праздничные торжества, воинские ритуалы, императорский Конвой, кубанско казачество, терское казачество, Державные шефы Конвоя

Вторая половина XX в. ознаменовалась появлением в исторической науке новой самостоятельной области исследования – исторической культуры. Она включает в себя совокупность представлений определенной социальной группы (или общества в целом) относительно своего прошлого, а также все формы конструирования, фиксации, трансляции и функционирования нарративов о прошлом в определенных исторических условиях.

Важную роль в пространстве исторической культуры занимает праздничная коммеморация. Степень научной разработанности проблематики весьма многоаспектна, для данного исследования интерес представляют работы О. В. Гефнер [\[1\]](#), Е. Э. Келлер [\[2\]](#), В. Л. Минер [\[3\]](#), И. В. Хохлова [\[4\]](#). В целом, при наличии разнообразной литературы, посвященной праздничной культуре воинских частей Российской империи, данный аспект изучен частично и за пределами концепции исторической культуры.

В своем исследовании сибирский историк О. В. Гефнер выделила основные группы праздников, которые официально отмечались в Российской армии в конце XIX – начале XX вв. [\[1, с. 77-78\]](#). Среди таковых наиболее многочисленными были «царские дни», связанные с торжественным событием в императорской семье, и религиозные праздники, посвященные самым значимым событиям православного календаря и особо чтимым святым. Далее шли официальные государственные праздники и орденские, приуроченные к дню святых, в честь которых были учреждены 8 высших наград Российской империи. Особое место в дореволюционной военной культуре занимали юбилеи и ежегодные праздники воинских частей.

В данной статье в центре исследовательского внимания находится ежегодная традиция организации полковых праздников и юбилейных торжеств Собственного Его Императорского Величества конвоя. Изучение праздничной коммеморации казачьей гвардии с позиции концепции исторической культуры обусловлено необходимостью поиска эффективных механизмов сохранения и моделирования коллективной

исторической памяти современного казачества, в том числе и через практику празднования памятных дат.

В военной культуре дореволюционной России полковые дни были важными событиями в воинских подразделениях и имели поддержку со стороны официальных властей в силу своей функциональной значимости. Они напоминали о примерах верного служения Отечеству и поднимали боевой дух, формировали корпоративное сознание и способствовали развитию чувства военной солидарности. Чаще всего полковой праздник отмечался в день памяти святого, которого считали небесным покровителем части или в честь которого был освящен полковой храм. Иногда полковой день был приурочен к важному историческому событию, прежде всего, военной победе.

Интересная ситуация сложилась с эволюцией полкового праздника Конвоя, описание которой нашло отражение в историческом очерке С. И. Петина [5]. Первоначально казачья гвардия отмечала свой день 6 декабря, когда православная церковь чтила память Николая Чудотворца. Этот святой был особенно любим как среди российского воинства в целом, так и казачества в частности. Легендарная атака донских и черноморских казаков Конвоя против французской кавалерии при Лейпциге в 1813 г., когда были спасены жизни трех императоров – Александра I, Фридриха-Вильгельма III и Франца I, стала одной из героических страниц в истории царской охраны. В 1861 г. в память об этом событии 4 октября был установлен как полковой праздник Конвоя, а священномученик Иерофея Афинский стал небесным покровителем лейпцигских героев. В 1867 г. в составе Конвоя были выделены 3 эскадрона, два из которых состояли из кубанцев, а один – из терцев. Прежний праздник л.-гв. Казачьего полка (6 декабря) перешел к л.-гв. Кавказскому Терскому эскадрону, наследство черноморской гвардии (4 октября) досталось л.-гв. 1-му и 2-му Кавказским Кубанским эскадронам. Однако, стоит отметить, что в делопроизводственной документации, дореволюционных периодических изданиях, исторических очерках С. И. Петина и Н. В. Галушкина сведения о празднованиях полкового праздника казачьей гвардии относятся только к дню Св. Иерофея.

В структуре торжеств, посвященных «именинам» Конвоя, можно выделить основные традиционные элементы: высочайший смотр казаков, молебен, церемониальный марш, неформальная часть. Как отмечал исследователь праздничной культуры О. Л. Орлов, знание праздничного ритуала является не только обязательным условием участия в торжествах, но и чертой принадлежности к определенной группе и ее культурной традиции [6, с. 37]. Поскольку в семиосфере праздника отражаются коллективные аксиологические установки конвойцев и представления о прошлом, в нем заложены мощный интегрирующий потенциал и эффективный механизм приобщения к непреходящим групповым ценностям.

Отличительной особенностью полковых праздников казачьей гвардии было присутствие на них императора и членов его семьи. Прежде всего это было связано с тем, что Конвой занимал исключительное положение среди воинских частей в силу своей близости к первым лицам государства. После того, как император принимал рапорт командира, он обходил строй сотен, поздравляя каждую отдельно. Символичным было и ношение последним императором Николаем II и цесаревичем Алексеем казачьей формы, что демонстрировало единение монархии с казачеством. В случае, если августейшие особы не могли присутствовать на торжественном мероприятии, Конвою зачитывались от них поздравительные телеграммы. К полковому празднику казаки могли получить от императора особые знаки или материальное вознаграждение. Например, в 1883 г.

офицерским чинам был пожалован золотой нагрудный знак с вензелем Александра III, короной и лавровым венком, переплетенным Андреевской лентой, у нижних чинов он был из белого металла. В 1894 г. все казаки получили по серебряному рублю.

Обязательным атрибутом полкового праздника были литургия и молебен. Для казаков, видевших свое предназначение в защите Веры, Царя и Отечества, он придавал мероприятию священный характер и выполнял функции духовной поддержки. Для официальных властей религиозные церемонии, являющиеся отражением государственной идеологии в рамках уваровской триады, подчеркивали богоданность власти.

Военной составляющей праздника был церемониальный марш, который демонстрировал сплоченность и дисциплину конвойцев. Как правило сотни шли пешим порядком, реже добавлялся конный строй, как это было во время парада 1907 г. в манеже Уланского полка. В случае присутствия императора церемониальный марш завершался его словами благодарности. В 1913 г. в Ливадии по случаю полкового праздника Конвоя Николай II обратился к своей гвардии со следующей речью: «Казаки, сегодня минуло 100 лет со дня славного Лейпцигского боя, в котором Черноморский дивизион, ваши предки, покрыл себя неувядаемой славой, за что ИМПЕРАТОР АЛЕКСАНДР I пожаловал ем Георгиевский штандарт. Уверен, что вы и будущие поколения Кубанцев и Терцев, состоя в Конвое, будете служить также доблестно и преданно свои ЦАРЯМ и Родине, как служили ваши предки, и тем поддержите славу МОЕГО Конвоя. За дальнейшую боевую славу и процветание Конвоя, за ваше здоровье, казаки» [\[7, л. 171\]](#). Далее император благодарил офицеров за организацию блестящего парада, а казаков – за проведение молодецкого смотра. Завершилась официальная часть пожеланием «здравицы» всей монаршей семье и восторженным «ура» конвойцев [\[8, с. 2\]](#).

Подобными памятными речами, которые современный исследователь символической политики О. Ю. Малинова относит к классу эпидейтической риторики [\[9\]](#), сопровождались все полковые праздники Конвоя, на которых присутствовали императоры. Через похвалу прежних заслуг и выражение надежд на дальнейшую верную службу слова монархов транслировали политические ценности эпохи и формировали модели будущих действий адресатов.

Для полковых праздников Конвоя обязательным была неформальная часть, во время которой устраивалось застолье с задушевными песнями и произносились тосты. Традицией стало и зачитывание телеграмм с поздравлениями, которые приходили от императора и членов его семьи, министров императорского двора, кавказского наместника, атаманов Терского и Кубанского казачьих войск, бывших конвойцев, воинских частей российской армии, представителей кавказских народов и др. Согласно сохранившимся материалам в Государственном архиве Краснодарского края, в юбилейный 1911 г. Конвой получил 142 поздравительные телеграммы [\[10\]](#), в 1912 г. – 71, в 1913 г. – 80 [\[7\]](#), в 1915 г. – 29, в 1916 г. – 62 [\[11\]](#).

Если полковой праздник проходил при Высочайшем присутствии, офицеров Конвоя приглашали на завтрак к императору. В своем историческом очерке С. И. Петин писал, что праздничное застолье в Ливадийском дворце в 1909 г. сопровождалось лезгинкой с кинжалами, песнями хора и музыкой военного оркестра [\[5, с. 314\]](#). В 1913 г. во время завтрака играли трубачи Крымского конного Государыни Императрицы Александры Федоровны полка [\[8, с. 2\]](#), а в 1916 г. хор Конвоя поразил приглашенных на праздник иностранных военных представителей исполнением казачьего марша «Дружно, стройно,

громко грянем мы, казачье ура!» и пятью гимнами союзных России государств [12, с. 268]. Традиционно император поднимал чарку за боевую славу и процветание Конвоя, благодаря за службу прежний и действующий составы казачьей гвардии. Подобные неформальные застолья, наполненные воспоминаниями о совместной многолетней деятельности, способствовали сплочению и единению конвойцев, а присутствие монарха культивировало чувство преданности престолу.

Корректиды в процедуру празднеств могли вносить внутриполитические и внешнеполитические события. Полковой праздник в 1894 г. был омрачен болезнью Александра III. Он прошел тихо, в молитвах о здравии монарха. Несмотря на надежды казаков о выздоровлении государя, вызванные его телеграммой, через 16 дней на Ливадийском дворце был опущен императорский штандарт, что извещало о смерти российского императора.

Еще большие изменения могли вносить военные компании, в которых принимал участие Конвой. Однако, не смотря на экстремальные условия войны проведение полковых праздников старались не отменять, поскольку они имели важное значение для официальных властей и глубокий смысл для всех чинов казачьей гвардии. Подобные мероприятия позволяли повысить боевой дух, осознать необходимость защиты Отечества и обрести уверенность в правильности своего дела. В разгар русско-турецкой войны в 1877 г. кубанцы в день своего покровителя Св. Иерофея провели успешную рекогносировку местности от Горного Дубняка до Телиша, получив на следующий день телеграмму от Александра II, в которой он поздравлял их «с первым боем и дивизионным праздником» [5, с. 213]. Для терцев, которые остались при императоре в селении Горный Студень был устроен настоящий праздник – с молебном в походной церкви, церемониальным маршем перед Его Величеством, завтраком для низших чинов на траве и словами благодарности от государя «с чаркою в Державной руке» [5, с. 218]. В 1904 г. парад Конвоя проходил в Царском Селе в присутствии Николая II и Александры Федоровны. Император не только благословил казаков на поход, но и поблагодарил «за патриотическую жертву» – конвойцы передали на нужды войны 3000 руб. и на усиление флота – 1000 руб. [5, с. 306].

К наиболее важным поводам для праздничной коммеморации в военной культуре дореволюционной России относились «круглые даты» воинских подразделений. Столетний юбилей Конвоя приходился на 1911 г., однако, подготовка к нему началась задолго до обозначенной даты.

В 1909 г. последовало Высочайшее созвездование на изготовление юбилейного штандарта к юбилею Конвоя, который до 1911 г. вместе с принадлежностями хранился в Интендантском вещевом складе в Санкт-Петербурге [10, л. 6, 155].

В 1909 г. командир Конвоя, князь Г. И. Трубецкой сформировал юбилейную комиссию под руководством полковника С. И. Петина. Перед ней ставилась задача осмотреть и отобрать старые формы обмундирования, вооружения и снаряжения конвойцев [10, л. 9-9 об.]. С разрешения императора на юбилейных торжествах предполагалось показать исторические формы 9 офицеров и 9 казаков.

В 1910 г. была составлена историческая справка, которую традиционно готовили к значимым событиям. Работу поручили историку Конвоя С. И. Петину, который ранее написал о нем объемный исторический очерк. Краткая выписка из истории начиналась с приказа по Военному ведомству № 358 от 1904 г., в котором говорится, что

«Собственный Е. И. В. Конвой пользуется правами старой гвардии и старшинством: Кубанские сотни с 18 мая 1811 г. и терские с 12 октября 1832 г.» [\[10, л. 13-19\]](#). Справка С. И. Петина фиксировала официальную версию появления царской охраны, которая начиналась с формирования л.-гв. Черноморской казачьей сотни. Завершался исторический обзор 1891 г., когда в составе Конвоя были выделены 4 сотни: 1-я и 2-я Кубанские, 3-я и 4-я Терские. Помимо изложения основных дат, связанных с переформированием казачьей гвардии, С. И. Петин особо отметил Лейпцигское сражение, в котором казаки продемонстрировали преданность престолу.

Структура торжеств, посвященных юбилею Конвоя, практически не отличалась от ежегодных полковых праздников. Разница была в размахе и торжественности. Организацией масштабного мероприятия власть демонстрировала благодарность своей надежной опоре в лице гвардии и популяризировала воинские традиции среди общественности. Помимо этого, как отмечала О. В. Гефнер, в условиях недостатка развлечений для горожан военный праздник удовлетворял их потребность в зрелищных мероприятиях [\[1, с. 82-83\]](#).

Инициатором празднеств выступала верховная власть, поэтому участников юбилейных торжеств отбирали заранее. В 1910 г. наказные атаманы Кубанского и Терского казачьих войск подали в столицу список своих делегатов. По докладу командующего Императорской главной квартирой, барона В. Б. Фредерикса император утвердил состав участников. И кубанцы, и терцы должны были направить своих атаманов, начальников штабов, по одному штаб- и обер-офицеру, а также 6 казаков [\[10, л. 46\]](#). Как писал С. И. Петин в своем историческом очерке, «к юбилею Конвоя приехали с Кавказа высшие представители боевой казачье силы Кубани и Терека» [\[5, с. 317\]](#), среди которых были наместник Кавказа, граф И. И. Воронцов-Дашков, наказной атаман Кубанского казачьего войска, генерал-лейтенант М. П. Бабыч и начальник штаба, генерал-майор А. И. Кияшко, наказной атаман Терского казачьего войска, генерал-лейтенант А. С. Михеев и начальник штаба, генерал-майор Ф. Г. Чернозубов.

Прибыли на юбилей и старые конвойцы. Специально для них в марте 1911 г. в газете «Кубанские областные ведомости» на первой странице было размещено объявление. В нем старожилы Конвоя оповещались о проведении панихиды в Петропавловском соборе в Санкт-Петербурге накануне праздника и о параде при Высочайшем присутствии в Царском Селе на следующий день. Офицеров, служивших в казачье гвардии, приглашали на обозначенные мероприятия: 17 мая – в обычновенной форме при трауре, 18 мая – в парадной одежде [\[13, с. 1\]](#).

Не обошелся юбилей без памятных подарков от императора. Для всех чинов, которые должны были быть в строю во время торжественного парада, был изготовлен нагрудный знак Конвоя. Он представлял собой «выпуклый древне-славянский щит», который был окован 13 гвоздями. На эмблеме были изображены императорская корона под защитой меча и цифра «100 л» [\[10, л. 38/8 об.\]](#). Помимо юбилейного нагрудного знака император пожаловал всему списочному составу нижних чинов л.-гв. Кубанских и Терских казачьих сотен Конвоя по 1 серебряному рублю чеканки 1911 г. [\[10, л. 90\]](#).

Торжества начались 17 мая 1911 г. в 11.00 в усыпальнице российских императоров при Петропавловском соборе. На гробницы основателя Конвоя и его Державных шефов Александра I, Николая I, Александра II и Александра III были возложены венки из живых цветов и отслужена панихида. В 16.30 в Александровском дворце началась процедура пришивки юбилейного георгиевского штандарта, пожалованного грамотой

Николая II л.-гв. 1-му и 2-му Кубанским казачьим сотням Собственного Е. И. В. Конвоя [14, л. 1-10б.]. В Полукруглом зале вокруг стола со штандартом расположились офицеры и нижние чины Конвоя во главе со своим командиром, князем Г. И. Трубецким. В смежном Портретном зале находились министр Императорского двора, барон В. Б. Фредерикс, наказной атаман Кавказских войск, граф И. И. Воронцов-Дашков, обер-гофмаршал Императорского двора, граф П. К. Бенкendorf, а также делегации от Кубанского и Терского казачьих войск. Император появился в присутствии своих детей, при этом он сам и его наследник, цесаревич Алексей были в форме Конвоя. Уделив внимание каждой делегации, Николай II отправился в Полукруглый зал. Перекрестившись, он вбил в древко нового штандарта первый гвоздь, затем эту процедуру проделали цесаревич Алексей, И. И. Воронцов-Дашков, В. Б. Фредерикс, Г. И. Трубецкой, офицеры и нижние чины Конвоя. Мероприятие завершилось после того, как государь привязал к штандарту юбилейную ленту и георгиевский темляк, передав его старшему вахмистру л.-гв. 2-ой Кубанской сотни Н. Попову для отвоза в Большой Дворец. Сам император с детьми вышел на балкон, чтобы посмотреть на подарок от терцев – обмундирование и лошадь [15, с. 317-318; 15, с. 2]. Подарок был одобрен императором еще в марте 1911 г., когда начальник штаба Терского войска Ф. Г. Чернозубов через командира Конвоя Г. И. Трубецкого получил разрешение поднести Августейшему атаману всех казачьих войск, цесаревичу Алексею форму терского казачества [10, л. 66].

18 мая развернулись основные юбилейные торжества – парад при Высочайшем присутствии, освещение штандарта и присяга казаков. На площадке Большого Царскосельского дворца построился Конвой, на левом фланге которого выделялись всадники в исторических формах. Возле Зубовских ворот находились в ожидании императора И. И. Воронцов-Дашков, В. Б. Фредерикс, Г. И. Трубецкой, А. В. Родионов и А. Н. Граббе. Все свободные места вокруг площадки были заняты зрителями. В 11.00 прибыли Николай II с цесаревичем в парадной форме своей Свиты, а также его Августейшие дочери. После рапорта командира Конвоя, император объехал с поздравлениями казаков под звуки гимна в исполнении трубачей л.-гв. Гусарского Его Величества полка. С почестями был увезен во дворец «старый Георгиевский штандарт кубанцев, пожалованный за Лейпциг, свидетель победоносных боев последней турецкой войны» [15, с. 319]. Новый штандарт после молебна был освящен, при этом края полотнища при окроплении святой водой держали государь и командир Конвоя. Торжественную процедуру продолжила присяга казаков. После нее император вручил штандарт коленопреклоненному Г. И. Трубецкому, который в свою очередь передал его старшему уряднику.

Юбилейный церемониальный марш был особенно эффектным – 594 казака, среди которых 11 георгиевских кавалеров, прошли перед императором шагом, рысью и наметом [10, л. 125]. После его завершения император поднял чарку за честную и преданную службу кубанских и терских казаков Конвоя, выразив надежду, что и «грядущие поколения будут служить по примеру своих славных предков» [16, с. 2].

Неофициальная часть проходила в Большом Царскосельском дворце. На завтрак с Николаем II и его семьей [11] были приглашены штаб- и обер-офицеры с супругами, а также старые конвойцы. Круглые столы Большого зала были сервированы на 180 персон. Согласно сохранившемуся в Государственном архиве Краснодарского края меню на завтрак были поданы курица по-охотничьи (*фр. poulet chasseur*), огуречный суп-крем (*фр. creme de concombres*), желе (*фр. jelle de Prê-Jalé Richelieu*), соус Равигот из свежих трав (от *фр. sauce Ravigote*), холодная курица (*фр. poulettes froides printaniere*),

персики (*фр. pêches Victoria*), парижское мороженое (*фр. glaces Parisienne*), десерт (*фр. Dessert*) [\[10, л. 40/5\]](#). Во время трапезы играл придворный симфонический оркестр. Перед отъездом в Малый дворец императорская семья сфотографировалась в общей офицерской группе. Для нижних чинов неформальная часть состояла из обеда в казарме и вечерних развлечений – кинематографа, фейерверка и музыки [\[10, л. 131\]](#).

19 мая состоялась юбилейная джигитовка. В 16.00 на Дворцовую площадь прибыл государь со своими детьми. 70 лучших конвойцев оспаривали между собой 37 призов, состязаясь в образцовой рубке и джигитовке. Специально для праздника из Петербургского окружного артиллерийского склада было выдано шесть 3-линейных казачьих винтовок и столько же 4-линейных берданок [\[10, л. 89, 93\]](#). Продемонстрировав «беззаветную удаль, необходимую спутнику казачьего праздника», лучшие всадники получили призы из рук старшей дочери Николая II, Великой княжны Ольги [\[5, с. 322\]](#).

Вечер этого дня был не менее насыщенным, чем предшествующий. Государь принял участие в освящении нового здания офицерского собрания, построенного специально к юбилею Конвоя по проектам архитекторов В. А. Покровского и В. А. Максимова. После молебна Николай II принял депутации 16-го стрелкового императора Александра III полка, Собственного Его Величества сводно-пехотного пехотного полка, л.-гв. Казачьего Его Величества полка, Кубанского и Терского казачьих войск. Как писал в своем очерке С. И. Петин, «необыкновенным воодушевлением отличался первый парадный обед Конвоя в новом столетии его службы» [\[5, с. 323\]](#). На нем поднимались тосты и звучали бытовые казачьи песни. Вечер завершился танцами и фейерверками.

Согласно официальной программе юбилея Конвоя, 19 мая стал заключительным днем в череде праздничных торжеств [\[10, л. 131\]](#). Однако С. И. Петин упомянул ужины, которые прошли 22 мая в офицерском собрании и 27 мая в доме наместника И. И. Воронцова-Дашкова, завершив этим рассказ о юбилейных празднествах, чествовавших 100-летие казачьей гвардии [\[5, с. 323-324\]](#).

Таким образом, праздничная коммеморация Собственного Е. И. В. Конвоя играла важную роль в развитии исторической культуры кубанского и терского казачества. Праздничные даты были привязаны к событиям, воспринимаемые конвойцами как ценностно значимые, – это формирование л.-гв. Черноморской казачьей сотни в 1811 г. и ее успешная атака при Лейпциге в 1813 г. Официальная власть, являясь инициатором организации полковых праздников и юбилейных торжеств, преследовала конкретные задачи – для казачества демонстрировала свою благосклонность, мобилизуя военную поддержку престола, для общественности показывала боевую мощь и силу государства. При этом в основе праздничной коммеморации казачьей гвардии можно выделить несколько ключевых признаков – ретроориентированность, ритуальность, коллективность, корпоративно-ценностная направленность и эмоциональность.

[\[1\]](#) На юбилейных торжествах отсутствовали Александра Федоровна из-за болезни и Мария Федоровна вследствие траура.

## Библиография

- Гефнер О. В. Праздничная культура военных русской армии (вторая половина XIX – начало XX вв.) // Вестник Омского университета. 2009. № 3. С. 77–87.
- Келлер Е. Э. Праздничная культура Петербурга: очерки истории. СПб.: Изд-во В. А. Михайлова, 2001. 319 с.

3. Минер В. Л. Воинские ритуалы Российской армии: история зарождения и развития: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02. М.: Московский государственный областной университет, 2005. 289 с.
4. Хохлов И. В. Исторические традиции гренадерских и пехотных полков русской армии: опыт изучения и сохранения (1874–1918 гг.): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Великий Новгород: Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2006. 258 с.
5. Петин С. Собственный Его Императорского Величества конвой. 1811–1911 гг. Исторический очерк. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1911. 175 с.
6. Орлов О. Л. Российский праздник как феномен культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 1. С. 32–41.
7. Государственный архив Краснодарского края (ГАКК). Ф. 332. Оп. 1. Д. 717.
8. Телеграммы. С.-Петербургского Телеграфного Агентства. От 5 августа // Кубанские областные ведомости (КОВ). 1913. 9 октября. № 214.
9. Малинова О.Ю. Коммеморация исторических событий как инструмент символической политики: возможности сравнительного анализа // Полития. 2017. № 4. С. 6–22.
10. ГАКК. Ф. 332. Оп. 1. Д. 650.
11. ГАКК. Ф. 332. Оп. 1. Д. 800.
12. Галушкин Н. В. Собственный Его Императорского Величества конвой. Сан-Франциско: Изд. Б. В. Чарковского, 1961. 412 с.
13. Объявление Собственного Его Императорского Величества Конвоя // КОВ. 1911. 6 марта. № 51.
14. ГАКК. Ф. 332. Оп. 1. Д. 676.
15. Торжество 100-летия Царского Конвоя // КОВ. 1911. 22 мая. № 108.
16. Празднование 100-летия Царского конвоя // КОВ. 1911. 25 мая. № 110.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Двадцатый век обрушил на человечество как многочисленные технические новинки, что было обусловлено развитием научно-технического прогресса, так и военные невзгоды (чего стоят только две мировые войны, унесшие десятки миллионов человеческих жизней). Но помимо прочего двадцатое столетие с его урбанизацией не могло не привести к размыванию исторической памяти, ведь именно село, деревня является его традиционной опорой. В нашей стране ситуация оказалась усугублена еще и горнилом революции 1917 г., да и событиями 1991 г. И в том, и в другом случае, помимо распада государственности произошел и определенный отказ от предшествующих культурных традиций. Сегодня многие не только исследователи, но и простые ценители прошлого по крупицам восстанавливают культурные традиции дореволюционной России.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой являются полковые праздники Собственного Его Императорского Величества конвоя. Автор ставит своими задачами проанализировать эволюцию полкового праздника Конвоя, а также показать празднование юбилея конвоя в 1911 г.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов.

Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор на основе различных источников стремится охарактеризовать ежегодную традицию организации полковых праздников и юбилейных торжеств Собственного Его Императорского Величества конвоя. Научная новизна статьи заключается также в привлечении архивных материалов.

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент отметим его разносторонность: всего список литературы включает в себя 16 различных источников и исследований. Источниковая база статьи представлена как опубликованными материалами (материалы периодической печати, труд историка конвоя С. Петина), так и документами из фондов Государственного архива Краснодарского края. Из используемых исследований отметим труды О.В. Гефнера и В.Л. Минера, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения воинских ритуалов русской армии. Заметим, что библиография статьи обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как исторической культурой, в целом, так и воинскими ритуалами русской императорской армии, в частности. Апелляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что «изучение праздничной коммеморации казачьей гвардии с позиции концепции исторической культуры обусловлено необходимостью поиска эффективных механизмов сохранения и моделирования коллективной исторической памяти современного казачества, в том числе и через практику празднования памятных дат». Обращаясь к изучению истории Собственного Его Императорского Величества конвоя, автор обращает внимание на то, что «официальная власть, являясь инициатором организации полковых праздников и юбилейных торжеств, преследовала конкретные задачи – для казачества демонстрировала свою благосклонность, мобилизую военную поддержку престола, для общественности показывала боевую мощь и силу государства». Примечательно, что как отмечает автор рецензируемой статьи, «в основе праздничной коммеморации казачьей гвардии можно выделить несколько ключевых признаков – ретроориентированность, ритуальность, коллективность, корпоративно-ценостная направленность и эмоциональность».

Главным выводом статьи является то, что «праздничная коммеморация Собственного Е. И. В. Конвоя играла важную роль в развитии исторической культуры кубанского и терского казачества».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в курсах лекций по истории России, так и в различных спецкурсах.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Человек и культура».

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Шигурова Т.А. Исследование мордовского костюма: спираль как средство формообразования накосника «пулокеръ» // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71322 EDN: VHDAHN URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71322](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71322)

## Исследование мордовского костюма: спираль как средство формообразования накосника «пулокеръ»

Шигурова Татьяна Алексеевна

ORCID: 0000-0001-5342-8471

доктор культурологии

профессор; кафедра культурологии и библиотечно-информационных ресурсов; Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева

430010, Россия, г. Саранск, ул. Серова, 3



✉ shigurova\_tatyana@mail.ru

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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.71322

**EDN:**

VHDAHN

**Дата направления статьи в редакцию:**

22-07-2024

**Аннотация:** Актуальность исследования древнего накосника мокшанской женщины определяется важностью изучения мордовской культуры, истории мордовского костюма, способа создания накосника. Цель статьи – выявление способа формообразования пулокеря на материале археологических памятников (Крюково-Кужновский, Елизавет-Михайловский могильники) VIII–XI вв. н.э. мордовского народа. Задачи исследования, определяемые данной целеустановкой, включали в себя определение того, насколько популярны были у мордовских женщин в исследуемый период времени спиралевидные украшения; какие украшения имели спиралевидную форму; в чем заключалась специфика формообразования накосника пулокеръ. Накосник пулокеръ демонстрировал новый символический акцент в традиционном костюме. Его простая, надежная форма воплощала синтез древнего художественного канона, стабильности культуры народа и изменений в представлении об идеальном женском образе. Результаты исследования могут приблизить к пониманию еще одного сложного феномена в средневековой истории

мордовского народа, его своеобразия. Методологической базой исследования послужили работы отечественных ученых А. Я. Гуревича, А. Я. Флиера, П.А. Флоренского, а также системный, интегративный подходы к уникальному культурному феномену. При изучении материалов раскопок П. П. Иванова использовалось сочетание базовых и общенаучных методов (анализ, синтез, дедукция, индукция, описательный и сравнительно-исторический методы). Новизна работы определяется отсутствием исследований по проблеме возникновения накосника, изменений его формы, а также необходимости систематизации разных точек зрения о бытовании спиральной формы в металлоискусстве археологических средневековых памятников мордовского народа. Установлено, что в период, охватывающий временные рамки нашего исследования, наблюдалась устойчивость в бытовании спиральной формы в металлических украшениях Крюково-Кужновского, Елизавет-Михайловского могильников. Она преобладала в таких украшениях, как подвеска с грузиком, пронизи, налобный венчик, браслеты, кольца, украшения обуви, орнамент. Автор статьи придерживается мнения, что накосник пулокеръ сформировался в строгом соответствии с самобытной традицией мордовского народа, при использовании проверенных и известных технологий, способов обработки сырья и наследуемых спиралевидных приемов формообразования в костюме (обвивание – обматывание – окручивание). Он появился в результате модернизации материала и благодаря творческой деятельности женщины.

**Ключевые слова:**

культура, традиция, мордва-мокша, женский костюм, головной убор, накосник, спираль, форма, способ создания, проволока

**Введение.**

Особенности традиционного костюма формируются одновременно с этногенезом народа. Сохраняясь столетиями в качестве символа, «памяти культуры» уникальные элементы костюма порой могут использоваться даже тогда, когда значение и первоначальные смыслы символа уже забыты и интерпретируются носителями костюма иначе. Взаимосвязь понятий прошлое, настоящее, будущее сегодня не подвергается сомнению, тем более в отношении истории и судьбы народа, его культурного наследия, осмыслиения визуально-художественных образов прошлого.

По мнению историков, «мордовский народ – один из древних народов Восточной Европы, ... первые страницы истории собственно мордовских племен следует читать в памятниках раннего железа, датируемого временем с I тыс. до н.э. до начала I тыс. н.э.» [5, с. 4]. Формирование народа происходило в специфических условиях территории Среднего Поволжья, не имевшей природных барьеров для чужих, незнакомых племен, приносивших собственные культурные особенности, способы одевания, защиты тела от воздействия сурового климата, в том числе – собственную систему украшения тела и костюма. Невозможность изоляции от внешнего мира отразилась в особенностях культуры коренных народов Среднего Поволжья такими качествами, как открытость и способность к диалогу с незнакомой культурой.

Исследование истории мордовского костюма – важная задача гуманитаристики, позволяющая народу понять истоки своего происхождения, сложность исторических процессов в его судьбе. Этим определяется пристальное внимание автора статьи к феномену пулокеря в предыдущих публикациях: к причинам его появления и материалу,

из которого он был изготовлен (кожа и металл) (см.: [\[18\]](#); [\[19\]](#)). В данной статье представлена попытка определить, насколько распространенной была идея спиральности в металлопластике мордовских племен, которые проживали в VIII–X вв. н.э. на южной территории Окско-Сурского междуречья (согласно артефактам Крюково-Кужновского, Елизавет-Михайловского могильников VIII–XI вв. н.э.), какие приемы создания мокшанского накосника стали основой его формообразования. Важно было уточнить, что понятие *спираль* пришло в русский язык из французского «*spirale* – то же в лат. яз. *spiralis* от *spira* «виток, завиток» [\[15, с. 735\]](#), в мордовских языках аутентичный термин отсутствует. Поэтому термин «спиральный» используется в статье в соответствии с современным пониманием значения слова в качестве широко известной всем формы.

## **Основная часть**

В соответствии с заявленной темой работы мы опираемся на изучение артефактов мордовских могильников, в частности хранящихся в Моршанском историко-художественном музее им. П.П. Иванова и представленных в дневниках исследований П.П. Ивановым средневековых памятников Моршанского края (Крюково-Кужновского, Елизавет-Михайловского могильников VIII–XI вв. н.э.), а также Лядинского и др. Интересным представляется период возникновения украшения, поэтому мы обращаем внимание на типологию накосника, представленную Р.Ф. Ворониной в книге «Лядинские древности: из истории мордвы-мокши: конец IX – начало XI века». Автор относит *пулокерь* к трубчатым накосникам и выделяет три типа, различающихся незначительными изменениями внутреннего строения и количеством обматываний пряди волос ремешком, обматывания ремешка проволокой, или обматывания сверху «другим ремешком, обвитым плотно, виток к витку, тонкой, круглой в сечении (волоченой) бронзовой проволокой» [\[3, с. 11\]](#). Краткое описание приводит А.Е. Алихова: «Коса заплетена жгутом и обмотана спирально ремешком, обвитым плоской серебряной проволокой» [\[1, с. 16\]](#). К сожалению, пока отсутствуют специальные исследования, посвященные возникновению формы *пулокеря*, ее модернизации, усложнения и разнообразия приемов создания.

Важной характеристикой вещи является своеобразная форма, организующая используемые материалы и сама определяемая способом создания изделия. По мнению Р.В. Захаржевской, «область одежды – это область технологии и конструирования, где главную роль играют взаимоотношения между фактурой ткани, средствами и способами ее обработки, которые и обеспечивают совершенство исполнения необходимой формы. Понятие костюма включает в себя одежду как основу, каркас, необходимый для развития образной идеи» [\[6, с. 270\]](#). Форма накосника *пулокерь* связала различные категории: материал, смысл, содержание в единый образ, на тысячелетие ставший символом мокшанской женщины. Форма прически, скрепляющей волосы в единую целостность, соответствовала вертикали естественного роста волос, являлась самым распространенным первоначальным способом причесывания у многих народов в соответствии с древними представлениями человека о необходимости сохранить неприкословенность волос.

Техническое освоение металла человеком на территории Среднего Поволжья фиксируется в археологических древностях фатьяновско-балановской культуры II тыс. до н. э. Среди медных украшений фатьяновцев, вынужденных экономить на металле, обнаружены спиралевидные украшения: кольца, серьги, очковые подвески (см. Фото 1).



Фото 1. Фатяновские украшения (из книги В.А. Юрченкова «Занимательная археология»).

Примокшанская археологическая культура («рубеж III – II тыс. до н.э.» до XVII в. до н.э.), охватывавшая «кроме бассейна Мокши территорию Среднего Поочья» на Паевском городище сохранила образец спиралевидного украшения: у одной (из двух) бронзовой булавки «...верхний конец расплющен и преобразован в спиральные завитки» [2, с. 161, 153, 157]. Исследователи называют в качестве технологии создания металлических украшений абашевской культуры «сворачивание спирали из проволоки». Получаемыми спиральными пронизками женщины расшивали свою одежду [9, с. 62]. Абашевские и срубные археологические памятники сохранили бытование украшений, выполненных в своеобразной форме, которую сегодня принято называть спиралевидной: височные кольца в 1,5–2 оборота, трубочки-пронизки, очко-видные подвески, а также спиралевидная заколка и гривна Сабанчеевского клада, концы которой «закручены в виде пятилитковых спиральных дисков» (см.: [11, с. 155]), (см. Фото 2).



Фото 2: Копье, бронзовая булавка и гривна из Сабанчеевского клада эпохи бронзы.

Е. Куприянова, сравнивая абашевские украшения с синташинскими, петровскими и алакульскими украшениями Южного Зауралья и Казахстана, оценивает «способ их изготовления путем сворачивания из металлического прута или проволоки» как «наиболее примитивный» [10, с. 41]. В скучных условиях домашнего производства простота изготовления украшений не могла быть случайной. Среди комбинаций материалов, форм и технологий она отбиралась как единственно верная, ставшая идеальной и опробованной многократно, удобной в использовании, а потому повторяемой без искажений из поколения в поколение (бессознательно или механически). Простота формы браслетов, колец, подвесок, дополняемая аккуратностью и изяществом исполнения деталей, позволяла достичь особой художественной выразительности изделия, что способствовало канонизации в украшениях предельно естественной формы круга, стремящегося к многократному повторению себя. По мнению П.А. Флоренского, «каноническая форма – это форма наибольшей естественности, то,

проще чего не придумаешь» [\[16\]](#). Известно о распространении спиральных браслетов, булавок, колец и спирального орнамента в скифских украшениях; городецкая культура обнаруживает преемственность языка проволочной спиральности в декоративно-прикладном искусстве.

Изделия местных мастеров в форме спирали, завитой в несколько оборотов из золотой, бронзовой проволоки (височные привески, браслеты в 2-3 оборота, пронизки) были обнаружены среди артефактов Андреевского кургана (II в. н.э.). Их ношение, по мнению П.Д. Степанова, «было всеобщим явлением» [\[14, с. 41\]](#). Необходимо отметить и орнамент на некоторых пряжках Андреевского кургана, который включал прямые или косые поперечные насечки, имитирующие обматывание изделия [Там же, с. 40]. Доступность сырья и незамысловатость способа изготовления сделали спиральную форму древнемордовских украшений настолько популярной, что по признанию специалистов-археологов спиралевидная височная привеска с бипирамидальным грузиком на стержне, обмотанном тонкой проволокой, стала символическим этническим знаком принадлежности захоронения мордовке с начала I тыс. н. э. (см. Фото 3). Следует уточнить, что одни ученые (П.Д. Степанов) считали спиральную форму украшений типичной для мокшанских украшений, другие (А.Е. Алихова) – характерной как для мокшанских, так и для эрзянских украшений. Дальнейшее развитие этой формы к концу I тыс. н. э. тесно связано со стремлением мастера увеличить количество «оборотов спирали»: «С течением времени количество оборотов спирали увеличивается, стержень утончается и сильно удлиняется (до 10 см)» [\[1, с. 15\]](#).



Фото 3. Подвески с грузиком (из книги Р.Ф. Ворониной «Лядинские древности...»).

В IX и X вв. изменения височной привески проявились в дальнейшем увеличении «степени спиральности». «Стержень и грузик привески сильно удлиняются, увеличивается количество оборотов спирали» [\[5, с. 58\]](#). Украшение вышло из употребления в XII в.

В археологических мордовских памятниках VIII-XI вв. н.э. наблюдается широкое распространение изделий, изготовленных с использованием спиральных трубочек-пронизей, таких как головные уборы, накосники, ожерелья, нашиваемые изделия на одежду, обувь. Например, спиральные пронизи обязательно присутствовали в большинстве погребений Крюково-Кужновского могильника в качестве элемента, из которого составлены головной венчик в несколько рядов (4-5), нагрудные ожерелья, украшения обуви. Известно, что женщины-мордовки всегда носили бусы, собираемые в несколько ниток вокруг шеи. Не менее трех нитей имели женские ожерелья Крюково-Кужновского могильника. Так, в погребении № 89 обнаружено ожерелье, в котором между 3-4 стеклянными синими и желтыми бусами нанизаны «бронзовые спиральные трубочки из полукруглой проволоки» [\[7, с. 37\]](#). Весьма популярным становится украшение из спиральных трубочек, нашиваемое на кожаную женскую обувь. Оно «располагалось

на подъеме ноги и состояло из четырех трубочек или спиралек, расположенных в ряд вдоль ноги... От этого украшения, охватывая ногу в области щиколотки, шли два узких ремешка с нанизанными на них бронзовыми спиральками» [\[1, с. 20\]](#).

Весьма популярным среди женских украшений было разнообразие гравен. А. Е. Алихова считала тип проволочных гравен, изготавливаемых из серебряного дрота, наиболее ранним: «Простейшая из них состоит из круглого прута, слегка утонченного к концам, согнутым в виде крючка. На некотором расстоянии от концов гравна обмотана узкой бронзовой полоской в четыре оборота» [\[1, с. 16\]](#). Концы гравны обычно обматывали проволокой, что напоминало способ обвязывания нитью для закрепления края, магического усиления качества изделия. В IV – начале V века появились перекручиваемые (тордированные) гравны, имитирующие известные женщине действия со скручиваемой нитью в процессах прядения, ткачества. «Тордированные гравны из древнемордовских могильников I тысячелетия н. э. изготовлены из круглого в сечении или ограненного дрота, который в горячем состоянии перекручивали, отчего на его поверхности появлялась винтообразная нарезка» [\[13\]](#). О гравне «с замком лодочкой» А. Е. Алихова сообщала следующее: «В могильниках IX – X веков этого типа гравны обычно обвиты толстою проволокой. Подобные гравны встречены в Лядинском могильнике и в Томниковском. Этот тип гравны получил широкое распространение в междуречье Оки и Волги у мордвы и муромы. Следует отметить, что близкие по форме гравны известны и в Люцинском могильнике» [\[1, с. 17\]](#). Повторяется декорирование обвиваемой проволокой и других типов гравен, например – «грибоконечной» гравны, распространенной у мордвы в это время: «Сама гравна бывает обвита проволокой или орнаментирована нарезкой» [Там же, с. 17]. В погребениях Крюково-Кужновского могильника прослеживается традиция спиралевидного оформления гравен. Например, в погребении № 190 «На шее бронзовая кольцевидная гравна, до половины обвитая полукруглой проволокой...» [\[7, с. 66\]](#). Таким образом, прослеживается регулярное стремление женщины окрутить гравны проволокой в несколько оборотов.

Среди браслетов наиболее популярными во второй половине I тыс. н.э. были спиралевидные браслеты: «В конце VIII, а может быть, в начале IX века ...получают широкое распространение в качестве женского украшения спиральные браслеты» [\[1, с. 18\]](#). Опираясь на материал мордовских могильников, М. Ф. Жиганов подтверждал: «Важное место ...занимают спиральные браслеты, изготовленные из толстого полукруглого в сечении жгута» [\[5, с. 59\]](#). Их количество в отдельных погребениях Крюково-Кужновского могильника не ограничивалось одним экземпляром, а могло доходить до трех. Так, в погребении № 193 «На локтевых костях два бронзовых спиральных браслета из трехгранной пластины в девять оборотов» [\[7, с. 67\]](#). Во Введении к книге П.П. Иванова «Материальная культура средне-цнинской мордвы VIII–XI вв.» неоднократно подчеркнуто обилие поливитковых украшений: «На руках женщины носили спиральные браслеты в 8–10 оборотов» [\[8, с. 10\]](#).

Отмечая преобладание в мордовских памятниках спиральных колец и перстней «из полукруглой в сечении проволоки», М. Ф. Жиганов утверждал, что они появились к «V – VI вв. (Армиеевский могильник, № 12) ... широко бытовали в последующие три столетия (могильники Серповский, Крюково-Кужновский, Старший Кужендеевский и др.)» [\[5, с. 56\]](#). А. Е. Алихова высказала предположение, что спиральные перстни были «наиболее распространенным украшением» [\[1, с. 21\]](#). Обилие спиральных колец, представленных в Крюково-Кужновском могильнике, подтверждают следующие примеры: в погребении №

193 «На фалангах рук три бронзовых спиральных кольца из тонкой круглой проволоки в восемь и пять оборотов» [7, с. 67]. В погребении № 216 обнаружены несколько спиральных колец: «На груди, с правой стороны, было положено бронзовое спиральное кольцо из круглой проволоки в шесть оборотов... С левой стороны ... положено бронзовое спиральное кольцо из круглой проволоки в десять оборотов... С левой стороны, на месте фалангов левой руки бронзовое спиральное кольцо из круглой проволоки в девять оборотов» [7, с. 76]. В погребении № 86 на груди обнаружено также спиральное кольцо в 5 оборотов.

Обилие спиралевидных металлических украшений мордовской женщины, как то: височные подвески-серьги, гривны, застежки, пронизи, браслеты, кольца, подвески на одежду, обшивки на обувь – убеждает в том, что в VIII–XI вв. спиралевидный способ формообразования становится показателем своеобразия средневековой культуры, сохраненной в археологических материалах Крюково-Кужновского, Елизавет-Михайловского, Лядинского и других южных могильников мордовского народа.

В рамках данного исследования не ставится задача установить истоки появления традиции спиральности у мордовского народа. Как уже сказано, территория Среднего Поволжья не имела естественных природных границ (горы, море), которые служили бы барьером для проникновения переселяющихся в Поволжье племен и народов, которые несли с собой собственные культурные особенности, способы одевания, защиты тела от воздействия сурового климата, в том числе – специфичную систему украшения тела и костюма. Невозможность изоляции от внешнего мира не могла не отразиться на особенностях культуры коренных народов Среднего Поволжья, проявляющихся в ее открытости и способности к взаимодействию с другими культурами. С древности мордовские племена впитывали все новое, воспринимали лучшие, необходимые для жизни и адаптации в окружающем пространстве практические навыки, обычаи, терминологию, формы одежды и украшений, способы изготовления предметов. История существования ювелирного дела подтверждает, что «заметную роль в истории племен средней полосы Восточной Европы в эпоху раннего железа играли районы Среднего и Нижнего Прикамья. Особенно в пьяноборское время (III– II вв. до н.э. – III в. н.э.) значительного развития достигла здесь техника литья из цветных металлов и ювелирное искусство. В ювелирном деле начинает применяться спайка, при помощи которой отлитые в формочках детали соединялись в сложные украшения (техника набора)» [5, с. 36].

Исследователи мордовских древностей неоднократно упоминали, что мордовские мастера перерабатывали все новые образцы, развивая их в соответствии с собственными эстетическим вкусом и практическим использованием. А. Е. Алихова прослеживает в инвентаре могильников VII – XI вв. наряду с мордовскими элементами две группы украшений, свидетельствующих о тесных контактах местного населения с муромой, мерей, ливами, а также с южными народами. Элементами, сближающими мордовские вещи с украшениями финно-угорских народов, она выделяла именно спиралевидные украшения. В качестве примера ею приводятся налобный венчик из спиральных пронизок, спиральные браслеты и перстни, гривны, которые часто окручивались проволокой (см.: [1, с. 30–31]).

Традиция сохраняла разнообразные простейшие способы создания элементов одежды мордовского народа и в том числе наиболее древние – обвертывания, обвязывания, крепления не сшитых кусков ткани на теле. Таким образом появились поясные,

набедренные одежды и украшения, практика обматывания ног онучами, а сверху – оборами или ремнями. Д.В. Селюн реконструировал способ спиралевидной обмотки ноги кожаным ремнем, который первоначально был окручен серебряной проволокой. «В погребении № 55 Крюково-Кужновского могильника сохранились оборы из состава погребального женского дара. Т.к. оборы находились в стороне от основного очага тления, а также по причине того, что они были обмотаны серебряной проволокой, их кожаная основа сохранилась целиком. Каждая обора представляет собой единый отдельный узкий ремень... а не два ремешка, крепившихся к заднику обуви...» [12, с. 77].

Бытование традиции спиралеобразного обматывания тонкой плоской серебряной проволокой обор обуви подтверждается также артефактами погребения № 215 Крюково-Кужновского могильника: «Вокруг нижних концов берцовых костей остатки от обуви – узкие ремешки, обвитые тонкой плоской серебряной проволокой» [7, с. 75]. В это время параллельно начинает использоваться прием обкладывания ременных обор прямоугольными обоймицами. В 207 погребении были обнаружены «На концах берцовых костей обмотки обуви из узких ремешков, обложенных прямоугольными обоймицами» [7, с. 72]. Здесь же был «головной убор: бронзовый венчик с серебряными обоймицами», «остатки ременного теменного шнура с серебряным наконечником, обложенные бронзовыми прямоугольными обоймицами», а также «Нагрудная привеска-ожерелье, состоящая из двух прямоугольных обоймиц, скрепленных ремнем для надевания на шею» [Там же, с. 72].

Известно, что вплоть до середины XX в. в традиционном мордовском костюме сохранилось опоясывание одежды в несколько рядов по бедрам (но не менее 2-х). Подобная традиция обнаружена и в средневековых памятниках: «Вокруг поясничной части ременной пояс, обернутый в два раза, четко украшенный бронзовыми бляшками, прямоугольно-зубчато-округлой формы, орнаментированный сложным рисунком» [7, с. 67]. Понимание единства роли и смысла обвивания как способа формообразования, где бы оно ни применялось, видим в 202 женском погребении Крюково-Кужновского могильника, где в качестве нашейного украшения был использован «узкий ремешок, обложенный бронзовыми прямоугольными обоймицами (обрывок оборов-ремней от женской обуви)» [7, с. 70]. Подобные примеры подтверждают сходство с комбинацией обматывающих ногу полос онучей и спиралеобразно обвиваемых снизу вверх ремней.

Известно, что положительный результат предшествующей женской деятельности по созданию костюма влияет на последующее повторение этого опыта. Женщина, регулярно занимавшаяся изготовлением одежды, в совершенстве владевшая мастерством прядения, ткачества, шитья изделий, украшения вышивкой, опиралась на привычные и знакомые ей процессы работы с нитью. Долговечность изделий зависела от прочности нити, достигаемой неоднократным скручиванием пряжи. В религиозно-символическом мире средневековой мордвы сохранялась вера человека в покровительство богов пряхам: мордовская «богиня судьбы Ведь-ава» раздавала людям нити, длина и прочность которых соответствовали продолжительности их земного существования и счастливой семейной жизни [20, с. 45]. Идея спирали присутствует в визуальном коде орнамента старинной мордовской вышивки. Хорошо освоенная и проверенная в быту технология работы с нитью была позднее перенесена женщиной на новый материал (металл), из которого она научилась изготавливать подобие нити – проволоку. Вплоть до середины XX века мордовские вышивальщицы использовали для украшения одежды серебристые или золотистые по цвету металлизированные нити, такие как золотная тесьма, золотное кружево, золотное шитье, позумент, галун, мишур (см. Фото 4).



Фото 4. Вышивка женского головного убора мордвы-мокши *бабань панго*.

По мнению А.Я. Флиера, «культура – это всегда повторение каких-то действий, причем более или менее стандартизированное в технологическом смысле» [17, с. 24]. Анализ археологических материалов (Крюково-Кужновский и Елизавет-Михайловский могильники VIII–XI вв. н.э.) показывает, что форма накосника создавалась деятельностью женщины, которая окручивала косу кожаным ремнем, предварительно обвитым проволокой. В результате органично возникала асимметричная форма, повторявшая собой заплетенную косу. Каждое регулярно повторявшееся, индивидуально совершающее женщины заплетение косы могло отличаться от предыдущего или включать в себя незначительные изменения. Однако данный спиралевидный способ формообразования создал новый элемент женского головного убора, характеризующийся декоративным аскетизмом, лаконичностью выразительных средств, жесткостью и четкостью линий (см. Фото 5).



Фото 5. Накосник пулокерь (из книги Р.Ф. Ворониной «Лядинские древности...»).

Можно утверждать, что появление новой формы накосника объясняется существованием с древности традиции спиралевидного формообразования, которая фактически заключалась в окручивании / обматывании / обвивании. Аутентичный способ создания элемента женского головного убора зависит не только от уровня развития технологий и производственной практики, природных ресурсов, но и социо-культурных требований общества, которые влияли на творчество женщины. Несомненность прочной взаимосвязи накосника пулокерь с традицией обоснована цельностью, нерасчлененностью средневековой культуры, для которой были незыблемы религиозные ценности, символичность мифологического мировоззрения народа, живущего по правилам соответствия человека социальной группе. По мнению А.Я. Гуревича, средневековым человеком «Мир осознавался, скорее, в качестве целостности, части которой связаны символическими аналогиями» [4, с. 244].

Традиция древнейших приемов создания одежды многократностью окутывающих действий человека выполняла утилитарную функцию сохранения здоровья человека и способствовала его адаптации в суровых природных условиях. Бытование канона

окручивания / обматывания соответствует каноническому характеру средневекового искусства. Появление нового материала позволило использовать металл для закрепления и украшения одежды, для дополнительной защиты человека, что не нарушало целесообразности полезности, надежности проверенного веками и зафиксированного в памяти культуры в качестве традиционного спиралевидного способа формообразования, добавившего эстетической выразительности костюму (см.: [\[18, с. 4\]](#)).

### **Заключение.**

В результате проведенного исследования артефактов Крюково-Кужновского, Елизавет-Михайловского могильников VIII–XI вв. н.э. с привлечением источниковой и методологической базы отечественной науки (А. Е. Алихова, Р. Ф. Воронина, М. Ф. Жиганов, П. П. Иванов, В. В. Ставицкий, Д. В. Селюн и др.) установлено, что идея поливитковой спирали зафиксирована в различных видах ювелирных украшений мордовского народа VIII–XI вв. н.э., таких как височная привеска, пронизи, налобный венчик, гривна, ожерелье, браслеты, кольца, украшения обуви. Кроме того, она представлена в каноне формообразования элементов традиционного костюма, зафиксированном в разнообразии поясной одежды и многократности опоясывания традиционного мордовского костюма, в обилии нитей нагрудных ожерелий, правилах защиты (окручивания) ног от неблагоприятных погодных условий, в орнаменте металлических украшений и вышивки.

Сpirалевидная технология изготовления проволочных украшений была популярна у мордовских женщин в VIII–XI вв. н. э., она использовалась при изготовлении женских головных уборов, в оформлении женской прически и стала способом создания уникального мокшанского накосника *пулокерь*. Форма накосника соответствовала способу ее создания, культурному канону и традиции. В ее специфике отражены особенности этноса, жившего в гармонии с природой, религиозными ценностями, в преемственности древней традиции, в стремлении сохранить и развивать собственную самобытную культуру.

Накопление знаний по истории традиционного костюма мордовского народа позволяет двигаться дальше в раскрытии сложных и противоречивых культурно-бытовых, мировоззренческих процессов в этнической истории народов Среднего Поволжья.

### **Библиография**

1. Алихова А.Е. Из истории мордвы конца 1-го – начала II-го тыс. н.э. // Из древней и средневековой истории мордовского народа (Археологический сборник, т. II.). Саранск: Мордов. кн. изд-во 1959. С. 13–54.
2. Археология Мордовского края: Каменный век, эпоха бронзы: моногр. / В. Н. Шитов [и др.]; под общ. ред. В. В. Ставицкого, В. Н. Шитова; НИИ гуманитар. наук при Правительстве Республики Мордовия. Саранск. 2008. 552 с.
3. Воронина Р.Ф. Лядинские древности: из истории мордвы-мокши: конец IX – начало XI века. Институт археологии РАН. М.: Наука.2007. 164 с.
4. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство. 1984. 350 с.
5. Жиганов М.Ф. Память веков: Изучение археол. памятников мордов. народа за годы Сов. власти. Саранск: Мордов. кн. изд-во. 1976. 111 с.
6. Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности. М.: РИПОЛ классик. 2005. 288 с.
7. Иванов П.П. Материалы по истории мордвы VIII–XI вв. Дневник археол. раскопок П.П.

- Иванова; Ред. и вступ. статья д-ра ист. наук проф. А.П. Смирнова; Моршан. краевед. музей. Отд. истории края. [Моршанска]: [б. и.]. 1952. 232 с.
8. Иванов П.П. Материальная культура Средне-Цнинской мордовы VIII–XI вв.: (По материалам раскопок П.П. Иванова за 1927–1928 годы) / Науч. обработка и введ. А. Е. Алиховой. Саранск: Морд. кн. изд-во. 1969. 175 с.
9. Кузьмина О.В. Абашевская культура в Самарском Заволжье // 40 лет Средневолжской археологической экспедиции / Краеведческие записки. Вып. XV / Отв. ред. Л.В. Кузнецова. Самара: Офорт. 2010. С. 56–63.
10. Куприянова Е.В. Тень женщины: женский костюм эпохи бронзы как текст (по материалам некрополей Южного Зауралья и Казахстана). Челябинск: Авто Граф. 2008. 244 с.
11. Мерперт Н.Я. Сабанчеевский клад // Новое в советской археологии. Материалы и исследования по археологии СССР. № 130. М.: Наука. 1965. С. 149–155.
12. Селюн Д.В. Оборы в костюмном комплексе среднецнинской мордовы VIII–XI веков (по материалам Крюково-Кужновского могильника) // VIII Поленовские чтения «Искусство и педагогика – теоретическое и практическое» (2017 г.). URL: [http://polenovchtenia.org.ru?page\\_id=787](http://polenovchtenia.org.ru?page_id=787) (дата обращения 24.10.2023)
13. Ставицкий В.В. Тордированные гривны из древнемордовских могильников I тысячелетия н. э. // История и археология. 2015. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://history.snauka.ru/2015/02/1448> (дата обращения: 12.07.2023).
14. Степанов П.Д. Андреевский курган: К истории мордовских племен на рубеже нашей эры. Саранск: Мордов. кн. изд-во. 1980. 108 с.
15. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер; пер. с нем и доп. члена-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева; под ред. и с предисл. проф. Б.А. Ларина. Изд. 2-е, стер. М.: Прогресс, 1986–1987. Т. 3: (Муза-Сят). 1987. 830 с.
16. Флоренский П.А. Иконостас. Часть 12. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pavel\\_Florenskij/ikonostas/](https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/ikonostas/) (дата обращения 27.05.2024).
17. Флиер А.Я. Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие, 2014. 560 с.
18. Шигурова Т.А., Логинова М.В. Исследование женского накосника мордовы-мокши: кожа и металл как компоненты структуры // Международный научно-исследовательский журнал. 2024. № 5 (143). С. 1–8. URL: <https://research-journal.org/archive/5-143-2024-may/10.60797/IRJ.2024.143.79>
19. Шигурова Т.А. Накосник пулокерь как компонент мокшанского национального костюма: к проблеме генезиса и этнокультурных смыслов // Человек и культура. 2023. № 3. С. 69–88. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40553 EDN: AMOLWR URL: [https://e-notabene.ru/ca/article\\_40553.html](https://e-notabene.ru/ca/article_40553.html)
20. Шигурова Т.А. Семантика картины мира в традиционном костюме мордовы. Саранск. Изд-во Мордов. ун-та, 2012. 156 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как указал автор в заголовке («Исследование мордовского костюма: спираль как средство формообразования накосника “пулокерь”») и пояснил в целеполагании, является спиралевидный способ изготовления украшений в металлопластике мордовских племен, проживавших на южной территории Окско-Сурского междуречья, судя по упомянутым автором в тексте статьи датировкам, с I тыс.

до н.э. до второй половины XX в. Рецензент обращает внимание, что «размытость» (неопределенность) хронологических рамок исследования вносит неопределенность в объект исследования — металлопластику мордовских племен. Толи мордовских племен не стало во второй половине XX в., толи — металлопластики в украшениях; толи не жили до I тыс. до н.э. мордовские племена на южной территории Окско-Сурского междуречья, толи не имели до этого времени металлических спиралевидных украшений; относит ли автор Примокшанскую археологическую культуру (рубеж III – II тыс. до н.э. до XVII в. до н.э.) к изучаемому времени проживания на указанной территории мордовских племен или нет? Такая неопределенность исключает валидность всех упомянутых автором дат: т. е., если убрать все упомянутые даты из текста статьи, то это никак не скажется на качестве её научного содержания. Поэтому, если автор считает упомянутые в статье даты существенным аргументом, следует конкретизировать изучаемое им историческое время (хронологические рамки исследования) — время проживания на южной территории Окско-Сурского междуречья мордовских племен, в металлопластике которых автор изучает спиралевидный способ изготовления украшений. Тогда упоминание более ранних свидетельств спиралевидных украшений или артефактов с иных территорий обретут логику поиска источника распространения «идеи спиральности в металлопластике мордовских племен», а более поздних — свидетельством сохранения традиции. В результате хронологической неопределенности и итоговые выводы авторского заключения выглядят эклектично: автор утверждает, что «идея поливитковой спирали в I тыс. н. э. была последовательно реализована в различных видах ювелирных украшений мордовского народа, таких как височная привеска, пронизи, налобный венчик, гривна, ожерелье, браслеты, кольца, украшения обуви», так и не упомянув в тексте статьи в какой исторической последовательности на протяжении целого тысячелетия реализовывалась идея поливитковой спирали. Для подобного утверждения необходимы убедительные аргументы: например, историческая периодизация украшений, основанная на наблюдаемых сменяющих друг друга этапах развития поливитковой спирали на протяжении тысячелетия. В силу же условности такого временного промежутка как вторая половина I тыс. н. э., совершенно банальным выглядит вывод, что «спиралевидная технология по причине отсутствия сложностей в изготовлении проволочных украшений была популярна у мордовских женщин во второй половине I тыс. н. э., она использовалась при изготовлении женских головных уборов, в оформлении женской прически и стала способом создания уникального мокшанского накосника пулокерь» — т. е. для подобного утверждения дополнительных исследований не нужно, оно не обладает качеством научной новизны в силу неопределенности временного промежутка второй половины I тыс. н. э.

Помимо хронологической неопределенности, выражения автора содержат примеры и смысловой неопределенности. Например: «Обращает на себя внимание главный признак нового накосника, появившегося в конце VIII – начале IX вв. в южных археологических памятниках мордовы, заключающийся в своеобразном способе его формообразования. В нем подчеркнут контраст с прежней формой накосника, зафиксировано появление декоративного аскетизма, лаконичности выразительных средств, а также ясно и твердо заявленного характера предмета». О каком таком «твёрдо заявленном характере предмета» или контрасте с прежней формой идет речь, автор так и забыл поведать в статье читателю, от чего и процитированное выражение теряет какой бы то ни было смысл.

Таким образом, хронологическая неопределенность проведенного автором исследования, а также авторские высказывания неясного смысла не позволяют говорить о том, что заявленный предмет изучен и раскрыт в достаточной степени, ввиду чего авторские итоговые выводы не внушают доверия.

В качестве методологии исследования автор указывает «описание локальных вариантов мордовских женских головных уборов», встречающиеся «в работах историков, археологов, искусствоведов», позабыв дать ссылку на эти работы, а также утверждает, что «использована методология комплексного анализа уникального накосника мордовмы-мокши в качестве “памятника” материальной, духовной и художественной культуры с использованием археологических, историко-этнографических и культурологических материалов» Т. А. Шигуровой. Не подвергая сомнению методологический авторитет профессора кафедры культурологии и этнокультуры Института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева Татьяны Алексеевны Шигуровой, рецензент отмечает, что указанная в ссылке статья не является методологической, а значит применимость использованной там методологии непосредственно к раскрываемому в данной статье предмету следовало бы пояснить. Без пояснений подобная ссылка выглядит некорректной апелляцией автора к авторитету другого ученого. Рецензент настоятельно рекомендует автору в методическом разделе статьи четко осветить программу исследования (цель, необходимые для её достижения научно-познавательные задачи и методы их решения). Конкретизация программы исследования позволит изложить его результаты яснее и в заключении сформулировать более убедительные выводы.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что, «к сожалению, пока отсутствуют специальные исследования, посвященные возникновению формы пулокери [грамматика автора], ее модернизации, усложнения и разнообразия приемов создания». В целом тезис выглядит интересным, но по указанным выше причинам, он не был реализован в представленной статье.

Научная новизна исследования ограничена, по большому счету, постановкой проблемы. Автор сам, вероятнее всего неосознанно, признается в итоговом выводе, что не справился с реализацией исследовательского замысла: «Стабильность в обращении мордовской женщины к спиралевидным украшениям от височной привески до накосника пулокерь, ставшим поочередно, каждое – на тысячелетие, выразительным акцентом традиционного женского костюма, имеет рациональную обусловленность, до сих пор не раскрытую в истории костюма. Чтобы понять жизнестойкость нового элемента костюма – накосника, неоднократность обращения женщины к спиралевидной форме, необходимо выяснить смыслы и значения накосника пулокерь в культуре мордовского народа. Простая форма, как известно, часто характеризуется сложностью содержания и его интерпретации, что составляет, однако, предмет специального рассмотрения». Оказывается, предмет собственного исследования автор так глубоко изучил, что он нуждается в дополнительном специальном рассмотрении.

Стиль текста чрезвычайно тяжеловесный, но не научный, а скорее научообразный. Сочетание повседневной и теоретической лексики в тексте слабо продумано, от чего смысл ряда выражений не однозначен («этническая специфика народа», «наблюдается чрезвычайное распространение изделий», «для проникновения чужих народов», «Такое качество, как открытость чужому / неизвестному способствовала спокойному общению с незнакомыми людьми» и др.). Рецензент также обращает внимание, что в специальной литературе слово «пулокерь», означающее разновидность накосника, употребляется, как правило, в мужском роде (так же, как слово «накосник»), что требует грамотного согласования в предложениях его употребления, чего нет в представленном тексте. Таким образом, после теоретической доработки текст также нуждается в литературной вычитке.

Структура статьи в целом отвечает логике изложения результатов исследования, но содержание разделов нуждается в корректировке. При доработке следует добиться прозрачности и логичного соответствия поставленных во введении научно-

познавательных задач методам и результатам исследования. Тогда и итоговые выводы можно будет усилить в логике обобщения изложенных в основной части результатов.

Библиография в целом раскрывает проблемное поле исследования и оформлена с учетом редакционных требований, но в п. 20 допущена ошибка в дате издания.

Апелляция к оппонентам в силу описанных выше стилистических особенностей текста, не всегда выглядит корректной. Не ясно, в том числе, оспаривает своим исследованием автор мнения коллег или подтверждает? Не ясно, на какие методологические принципы коллег автор опирается и какие из набора их методов использует для раскрытия предмета своего исследования?

В силу интересной постановки вопроса изучения спиралевидного способа изготовления украшений в металлопластике мордовских племен, рецензент рекомендует автору продолжить исследование и представить его результаты в доработанной статье более ясно. Тогда интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» можно будет гарантировать.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Исследование мордовского костюма: спираль как средство формообразования накосника «пулокерь», в которой проводится исследование элемента традиционного женского народного костюма как образца этногенеза, маркера народной культуры.

Автор в своем исследовании исходит из того, что в традиционный костюм является маркером культурной идентичности народа, свидетельством его развития, взаимодействия с другими народами, формирования картины мира. Уникальные элементы костюма порой могут использоваться даже тогда, когда значение и первоначальные смыслы символа уже забыты и интерпретируются носителями костюма иначе.

Как отмечено автором, спиралевидная технология изготовления проволочных украшений была популярна у мордовских женщин в VIII–XI вв. н.э., она использовалась при изготовлении женских головных уборов, в оформлении женской прически и стала способом создания уникального мокшанского накосника пулокерь. Форма накосника соответствовала способу ее создания, культурному канону и традиции. В ее специфике отражены особенности этноса, жившего в гармонии с природой, религиозными ценностями, в преемственности древней традиции, в стремлении сохранить и развивать собственную самобытную культуру.

Актуальность работы обусловлена необходимостью осмыслиения спиральной формы в качестве элемента не только материальной, художественной, но и духовной культуры, в котором сконцентрированы история мордовского народа, ценности культуры, этапы межкультурного взаимодействия. Данная работа является продолжением исследования автора, посвященного традиционному женскому костюму народов Среднего Поволжья.

Цель данной статьи – анализ распространенности идеи спиральности в металлопластике мордовских племен, которые проживали в VIII–X вв. н.э. на южной территории Окско-Сурского междуречья (согласно артефактам Крюково-Кужновского, Елизавет-Михайловского могильников VIII–XI вв. н.э.), приемов создания мокшанского накосника, ставших основой его формообразования.

Методологической базой выступает комплексный подход, включающий как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и культурно-исторический и

культурологический анализ.

Теоретическим обоснованием статьи выступили труды А.Я. Флиера, Р.Ф. Ворониной, П.Д. Степанова, А.Е. Алиховой, М.Ф. Жиганова и других исследователей. Эмпирической базой исследования служат образцы артефактов мордовских могильников, в частности хранящихся в Моршанском историко-художественном музее им. П.П. Иванова и представленных в дневниках исследований П.П. Ивановым средневековых памятников Моршанского края (Крюково-Кужновского, Елизавет-Михайловского могильников VIII–XI вв. н.э.), а также Лядинского и др.

При изучении степени разработанности проблемы автором проделан тщательный библиографический анализ научных трудов и этнографического эмпирического материала. В результате данного анализа автор приходит к выводу, что тема мордовского национального костюма достаточно представлена в отечественном научном дискурсе. Однако пока отсутствуют специальные исследования, посвященные возникновению формы пулокеря, ее модернизации, усложнения и разнообразия приемов создания. Культурологический и семиотический анализ изучаемого элемента традиционного народного костюма и составил научную новизну исследования.

Опираясь на исследования А. Е. Алиховой, автор прослеживает в инвентаре могильников VII – XI веков наряду с мордовскими элементами две группы украшений, свидетельствующих о тесных контактах местного населения с муромой, мерей, ливами, а также с южными народами. Элементами, сближающими мордовские вещи с украшениями финно-угорских народов, автор определяет именно спиралевидные украшения.

На основании исследования автором установлено, что идея поливитковой спирали зафиксирована в различных видах ювелирных украшений мордовского народа VIII–XI вв. н.э., таких как височная привеска, пронизи, налобный венчик, гривна, ожерелье, браслеты, кольца, украшения обуви. Кроме того, она представлена в каноне формообразования элементов традиционного костюма, зафиксированном в разнообразии поясной одежды и многократности опоясывания традиционного мордовского костюма, в обилии нитей нагрудных ожерелий, правилах защиты (окручивания) ног от неблагоприятных погодных условий, в орнаменте металлических украшений и вышивки.

Проведя исследование, автор в заключении представляет выводы по изученным материалам и определяет потенциальные направления дальнейших исследований в рамках изучаемой проблематики.

Представляется, что автор в своем материале затронул важные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа актуальную тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе помогает некоторым образом изменить сложившиеся подходы или направления анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что народный костюм является уникальным этническим и географическим маркером определенного народа, и его изучение представляет несомненную культурологическую научную и практическую значимость.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Текст статьи выдержан в научном стиле. Библиографический список исследования состоит из 20 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокие знания изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и

заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Анциферова П.К. Голландские мастера натюрморта в Германии в XVII веке. Культурное взаимодействие // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.70106 EDN: UASYAW URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70106](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70106)

## Голландские мастера натюрморта в Германии в XVII веке. Культурное взаимодействие

Анциферова Полина Константиновна

ORCID: 0009-0004-2025-4937

аспирант кафедры искусствоведения, Европейский университет в Санкт-Петербурге (АНООВО «ЕУСПб»)

191187, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 6., ауд. 1Н, 2Н, 4Н, 5Н, 6Н, 7Н

✉ polina.ant@mail.ru



[Статья из рубрики "История искусств"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.4.70106

**EDN:**

UASYAW

**Дата направления статьи в редакцию:**

11-03-2024

**Аннотация:** Статья представляет собой исследование взаимодействия немецкого и голландского искусства в самобытном для Республики Соединённых Провинций XVII века и для всей Европы в целом жанре – натюрморте. Предметом исследования является творчество голландских мастеров натюрморта на территории Германии. Объектом исследования является взаимодействие голландского и немецкого искусства в рамках жанра натюрморт в XVII веке. Автор подробно рассматривает картины голландских и фламандских мастеров натюрморта и изучает их вклад в немецкое искусство, а также наличие влияния творчества немецких художников на эволюцию и преобразование натюрморта в Северных Нидерландах XVII века. Особое внимание уделяется тенденциям развития различных направлений натюрморта голландского натюрморта на фоне взаимодействия художников с немецким искусством в Германии, а также впервые выделяются там работавшие ключевые мастера жанра. Методология основана на формально-стилистическом методе, используемом для анализа натюрмортов отдельных направлений, сравнительно- стилистический анализ также помогает выявить

наличие или отсутствие художественных особенностей в произведениях художников разных школ. Анализируются конкретные натюрморты, особое внимание уделяется социальному-историческому контексту, повлиявшему на особенности взаимодействия художников двух стран и их творчества. Основными выводами проведенного исследования является заключение о большой степени влияния творчества голландских мастеров натюрморта на формирование жанра в Германии. Большую роль сыграли личные предпочтения в искусстве Великого курфюрста Фридриха Вильгельма I и творчество приглашенных им ко двору голландских художников. Более того, мы не можем говорить об отдельных направлениях жанра, возникших в Германии самостоятельно. Композиционные особенности, стилистика и даже колорит – все это было продиктовано сильнейшим влиянием творчества голландских мастеров. Особенно важно при этом, что немецкое искусство практически не повлияло на развитие голландского натюрморта, этот исключительный для Европы жанр получает беспрецедентное развитие в Северных и Южных Нидерландах по большей степени под влиянием социо-культурных, политических и экономических процессов, происходящих в двух странах.

### **Ключевые слова:**

голландский натюрморт, немецкий натюрморт, барокко, живопись XVII века, роскошный натюрморт, натюрморт обманка, цветочный натюрморт, охотничий натюрморт, живопись реализма, фламандский натюрморт

### **Введение**

В нидерландском искусстве XVII века появляются новые жанры – пейзаж, бытовой жанр и натюрморт. В Голландской Республике, протокапиталистической стране с развивающимся меркантилизмом товары стали приобретать культурный оттенок [\[1, с. 252, 256, 260\]](#). Целью широких кругов общества было приобретение предметов роскоши и непосредственное владение ими, а практика коллекционирования, дарения и обмена этих предметов возносит мир материальный предметов на новый уровень. Развитие художественного рынка, достижения страны в общественных и точных науках, а также влияние кальвинизма на социальные настроения, смена заказчика и новые запросы в искусстве имели свое влияние на появление и дальнейшее развитие голландского натюрморта как жанра. Натюрморт, однако при этом развивался и под влиянием сторонних факторов – творчество голландских и фламандских художников существовало в теснейшей связи, многие юные мастера выбирали поехать в Италию, Германию или другие европейские государства.

Германия, находясь в такой близости к Северным Нидерландам, была больше предрасположена к тому, чтобы воспринять влияние голландского искусства. Немецкое искусство в начале XVII века совершенно не походило на голландское, – оно сильно тяготело к маньеризму. Реалистическая трактовка новых жанров покорила немецкую публику всех кругов, от буржуазии до самого курфюрста, но реализм этот стоит понимать в нетрадиционном смысле. Не случайным является то, что в Германии голландское искусство стало популярным именно во вторую половину XVII века, когда многие жанры уже утратили камерную утонченность, присущую им в первой половине столетия. Натюрморт становится гораздо более декоративным и на первый план выходят такие направления, как изображения дичи, *trompe l'œil* (или «обманка») и цветочный

натюрморт в его крайне усложненной композиции. Немецкая публика ценила «гиперболизированный» реализм, который выступал в качестве в настоящего живописного зрелища и к концу века перестал быть катализатором деликатного диалога между произведением и зрителем.

### **Голландские художники в Германии XVII века при дворе курфюрста.**

О взаимодействии голландского и немецкого искусства в рамках жанра натюрморт исследователи пишут немного, тема предстает крайне неизученной. В своей монографии отечественный историк искусства Ю. А. Тарасов утверждает, что немецкие мастера начали обращать внимание на натюрмортные детали еще в XV-XVI веках вслед за такими известными нидерландскими художниками, как Рогир ван дер Вейден (1400-1464), Ганс Мемлинг (1433-1494) и Ян Госсарт (1478-1553) [\[2, с. 5\]](#). Подобных взглядов придерживаются и зарубежные исследователи [\[3, с. 29\]](#). В историографии мы не находим полноценного печатного исследования о голландском и немецком натюрморте в XVII веке. Существует обширный проект Gerson Digital от RKD, Нидерландского института истории искусств в Гааге, в рамках которого исследователи изучают голландские и фланандские произведения золотого века с точки зрения взаимодействия с другими национальными школами. Авторы опираются на монументальный текст Хорста Герсена 1942 года [\[4\]](#) и активно дополняют проект «Gerson Digital: Germany» [\[5\]](#).

В разговоре о нидерландском искусстве XVII века всегда важно помнить о разделении на фланандское и голландское. Действительно, некоторые мастера натюрмортиста, приехавшие в Германию, родились в Южных Нидерландах и успешно ассимилировались в новой стране. Фланандцы, часто тяготевшие в своих работах к усложненной перегруженной декоративности, нашли при бранденбургском дворе крайне охотливую публику, которая поприветствовала высокопарность их произведений. Это вовсе не значит, что немцы больше тяготели к фланандскому искусству, нежели к голландскому – они воспринимали «голландское» по-своему. По этому вопросу исследователи не сходятся во мнении. Еще в начале XVII века немецкие исследователи Э. Неуштайн и М. Грюневальд спорили о том, к какому искусству больше тяготели немцы. Неуштайн писал, что «немецкая природа с ее мистико-иррациональным взглядом на стремление к развитию собственной души больше соответствует фланандской натуре, чем трезвому, антиромантическому и рациональному голландскому характеру» [\[6\]](#). Грюневальд же утверждал, что «в живописи XVII века собирался и размышлял немецкий дух, который был выражен лишь голландцами и в гораздо меньшей степени фланандцами» [\[7\]](#).

В Германию во второй половине века действительно приезжали по большей части выходцы с юга и работали они в основном во второй половине XVII века. Среди мастеров натюрморта, однако, мы видим совершенно другую картину. В Германии осели такие художники, как Абрахам де Люст (1650-1659) – фланандец, живший какое-то время Леувардене, переехавший в Германию; Хендрик ван дер Борхт (1583-1660) – фланандец, живший в Италии и Германии; Корнелиус Билтиус (1653-1686) – родился в Гааге и в 1680-е переехал в Германию; Хендрик де Фромант (1653-1694) – родился в Маастрихте, работал при дворе курфюрста Фридриха Вильгельма I с 1670 года; Огустайн Тервестен (1649-1711) – родился около Гауды, путешествовал по Германии, Англии, Франции; Адриан ван дер Шпелт (1630-1673) – родился в Лейдене, получил после 1664 году позицию придворного художника в Германии; Виллем ван Ройен (1645-1713) – родился в Харлеме, также получает позицию придворного художника в Берлина в 1669 году; Питер Насон (1612-1688) – родился в Амстердаме, в Берлине писал портреты [\[8, с.](#)

[\[43-148\]](#). Большая часть мастеров натюрморта, прибывших в Германию, все же были голландцами, а не фламандцами, что, вероятно, объясняется самими особенностями жанра и географическим расположением Северных Нидерландов. Примечательно, что если в Италии в первую половину XVII века голландские мастера часто ездили за вдохновением и затем, вдохновленные, возвращались на родные земли [\[9, с. 13\]](#), то в Германии мы видим совершенно иную картину – художники, работавшие в жанре натюрморта, приглашаются писать при дворе и остаются в новой стране на долгое время.

### **Немецкие мастера натюрморта и направление «ранние завтраки»**

В первой половине века в Германии появляется несколько художников, которые создают подобные голландским «сервированные столы» - направление натюрморта небольшого формата с изображением снеди, посуды и других элементов. Во многом эти мастера не уступают своим соседям, создавая тонкие изысканные композиции, прекрасные в своей простоте. Немецкий художник Георг Флегель (1566-1633) был мастером, во многом определившим развитие этого жанра в немецком и западноевропейском живописном искусстве. Предполагается, что Флегель писал отдельные натюрморты уже около 1600 года. Известно несколько произведений, написанных, как считается, в соавторстве с Лукасом ван Фалькенборхом, изображающих пиршества [\[10\]](#). К сожалению, его самый ранний датированный натюрморт был написан еще в 1630 году, что оставляет нас в неведении относительно точной датировки его предыдущих картин [\[11, с. 56-57\]](#). Почти невозможно определить, когда и как именно происходило взаимодействие между Флегелем во Франкфурте и голландскими мастерами натюрморта на севере. Однако это взаимодействие кажется очевидным – если не Флегель позаимствовал сюжет «накрытого стола» у фламандцев или голландцев, то они могли вполне позаимствовать его у немецкого мастера. Картины Флегеля, которые по композиции и цветовой гамме тесно связаны с картинами мастеров «ранних завтраков» - голландцев Флориса ван Дейка, Флориса ван Схотена и фламандцев Осиаса Берта и Клары Петерс, по-видимому, уже в начале века покупались в Антверпене [\[12, с. 28\]](#). Несмотря на отсутствие каких-либо документов, связывающих этих фламандских, голландских и немецких художников, ясно, что развитие «ранних завтраков» происходило параллельно в Антверпене, Голландии и Франкфурте-на-Майне [\[12, с. 28\]](#). Проследить момент появления первого подобного произведения очень сложно, учитывая, что подобные работы начинают с разной частотой появляться по всей Европе (швейцарский художник Йозеф Плепп, работы итальянских художников).

### **«Роскошный» и цветочный натюрморт голландских мастеров в Германии**

В большей степени интерес к голландскому натюрморту в Германии определялся личными предпочтениями главной персоны в стране. Мы знаем, что у Великого курфюрста Фридриха Вильгельма I были особенные вкусы по отношению к искусству, и жанр натюрморта он, вероятно высоко ценил. При его дворе работал немецкий мастер натюрморта Бродер Матисен, который задал тон остальным художникам, работавшим в жанре натюрморта в Германии. Эти произведения сложно отнести к какому-то конкретному направлению. Картины Матисена могли бы считаться «роскошным натюрмортом» - направлением середины-второй половины XVII века, изображающим все многообразие яств, филигранно отделанной посуды и материальных богатств, если бы не очевидные атрибуты *vanitas* и небольшой вертикальный формат картин. Вероятно, художник работал исключительно под запросы своего заказчика.

В коллекции курфюрста мы находим несколько натюрмортов Питера Насона [5], которые похожи по манере на картины Матисена. Эти работы сочетают в себе все черты, присущие творчеству успешных голландских мастеров, однако, мы не видим ни композиционной убедительности, ни оригинального авторского замысла. Подобным натюрмортам не хватает намеренной декоративной избыточности, которой славился нидерландский «роскошный» натюрморт, а несколько упрощенная трактовка деталей и крайне условная композиция также не позволяет отнести их к голландским «ранним завтракам» или «монохромным банкетам». Произведения Матисена и его голландских последователей сложно назвать искусством, находившимся под сильным влиянием фламандского или голландского. Оно предстает вторичным, зачастую плоскостным и не обладает теми отличительными художественными качествами, которые выделяли голландский натюрморт в ряду жанрового искусства других европейских стран, - ясностью форм и композиции, тонкой проработанностью цветовой гаммы.

Родившийся в Харлеме художник Виллем ван Ройен работает в Германии с 1669 и привозит в страну традиции направления *trompe l'oeil*, «обманок» с изображением пойманной дичи, пригвожденной к стене. Это направление часто связывают с именем Мельхиора де Хондекутера, который создавал удивительно реалистичные изображения дичи, демонстрируя тонкое ощущение пластической формы. Такие «обманки» очень нравились курфюрсту и получили широкое распространение в творчестве немецких мастеров. Произведения чаще всего изображали птиц, основную добычу на охоте. Картины с подобными трофеиными изображениями были предметом охоты более богатых горожан, которые сами редко, если вообще когда-либо, участвовали в охоте, но имели возможность выставлять напоказ «обманные» изображения таких трофеев. Бессспорно, повесить картину с изображением битой дичи было более элегантным решением, нежели вешать в богатом доме туши животных. Помимо охотничьего натюрморта, Ван Ройен создает «роскошные натюрморты» в манере Матисена и цветочные натюрморты. Считается, что художник позаимствовал некоторые мотивы у другого голландского мастера, который работал в Германии – Хендрика де Фроманту. Цветочные картины де Фроманту и ван Ройена зачастую весьма близки по стилю и композиции, причем часто до такой степени, что точное авторство их картин встает под сомнение [13, с. 50]. Вероятно, через де Фроманту в Германию приходит также и влияние творчества Балтасара ван Алста [14, с. 265].

Де Фроманту был не только придворным художником, он отвечал за коллекцию картин курфюрста, несколько раз совершил поездки на аукционы для покупки картин, которые пополняли формировавшуюся коллекцию. В 1682 году он присутствовал на аукционе поместья сэра Питера Лели в Лондоне, а в 1684 году отправился в Амстердам по делам от имени своего работодателя [5]. Кроме того, он торговал картинами, которые ему присыпали из Нидерландов за свой счет. Курфюрст очень дорожил его мнением, как следует из иска, предъявленного арт-дилеру, который, пытался продать ему итальянские картины плохого качества за очень большие деньги [5].

Примечательно, что Великий курфюрст, скорее, тяготел ко фланандской традиции натюрморта, нежели голландской несмотря на то, что в первой половине века и в Германии работают мастера «ранних завтраков». При дворе же он держал художников-голландцев. Его притягивала декоративная барочность «роскошных натюрмортов», также он предпочитал натюрморты с изображением редких цветов и насекомых. Вероятно, его привлекали те фланандские черты, которые содержит в себе голландское искусство второй половины XVII века - любовь к усложненной композиции, введение более ярких

оттенков в общую цветовую гамму, отсутствие единой композиционной законченности. Несмотря на то, что немцы, по свидетельствам, ценили именно тягу голландцев к реализму, а Германии получают распространение произведения, лишенные этого качества. Вероятно, курфюрсту действительно нравился жанр натюрморта, но именно его своеобразные вкусы определяют те направления и манеру, в которой голландские мастера работают в Германии, и совершенно не отражают те тенденции, которые мы видим в натюрморте в Нидерландах.

Важно, что о влиянии голландских художников на немецкую художественную среду мы можем говорить только во второй половине XVII века, а о взаимодействии немецких мастеров с голландскими на территории Нидерландов не можем говорить совсем. Мы знаем об одном немецком мастере, который переезжает в Амстердам в 1650-1667 гг. – Бартоломеусе Уибке [\[8, с. 217\]](#), но его манера крайне вторична. Нам известны лишь две картины этого художника – один фруктовый и один охотничий натюрморт, оба произведения достаточно условно копируют традиции более известных голландских художников. Вероятно, произведения Уибке не пользовались большим спросом ни на родине, ни в Амстердаме, так как мастер не оставил значительного художественного следа ни в одной из двух стран.

### **Заключение**

Казалось бы, соседство Германии и Нидерландов должно было дать заметные художественные плоды, однако, в жанре натюрморта мы их не находим. Гораздо большее воздействие на творческую манеру художников оказывают поездки в Италию, но и то лишь косвенно и в большей степени на фламандских мастеров. Голландский натюрморт появляется в начале века, как самобытное явление, обрастающее художественными чертами, свойственными для определенных регионов. Фигуры отдельных мастеров натюрморта в Северных и Южных Нидерландах имели такой вес, что вырабатываемая ими в течение первой половины века традиция в отдельных направлениях всецело приветствуется художественной средой других стран. Голландский натюрморт существенно не видоизменяется под влиянием немецких традиций. Наоборот, художники приезжают в европейские страны и делятся своими наработками, которые встречаются с немалой долей энтузиазма не только со стороны мастеров или обычной публики, но и значимых придворных фигур. Курфюрст активно приглашает ко двору именно мастеров натюрморта, следя своим специфическим вкусам.

Кажется удивительным, что при этом немецкое искусство почти не оказalo влияния на развитие голландского натюрморта, но важно понимать, что голландцы были первопроходцами в этом жанре и гораздо охотнее откликались на художественные изменения внутри собственной страны, нежели в других. Они предпочли сохранять уникальный характер своего искусства, фокусируясь на изображении предметов быта, богатства и природы в контексте голландской культуры. Намеренный или неосознанный отказ от следования художественным тенденциям других стран позволил им на протяжении века создавать проникновенные произведения, в которых была отражена их собственная идентичность как виртуозных художников и как жителей молодой процветающей страны.

### **Библиография**

1. Hochstrasser J.B. Still Life and Trade in the Dutch Golden Age. London: Yale University Press, 2004.
2. Тарасов Ю.А. Голландский натюрморт XVII века. СПб.: Издательство С. –

Петербургского университета, 2004.

3. Brenninkmeijer-de Rooij, B. Roots of seventeenth-century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings. Leiden: Primavera Press, 1996.
4. Gerson, H. Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malereides 17 Jahrhunderts., ed. B.W. Meijer, Amsterdam: B.M. Israël, 1983.
5. Gerson Digital, "Gerson Digital: Germany I" [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> Дата обращения: 06.09.23.
6. Neustein, E. 'Einflüsse der Niederlanden auf den Deutschen Kulturreis' // Zeitschrift für deutsche Geistesgeschichte 1. 1935. Pp. 74-85. См.: Gerson Digital, "Gerson Digital: Germany I" [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> Дата обращения: 06.09.23.
7. Grunewald, M. Der nordische Rembrandt, Radierungen. Strasbourg, 1929. См.: Gerson Digital, "Gerson Digital: Germany I" [Электронный ресурс]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> (Дата обращения: 06.09.23.)
8. Meijer, F., Van der Willigen, A. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525-1725. Leiden: Primavera Press, 2003.
9. Meijer, B. W. Over Kunst En Kunstgeschiedenis in Italië En de Nederlanden. // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. – Vol. 44. – 1993.
10. RKD, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rkd.nl/explore/artists/28260> (Дата обращения: 05.11.23.)
11. Segal S. A Prosperous past – The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600-1700. The Hague: SDU, 1988.
12. Slow Food: Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600-1640. Exh. Cat., ed. Buvelot, Q. Mauritshuis, The Hague. Zwolle, 2017.
13. Chong, A., Kloek, W. Het Nederlandse stilleven 1550-1720. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1999.
14. Meijer, F.G. The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward. Coll. cat. Oxford Ashmolean Museum, 2003.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Голландские мастера натюрморта в Германии в XVII веке. Культурное взаимодействие», в которой проведено исследование влияния межкультурной коммуникации на творчество художников европейских стран.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что к XVII веку в Голландии уже сформировался жанр натюрморта, который оказался очень популярным среди представителей как знати, так и широких кругов. В Германии произведения голландских художников также очень быстро получили признание ввиду своей декоративности и сложности композиции.

Актуальность исследования обусловлена недостаточным освещением исследуемой проблематики в научном дискурсе. Соответственно, социокультурный и компаративный анализ творчества немецких и голландских живописцев XVII века, работавших в жанре натюрморта, и составляет научную новизну исследования.

Методологической базой представляет комплексный подход, содержащий общенаучные методы анализа и синтеза, а также исторический, социокультурный и компаративный

анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды современных искусствоведов, самыми значительными из которых автор отмечает труд Хорста Герсона 1942 года. Эмпирической базой выступили отдельные произведения голландских и немецких художников XVII века, написанных в жанре натюрморта.

Цель исследования заключается в исследовании особенностей творческого взаимодействия и взаимовлияния художников Голландии Германии XVII века.

На основе анализа научной разработанности проблематики автор делает заключение о крайней неизученности темы взаимодействия голландского и немецкого искусства в рамках жанра натюрморт. В историографии автором не найдено полноценного печатного исследования о голландском и немецком натюрморте в XVII веке. Однако автором отмечен проект Gerson Digital от RKD, Нидерландского института истории искусств в Гааге, в рамках которого исследователи изучают голландские и фланандские произведения золотого века с точки зрения взаимодействия с другими национальными школами.

Автор отмечает, что вследствие различий между фланандской и голландской школами живописи наблюдалось и разделение их влияния: некоторые мастера натюрмортсты, приехавшие в Германию, родились в Южных Нидерландах и успешно ассимилировались в новой стране. Фланандцы, часто тяготевшие в своих работах к усложненной перегруженной декоративности, нашли при бранденбургском дворе крайне охотливую публику, которая поприветствовала высокопарность их произведений. В Германии художники, работавшие в жанре натюрморта, приглашаются писать при дворе и остаются в новой стране на долгое время.

Проведя культурно-исторический и компаративный анализ творчества голландских и немецких мастеров натюрморта автор констатирует, что несмотря на географическое соседство Германии и Нидерландов голландский натюрморт существенно не видоизменялся под влиянием немецких традиций. Немецкое искусство почти не оказало влияния на развитие голландского натюрморта, так как голландцы были первопроходцами в этом жанре и предпочли сохранить уникальный характер своего искусства, фокусируясь на изображении предметов быта, богатства и природы в контексте голландской культуры. Отказ голландских мастеров от следования художественным тенденциям других стран позволил им на протяжении века создавать проникновенные произведения, в которых была отражена их собственная идентичность как виртуозных художников и как жителей молодой процветающей страны.

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимодействия и взаимовлияния представителей европейского искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит из 14 источников, в большинстве иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

## Англоязычные метаданные

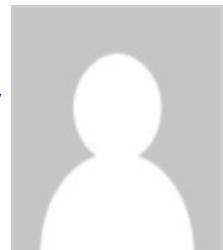
# Comparative analysis of musicality in the works of Kandinsky and Zhu Dequn

Tang Haitian

Postgraduate student, Department of Semiotics and General Theory of Art, Lomonosov Moscow State University

109052, Russia, Moscow, Leninskie Gory str., GSP-1

✉ t89993369253t@yandex.ru



**Abstract.** The object of the study is the works of the founder of abstract expressionism, Vasily Kandinsky, and the Chinese artist Zhu Dequn. The subject of the study is musicality in the works of Vasily Kandinsky and Zhu Dequn. The author conducts a detailed comparative analysis of abstract ideas and works of two artists in order to study their emotions and sources of inspiration. Special attention is paid to the influence of V. Kandinsky's works on Zhu Dequn's work, as a result of which the Chinese artist tried to combine Western music with the rhythms of Chinese calligraphy, giving his works a deeper meaning. In addition, from the standpoint of a sense of musicality, Zhu Dequn's works such as "The Rhythm of Rebirth" and "Pacification" are considered in the article. It is noted that Zhu Dequn's work is focused on reflecting the spirit, culture and emotions. To achieve the goal set in the research process, approaches and methods of modern philosophy, cultural studies, and art criticism were used. The main conclusions of the study are that under the influence of V. Kandinsky's theory, Zhu Dequn became more musical in his abstract paintings. Despite the fact that Zhu Dequn was not very experienced in music theory and performance, he could accurately capture the melody and rhythm of instruments such as traditional Chinese guzheng, as well as feel the light and color created by a musical composition. The author's main contribution to the study is to demonstrate the influence of V. Kandinsky on the works of Zhu Dequn, who managed to incorporate philosophical ideas and elements of local culture into his works under the influence of music, thereby creating a unique Chinese abstract art. The novelty of the study lies in the fact that the author described how Zhu Dequn's paintings reflected a combination of Chinese and Western painting, which is a valuable example for the exchange and development of Chinese and Western culture and art.

**Keywords:** philosophy, emotion, creativity, musicality, painting, expressionism, abstraction, Zhu Dequn, chinese art, culture

## References (transliterated)

1. Go S. Krasota linii i garmoniya muzyki: «muzykal'nost'» V.V. Kandinskogo v pedagogicheskoi praktike // Nauchnoe mnenie. 2021. № 6. S. 131-136.
2. Zavizion S. P. Epokha i tvorchestvo (fenomen kul'tury v teoreticheskem nasledii Vasiliya Kandinskogo). – Moskva: In-t biznesa i politiki, 2007. – 154 s.
3. Kandinskii V. V. O dukhovnom v iskusstve. – Moskva: Azbuka, 2020. – 283 s.
4. Kulibef Izabel' de Vasilii Kandinskii: al'bom dlya tvorchestva. 20 velikikh kartin / perevod s frantsuzskogo Diny Batii. – Moskva: Mann, Ivanov i Ferber, 2017.
5. Dyukhting Khaio Vasilii Kandinskii, 1866–1944: revolyutsiya v zhivopisi. Perevod s nemetskogo E. Yu. Surzhaninovo. – Moskva: ART-RODNIK: Taschen, 2012.

6. Lyu Fen Obraz vne obrazu-Chzhu Detsyun'. Issledovanie abstraktnogo iskusstva. Shankhaiskii universitet, 2015.
7. Chzhu Detsyun' Moi protsess risovaniya // Literaturnye issledovaniya. 2000. № 5. C. 102-106.
8. Kandinskii V. V. O duchovnom v iskusstve. – Moskva: Izdatel'stvo Mezhdunarodnoe Literaturnoe Sodruzhestvo, 1967.
9. Yan Lian Khudozhestvennoe issledovanie abstraktnoi zhivopisi – ot Kandinskogo do Chzhu Detsyun'. Shan'siiskii universitet, 2014.
10. Lyu Yan' Issledovanie teorii abstraktnoi zhivopisi Kandinskogo. Shan'dunskii universitet, 2006.
11. Guo An' Analiz iskusstva Chzhu Detsyunya. Nankinskii pedagogicheskii universitet, 2008.

## **Theoretical foundations for the development of criteria for evaluating audience preferences in modern cinema**

Shishkanov Andrey Ivanovich

General Director, "Movie Universe"

123001, Russia, Moscow, Malaya Bronnaya str., 31/13

✉ andrey.i.shishkanov@gmail.com



**Abstract.** The purpose of the article is to highlight the theoretical foundations for the development of criteria for evaluating audience preferences in modern cinema. The research methodology is based on theoretical analysis, synthesis and generalization of scientific sources on the research topic, and the comparative method. The novelty of the research lies in the fact that the author highlights the theoretical foundations of the methodology of criteria and variables for assessing the success and demand of modern films as a foundation for testing and developing a questionnaire to identify audience preferences. As a conclusion, the authors state that there is a need to pay attention to the phenomena of audience choice (for example, the "certainty effect", etc.); "flow experience" within the stage of watching a movie for its emotional perception by the audience. Considering the issues of statistics, assessment of the potential commercial success of a film production and the complex of factors affecting it, it is advisable to cite D. Kahneman's position. This researcher provides an argument for the value of simple formulas for forecasting, operating with a low number of basic criteria. Thus, this author emphasizes the importance of formulas that provide equal weight for each predictive factor, which is due to their indifference to the randomness associated with the organization of the sample.

In the context of the statistics of the film business sector, the corresponding hypothesis will look like this: a model for evaluating the future success of projects in certain genres is able to provide a higher level of reliability compared to models that ignore genre originality. Thus, in the study of methods for predicting the commercial success of films, carried out by A.S. Tatarnikov, the great reliability of the predictive model using information on paintings of certain genres of entertainment (in particular, adventure films, comedies, etc.) was confirmed.

**Keywords:** collaborative filtering, emotional assessment of the audience, forecasting, cinema marketing, flow experience, assessing viewers' preferences, audience, film, cinema, viewer preferences

## References (transliterated)

1. Borisova A.A. Rossiiskaya kinoindustriya: osobennosti, problemy, perspektivy razvitiya // Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya. 2023. № 97-10. S. 128-130.
2. Volkova A.S., Dmitrishina S.I., Mel'nikova D.A., Lopatkin D.S. Sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya rossiiskogo rynka OTT-video v usloviyakh krizisa natsional'nogo kinoprokata // Uspekhi v khimii i khimicheskoi tekhnologii. 2022. T. 36. № 1 (250). S. 62-66.
3. Manakbaeva A.B. Kinoindustriya kak otrasl' ekonomiki: aktual'nye problemy i tendentsii // Ekonomika: strategiya i praktika. 2022. № 17(1). S. 226-237.
4. Nevolin I.V., Tatarnikov A.S. Modeli prognozirovaniya kassovykh sborov kinofil'mov na osnove emotSIONAL'nykh faktorov sprosa // Ekonomika i sotsium. 2014. № 4-4(13). S. 1244-1259.
5. El'-Bakri T.V. Razvitie rossiiskoi audiovizual'noi industrii na etape tsifrovoi transformatsii // Medi@l'manakh. 2022. № 6. S. 96-106.
6. Dolgin A.B. Ekonomika simvolicheskogo obmena. M.: Infra-M, 2006.
7. Tversky A., Kahneman D. Prospect Theory: an Analysis of Decision under Risk // Econometrica. 1979. Vol. 47. № 2. Rr. 263-291.
8. Tversky A., Fox C.R. Weighing Risk and Uncertainty // Psychological Review. 1995. Vol. 102. № 2. Pr. 269-283.
9. Alle M. Povedenie ratsional'nogo cheloveka v usloviyakh riska: kritika postulatov i aksiom amerikanskoi shkoly // THESIS. 1994. Vyp. 5. S. 230-233.
10. Desai K.K., Basuroy S. Interactive influence of genre familiarity, star power, and critics' reviews in the cultural goods industry: The case of motion pictures // Psychology & Marketing. 2005. Vol. 22. Issue. 3. Rp. 203-223.
11. Keusch F. Why do people participate in Web surveys? Applying survey participation theory to Internet survey data collection // Management Review Quarterly. Vol. 65. Issue 3. 2015. Rp. 183-216.
12. Lee H.K. Supporting cultural industries using venture capital: policy experiment from South Korea // Cultural Trends. 2021. Rr. 1-21.
13. Luo Y. L., Yang Q. Ye, Liao Q. Effects of customization and personalization affordances on perceived value and continuance intention of smartwatch use // Technological Forecasting and Social Change. 2023. Vol. 194. Rr. 1-13.
14. Noakk N.V., Znamenskaya A.N. Analiz emotsiyi kinozritelja kak uslovie prognozirovaniya kassovogo uspekha fil'ma // Natsional'nye interesy: prioritety i bezopasnost'. 2014. № 16. S. 58-66.
15. Kaneman D. Dumai medlenno... reshaj bystro. M.: ACT, 2013.
16. Tatarnikov A.S. Metody prognozirovaniya kassovykh sborov // Byulleten' kinoprokatchika. 2012. № 10-11. S. 65-69.
17. Mitta A.N. Kino mezhdu adam i raem. M.: Podkova, 1999.
18. Aleksandrova L.A. Kontseptsiya «potoka» v svete zarubezhnoi i otechestvennoi psikhologii: istoriya vozniknoveniya, sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya teorii // Sovremennaya zarubezhnaya psikhologiya. 2022. Tom 11. № 3. S. 152-165.
19. Voiskunskii A.E. Psikhologiya i internet. M.: Akropol', 2010.
20. Noakk N.V., Znamenskaya A.N. Faktory i fenomeny formirovaniya potrebitel'skogo sprosa na kinokontent (opyt teoreticheskogo i eksperimental'nogo issledovaniya) //

Natsional'nye interesy: prioritety i bezopasnost'. 2015. T. 11. № 22 (307). S. 28-35.

## The Church of St. Nicholas the Wonderworker in the village of Batyushkovo, Dmitrovsky district: XX century and modernity (based on the materials of museum and personal archives)

Chuvilkina Iuliia Viktorovna

PhD in Cultural Studies

Senior Researcher at the State Historical and Art Museum "New Jerusalem"

143500, Russia, Moscow region, Istra, Novo-Ierusalimskaya emb., 1.

✉ chuvilkina.julia@yandex.ru



**Abstract.** In this article, the object of research is the Church of St. Nicholas the Wonderworker in the village of Batyushkovo, Dmitrovsky district, built in the middle of the XVII century (1666). In the article, the author collects and researches information about the owners of the village and the church for three centuries, describes the events taking place with the church in the XX century. The main details and aspects of the repair and restoration of the church, which took place in 1902 and 1970, are investigated. A special section of the article is a study of the life path of the clergy of the church, the contact of their destinies with political events and repressions of the 1930s. A special contribution of the author to the study of the topic is the publication of data on the restoration of the church. Restoration documents and reports are published for the first time, architects, restorers and icon painters who participated in the restoration, painting of the church, and creating new images for believers are listed. The article contains oral memoirs of residents of the village of Batyushkovo about the existence of the church in the 1930s–1990s, published photographs from personal archives, as well as archives of the Dmitrovsky Kremlin Museum-Reserve, the A.V. Shchusev State Museum of Architecture, the State Archive of the Russian Federation, giving a voluminous idea of the history of the church and its current state.

**Keywords:** nationalization of property, local history, cultural heritage, restoration, architecture, metric, Dmitrovsky district, temple, Church of St. Nicholas the Wonderworker, Batyushkovo

### References (transliterated)

1. Batyushkovo. TsGA g. Moskvy. f. 454/MAO/ op. 3 ed. khr. 69 // Metrika № 357 // Arkhiv Gosudarstvennogo muzeya Arkhitektury // KP 5299/39 L. 1-4.
2. Vospominaniya Kalininoi Aleksandry Nikolaevny (1927 g.r.), zhitel'nitsy sela Batyushkovo, uchitel'nitsy nachal'nykh klassov, prepodavavshie v sel'skikh shkolakh Dmitrovskogo raiona, a zatem shkolakh g. Moskvy.
3. Gornostaeva O. (fotografiya) Nikol'skaya tserkov'. Usad'ba Batyushkovo. 1666 g. Moskovskaya obl. Dmitrovskii r-n. Selo Batyushkovo. Tserkov' Nikol'skaya, 1666 g. Inter'er. Fragment ikonostasa. 22.06.1902 g. Gosudarstvennyi muzei arkhitektury im. A.V. Shchuseva. GNIMA OF-4891/11.
4. Gornostaeva O. (fotografiya) Nikol'skaya tserkov'. Usad'ba Batyushkovo. 1666 g. Moskovskaya obl. Dmitrovskii r-n. Selo Batyushkovo. Tserkov' Nikol'skaya, 1666 g. Inter'er. Fragment ikonostasa severnogo pridela. 22.06.1902 g. Gosudarstvennyi muzei arkhitektury im. A.V. Shchuseva. GNIMA OF-4891/12.
5. Naselennye mestnosti Moskovskoi gubernii : S alf. ukaz. i kart. Mosk. pub. / Pod red. i.

- d. sekretarya kom. B. N. Penkina; Izd. Mosk. stolichnogo i gub. stat. kom. – M.: Gub. tip., 1913. – S. 204.
6. Nikol'skaya tserkov'. s. Batyushkovo, pamyatnik arkitektury XVII v. Istoricheskaya spravka // Arkhiv Gosudarstvennogo muzeya Arkhitektury // KP 5299/42 . L.14-18.
7. Pisarev Sergei (1893) v 1893 vypusknik Vifanskoi dukhovnoi seminarii v 1893, svyashchennik s. Batyushkova, Dmitr. u.Pisarev Sergei Alekseevich – svyashch., tserk. Nikolaya s. Batyushkovo Dmitrovskogo u., 45 l., Vifan. dkh. sem. // TsGAM, f. 821, op. 2, d. 87, 1916 g., L. 12-13.
8. Sledstvennoe delo. Migalovskaya Ariadna (Anastasiya) Sergeevna, 1879 g. r. Lazarev Iona(Ivan) Ivanovich, 1869 g. r. Zavodova Zoya Semenovna, 1880 g. r. //GA RF// f.10035, op. 2, ed. khr. 5332.
9. Yavorovskaya N.P. Otchet o prodelannoj rabote po pamyatniku arkitektury XVII v.- byvshei tserkvi Nikol'skoi v sele Batyushkovo, Dmitrovskogo raiona // Arkhiv Gosudarstvennogo muzeya Arkhitektury // KP 5299/37. L. 1-2.
10. Merkulova L.K. Spaso-Vlakhernskii zhenskii monastyr'. M., Ekon-Inform – 79 s. ISBN: 5-9506-0163-7
11. Udozenko I.V. Trudovye budni krasnoarmeitsev. Dmitrovskii ITL na stroitel'stve kanala Moskva-Volga (1932-1937) // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk, 2018. T. 20, nomer 3(2). S. 338-342. URL:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/trudovye-budni-kanaloarmeytsev-dmitrovskiy-itl-na-stroitelstve-kanala-moskva-volga-1932-1937-gg>
12. Iona (Lazarev)[Elektronnyi resurs] // Drevo. Otkrytaya pravoslavnaya entsiklopediya. URL: <https://drevo-info.ru/articles/7916.html>. (data obrashcheniya: 02.09.2022).
13. Anashina M. Ruiny usad'by i tserkov' Svyatitelya Nikolaya Chudotvortsya v sele Batyushkovo [Elektronnyi resurs]. URL: <https://anashina.com/usadba-i-cerkov-svyatitelya-nikolaya-chudotvorca-v-sele-batyushkovo/> (data obrashcheniya: 03.01.2023)
14. Nikol'skii khram. Ofitsial'nyi sait [Elektronnyi resurs]: URL: <http://hram-batushkovo.ru/>. (data obrashcheniya: 17.02.2023)

## Theological aspects of the libretto "St. Francis of Assisi. Franciscan Scenes" by Olivier Messiaen

Azarova Valentina Vladimirovna

Doctor of Art History

Professor; Department of Organ, Harpsichord, and Carillon; Saint-Petersburg State University

199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya nab., 7-9

 azarova\_v.v@inbox.ru



**Abstract.** In the space of the literary text of the "poem" written by the composer, the author of the article explores the features of the artistic interpretation of the fundamental religious ideas of Catholicism: the grace of the Holy Spirit, Christian revelation, mysticism, theocentrism. The elements of temple sacredness (lauda), the metamorphosis of the role of the choir, the "dancing form", as well as new forms of theatrical liturgy (prayers, responsories) are considered. Messiaen's embodiment of the principles of the mystery of the XIV–XVI centuries is considered through the prism of the composer's new understanding of the idea of synthesizing artistic elements of a musical and theatrical work. The main attention is paid to the discovery of the conceptual constants of the libretto of the Franciscan Scenes – the

development of the dramaturgy of light and the compositional interaction of semantic elements. The dramatic strategy of light in Messiaen's "poem" is considered in the mirror of the works of P. Duke and K. Debussy on the text of the plays by M. Maeterlinck, as well as in the tradition of the mysteries of G. d'Annuzio, K. Debussy and P. Claudel. The hermeneutical reconstruction of the author's idea makes it possible to identify the dominant meaning of the theological constants in Messiaen's work. Comparative methods are necessary to establish similarities and differences in the artistic implementation of the idea of art synthesis. The musical and poetic understanding distinguishes the "poem" and the music of the mystery of d'Annunzio – Debussy; Messiaen's "poem" reveals a different understanding of the idea of synthesizing the artistic elements of a musical performance. In the libretto "St. Francis of Assisi. Franciscan Scenes" Messiaen presented a theological interpretation of the main aspects of Christianity – grace, the joy of resurrection and the idea of a synthesis of time and eternity. The space of spiritual meaning of the libretto "St. Francis of Assisi. Franciscan Scenes" is formed by the poetic imagination of Messiaen on the basis of a deep comprehension and theological interpretation of the canonical texts of Holy Scripture, as well as the teachings of modern theologians and authoritative Christian thinkers.

A special feature of the theological concept of the "Franciscan Scenes" is the dramaturgy of light, which includes transformations of the elements of light and color.

Messiaen's new understanding of the idea of synthesis as the basis of a musical performance was manifested in the fact that the composer integrated elements of temple sacredness into the artistic text of the libretto and presented new forms of theatrical liturgy in the form of responsories in 2 and 8 paintings. The meaning of the verses of the Holy Scriptures discovered by Messiaen in the "poem" is relevant in the light of the contemporary cultural, historical and spiritual orientation of the composer. These aspects of Messiaen's work are highlighted for the first time in Russian musicology.

**Keywords:** metamorphosis of the choir, Revelation, stigmata, saint Francis of Assisie, liturgy, dramaturgy of light, dancing form, poem, libretto, Messiaen

## References (transliterated)

1. Lesure A., Samuel C. Olivier Messiaen. Le livre du centenaire. Collection Perpetuum Mobile, 2008. 294 p.
2. Saint Francois d'Assise. Messiaen / L'Avant-Scène Opéra 1992 (4). P. 46-100.
3. Mariten Zh. Znanie i mudrost'. M.: Nauchnyi mir. 1999. 244 s.
4. Halbreich H. L'Oeuvre d'Olivier Messiaen. Fayard, 2008. 596 p.
5. Averintsev S. Sofiya – Logos. Slovar'. K.: ΔUKh I LITERA, 2006. 912 s.
6. Samosoznanie evropeiskoi kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapady o meste kul'tury v sovremennom obshchestve. – M.: Politizdat. 1991. 366 s.
7. Kniga angelov: Antologiya khristianskoi angelologii. SPb.: OOO «Izdatel'stvo "Pal'mira"», M.: OOO «Kniga po Trebovaniyu». 2016. 428 c.
8. Naumova O. Dvizhenie. Forma. Tanets. SPb: Palace Editions. 2011. – 156 c.
9. Wyatt M. April 23, 2012. Staging the Ineffable: Olivier Messiaen's Saint François d'Assise // The Opera Quarterly. P. 1-6. DOI: 10.1093/oq/kbs031
10. Dukas P. Ariane et Barbe Bleue. Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur. Paris. A. Durand & Fils, Éditeurs. 1906. 249 p.
11. Messiaen O. Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas // La Revue Musicale. Juin 1936. P. 79-86.

12. D'Annunzio G. Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère en 5 actes // L'Illustration théâtrale №181. 17 Mai 1911. 52 p.
13. Debussy C. Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère en cinq actes de Gabriele d'Annunzio. Partition pour Chant et Piano. Textes française et anglaise. English version by Hermann Klein. Paris: Imp. Cavel & Cie. Mars 1961. 104 p.
14. Gadamer Kh.-G. Istina i metod. M.: «Kniga po Trebovaniyu», 2012. 704 s.
15. Teiyar de Sharden P. Fenomen cheloveka. Bozhestvennaya sreda. M.: AST: Astrel', 2011. 446 s.
16. Pylaev M. Kategoriya «svyashchennoe» v fenomenologii religii, teologii i filosofii XX veka. M.: RGGU. 2011. 216 s.
17. Semenova S. G. Palomnik v budushchchee. P'er Teiyar de Sharden. SPb.: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, 2009. 672 s.
18. Chesterton G. K. Vechnyi Chelovek. M.: Politizdat, 1991. 544 s.
19. Averintsev S. Obraz antichnosti. – SPb.: Azbuka-klassika. 2004. – 480 s.
20. Sarno M. (2018) The Mystery of Debussy's *Le Martyre de Saint Sébastien* // *Journal of Musicological Research*. DOI: 10.1080/01411896.2018.1484997 Ref. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01411896.2018.1484997?cookieSet=1>
21. Jankélévitch V. La vie et la mort dans la musique de Debussy. Suisse: Ed. De la Baconnière. 1968. 194 p.
22. Onegger A. O muzykal'nom iskusstve. L.: Muzyka. 1979. 264 s.
23. Perez Benitez V. Olivier Messiaen's Opera, Saint François d'Assise. Indiana University Press, 2019. 328 p.
24. Gvardini R. Chelovek i ego vera. Bryussel', Izd-vo «Zhizn' s Bogom». 1932. 334 s.
25. Bandurovskii K. V. Bessmertie dushi v filosofii Fomy Akvinskogo. M.: RGGU. 2011. 328 s.
26. Barban E. S. Iskusstvo vozmozhnogo [Tekst]: vstrechi s muzykantami KhKh veka. Ot Messiana do Shtokkhauzena. SPb.: Kompozitor\*Sankt-Peterburg. 2018. – 312 s.
27. Messiaen O. 1991. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte I, 2e Tableau. Les Laudes. Éditions Alphonse Leduc. 83 p.
28. Messiaen O. 1991. Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines). Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux. Acte I, 8e Tableau. La mort et la nouvelle vie. Éditions Alphonse Leduc. 202 p.
29. Honegger A. *Jeanne d'Arc au bûcher* pour chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel. Paris, Éditions Salabert. 1935. 259 p.
30. Averintsev S. Poetika ranneviziantskoi literatury. – SPb.: Azbuka-klassika. 2004. 480 s.
31. Klodel' P. Izbrannye stikhovoreniya. Assotsiatsiya «Novaya literatura». MP «Itlar» (izd-vo "Carte Blanche"). SPb – Moskva, 1992. 64 s.
32. Zenkin K. V. Slovo v muzykal'nom mire Messiana kak znak "Bozhestvennogo Prisutstviya" // Vek Messiana: sbornik statei / red.-sost. K. V. Zenkin, T. S. Kyuregyan. M.: Nauchno-issledovatel'skii tsentr «Moskovskaya konservatoriya». 2011. 272 s.

## **The basic principles, concepts, classification and methodology of the technology of designing specialized furniture for enterprises, institutions, shops**

Subject designer, Master and Teacher of DPI, Member of the Professional Union of Artists of Russia, Member of the Eurasian Art Union, Honorary member of the International Academy of Modern Arts, Director of the Creative Market design Studio

390027, Russia, Ryazan region, Ryazan, Bystretskaya str., 11

 kreativ-market@mail.ru

**Abstract.** In this article, the subject of the study is design, namely "environmental design". The author examines in detail the relevance of environmental design research and its importance in the modern world. The object of the study is specialized furniture for institutions, enterprises, shops. Special attention is paid to the fact that there is standard (serial) furniture and produced according to an individual project, or small-scale, it is the latter that the author classifies and explores. The author examines in detail such aspects of the topic as the influence of author's furniture on the design of the environment and the transformation of the room space. The technology of designing specialized furniture is also given. The author analyzed and systematized modern methods and technology of author's design of furniture for rooms of various purposes, except residential ones. The author provides specific design examples. In the research empirical methods were used, in particular: observation, generalization of experience, expert assessments, and theoretical ones: analysis, synthesis, comparison, generalization. Based on the results of the study, a general methodology was formed and proposed for the design of specialized furniture for enterprises, shops and institutions based on an individual design project. The main conclusion of this study is that the technology of designing this type of furniture has its own philosophy, specific features depending on the purpose, design features, equipment used, and the resulting products have their own unique and recognizable author's style. The author also identified the basic requirements for the design of this furniture. The novelty of the research lies in the proposed methodology and classification of specialized furniture. Previously, detailed studies of this subject area have not been conducted, unlike residential furniture and standard (serial) furniture for public spaces.

**Keywords:** design technology, commercial furniture, furniture for institutions, administrative desks, furniture for shops, specialized furniture, furniture, environment design, design, bar counters

## References (transliterated)

1. Shimko V. T Osnovy dizaina i sredovoe proektirovanie. – M.: Arkhitektura, 2007. – 160 s.
2. Tolstova A. A Sreda kak ob"ekt dizaina: opredelenie ponyatiya metodom dvukhurovnevoi triadicheskoi deshifrovki // Arkhitekton: izvestiya vuzov. – 2021. – № 2. – S. 1-13.
3. Lukash A. A., Glotova T. I., Romanov V. A., Chernyshov O. N. Metodologicheskie osnovy dizaina i konstruirovaniya mebeli: monografiya. – Kursk: ZAO "Universitetskaya kniga", 2023. – 148 s.
4. Onkhonova L.O. Oborudovanie torgovykh predpriyatii: uchebnoe posobie. – Ulan-Ude: Izdatel'stvo VSGUTU, 2012. – 343 s.
5. Savinkin V.V., Filatova O.Yu. Dizain mebeli i oborudovaniya v Rossii: v puti za idealom // Biznes i dizain revyu. 2022. № 1 (25). S. 13.
6. Davydenko S.A., Sergienko A.M. Evolyutsiya formoobrazovaniya i dizaina korpusnoi mebeli dlya zhilykh inter'erov v Rossii v KhKh – nachale KhKhI v. // Tvorchestvo i

- sovremennoст': dizain arkhitekturnoi sredy. – 2023. – № 2. – S. 20-25.
7. Ol'denberg R. Tret'e mesto: kafe, kofeini, knizhnye magaziny, bary, salony krasoty i drugie mesta "tusovok" kak fundament soobshchestva. – M.: 2014. – 456 s.
  8. Pestova A. V. "Tret'i mesta" tret'ego tysyacheletiya: revolyutsiya dosugovogo i rabochego prostranstva // Chelovek v mire kul'tury. – 2017. – № 2-3. – S. 183-185.
  9. Belyakova T. E., Kondyukova A. S. Metody organizatsii sovremennoogo stolichnogo kafe kak sotsial'no znachimogo prostranstva // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. – 2021. – № 6. – S. 134-139.
  10. Kashuba V. V. Dizain-proektirovanie bezopasnykh chastnykh klinik dlya otrasi zdravookhraneniya // Voprosy gumanitarnykh nauk. – 2017. – № 2. – S. 58-61.
  11. Zhuravleva L. N. Tekhnologiya kompozitsionnykh materialov i drevesnykh plit. – Lesosibirsk: filial SibGU v g. Lesosibirske, 2017. – 184 s.
  12. Svetlov V. A. Logika: uchebnoe posobie. – SPb.: Piter, 2016. – 320 s.
  13. Vetoshkin Yu. I. osnovy konstruirovaniya mebeli: uchebnoe posobie. – 3 izd. – Ekaterinburg: Ministerstvo nauki i vysshego obrazovaniya RF, Ural'skii gosudarstvennyi lesotekhnicheskii universitet, 2019. – 178 s.
  14. Shimko V. T. Arkhitekturno-dizainerskoe proektirovanie. Osnovy teorii (sredovo podkhod). – M.: Arkhitektura-S, 2009. – 408 s.
  15. Volkova Yu. A. Funktsional'nost' i dizain kak osnova sovershenstvovaniya konstruktsii mebeli // NovaInfo. – 2016. – № 56. – S. 435-436.

## The development of self-therapeutic documentary films in China

Bai Duo 

Postgraduate student, Department of History of Western European and Russian Culture, St. Petersburg State University

199034, Russia, Leningrad region, Saint Petersburg, Mendeleevskaya line, 5

 baiduorabota@163.com

**Abstract.** This article is devoted to the study of the development of self-therapeutic documentaries in China since 2000. The object of the study is a Chinese documentary about self-therapy. The subject of the research are documentaries about self-therapy in the early 2000s: "More than One is unhappy" (2000), "Home Videotape" (2001), "Nightingale is not the only Voice" (2001), as well as films that appeared after 2016: "Small Talk" (2016), "Minding the Gap" (2017) and "The Lovely Widow and Her Annoying Son" (2019). Special attention is paid to self-therapeutic documentaries presented at the Mother Film Festival and the documentary masterclass FamilyLens, created in China in 2022. The author examines in detail such aspects of the topic as the causes of its occurrence, the definition of the genre and the form of the film text. To understand the trajectory of development of Chinese documentaries about self-therapy, as well as the causes and characteristics of each period, this study uses an integrated approach using content analysis and text analysis, as well as psychoanalytic theory to explain the filming of documentaries about self-therapy. The author argues that the key point in the foundation of the subgenre of documentaries about self-therapy in China is the presence of the director as the main character of the film, filming himself. The study identifies two distinct periods in the development of self-therapeutic documentary films in China, both of which are closely related to the development of film equipment. In conclusion, the author not only evaluates the positive attitude of self-therapeutic documentary practice

towards self-awareness and raising public awareness of problems related to the native family, but also argues that researchers should pay more attention to potential ethical problems present in films. This is because, in fact, directors do not heal during filming, but use it as a means of attacking their parents.

**Keywords:** ethical importance, Grassland Workshop, FamilyLens Workshop, art therapy, the Mother Film Festival, textual features, reasons for origin, stages of development, history of development, self-therapy documentary

## References (transliterated)

1. Artur P. Lechenie dvizhushchimisa kartinkami: dokumental'nye fil'my o samoterapii // Psikoanaliticheskoe obozrenie. 2007. Vol. 94(6). C. 865-885.
2. Patritsiya A. Publichnaya blizost': Dokumental'nyi fil'm «Ostatochnoe izobrazhenie», snyaty ot pervogo litsa (vypusk 25, iyul'/avgust 1997), str. 16-18.
3. Renov M. Sub"ekt dokumentalistiki // Izdatel'stvo Universiteta Minnesoty, 2004.
4. Renov M. Fil'my ot pervogo litsa: Neskol'ko tezisov o samoopisanii. v Tomase Ostine i Vil'me de Iong, redaktorakh. // Pereosmyslenie dokumentalistiki: Novye perspektivy i praktiki. // Izdatel'stvo Otkrytogo universiteta. 2008. C. 40.
5. Raskaroli L. Sub"ektivnoe kino s personal'noi kameroi i fil'm-esse. London; N'yu-Iork: Wallflower Press, 2009. – Izdanie organizovano Wallflower Press cherez agentstvo BIG APPLE. 2009.
6. Syui Ya. P. K real'noi zhizni: issledovanie kitaiskogo samodokumental'nogo fil'ma // Kommunikatsionnyi universitet Kitaya, Magisterskaya dissertatsiya, mai 2009. C. 8-12. 徐亚萍. 通往真实的自我—中国私纪录片研究[D]: [硕士学位论文]. 北京:中国传媒大学, 2009: 8-12.
7. Yui Ts., Guan' D. V. O stile kitaiskoi chastnoi dokumentalistiki // Literatura o kino. 2011 (04). C. 12-14. 干洁, 关大我. 中国私纪录影像的风格探析. 电影文学 [J], 2011年第4期: 12-14.
8. Chzhu Tsz. Tsz., Mei B. Arkhiv nezavisimogo dokumental'nogo kino Kitaya. Izd-vo Shen'siiskogo pedagogicheskogo universiteta, 2004. 朱靖江, 梅冰. 中国独立纪录片档案[M]. 陕西师范大学出版社, 2004.
9. Van S. Kh. Povsednevnost' onlain-videodiskursa // Sovremennaya kommunikatsiya (Vesnik Kommunikatsionnogo universiteta Kitaya). 2013,35(02). 王晓虹. 论网络视频话语的日常化. 现代传播(中国传媒大学学报)[J], 2013(2).
10. Tszya K. Ot «samomedia» k «samos"emke»: izmenenie kontseptsii, transformatsiya formy i budushchaya tendentsiya // Sovremennoe kino. 2022(9). 贾恺. 从"私人纪录片"到"私人影像":观念嬗变、形态转化与未来趋向. 当代电影[J], 2022(09) .
11. Shi S. O evropeiskom dokumental'nom avtoportrete: retrogradnaya samorefleksiya // Sovremennoe kino. 2022(9). 史馨. 论欧洲自画像纪录片:逆退式的自省. 当代电影[J], 2022(09).
12. Li Zh. Kh. Issledovanie fil'mov-dnevnikov Ionasa Mekasa // Sovremennoe kino. 2022(9). 李瑞华. 乔纳斯·梅卡斯日记电影研究. 当代电影[J], 2022(09) .
13. Lyu Ya. Issledovanie inakovosti v yaponskikh dokumental'nykh fil'makh o selfi // Sovremennoe kino. 2022(9). 刘洋. 日本私纪录片的他者性研究. 当代电影[J], 2022(09) .

## Cultural and philosophical foundations of artificial intelligence as a cultural phenomenon

PhD in Cultural Studies

Associate Professor; Department of English; Lomonosov Moscow State University

119991, Russia, Moscow, Leninskie Gory str., 1, building 52

✉ jkbelikova@yandex.ru



**Abstract.** The object of research is artificial intelligence (AI); the subject of the study is the basis of its development by representatives of the philosophy of culture. It is noted that the philosophical understanding of technology, technology and AI began much earlier than artificial intelligence was created as a technological phenomenon, which indicates the essence of AI as a cultural phenomenon. Since modern times, representatives of the philosophy of culture have tried to comprehend AI, and their theoretical constructions today often look prophetic, which have found their full confirmation in our time. The earliest perspective of understanding the culture of AI was the internalization one (evaluation of human experience in relation to technology), which was then supplemented by the phatic (understanding of the possibility of communication with AI) and critical (criticism of interaction with technology and AI).

The research was carried out using general scientific methods of analysis and synthesis, observation, description, etc. Special methods were used: systemic-structural, dialectical, cultural-historical. The main approach to the problem has become interdisciplinary.

The scientific novelty lies in identifying different angles of understanding the culture of AI in the history of cultural and philosophical thought. It is noted that the internalization perspective is most clearly manifested in the works of Hobbes, Leibniz, Descartes, Spinoza, Hume and other scientists seeking to understand the similarities between human and machine thinking, the possibility of repeating natural intelligence in artificial intelligence. A phatic perspective on understanding the culture of AI is characteristic of the works of Rickert, Toffler, Derrida, Barthes, Foucault and other philosophers who focused attention on the nature of the relationship between man and machine. A critical analysis of AI is manifested in the studies of Berdyaev, Heidegger, Sombart, Bell and other authors who talk about the dangers associated with AI.

**Keywords:** communication with AI, critical perspective, phatic perspective, interiorization perspective, cultural phenomenon, cultural-philosophical foundations, philosophy of culture, technology, technique, artificial intelligence

## References (transliterated)

1. Aristotel'. Sochineniya: v 4 t. T. 2. M.: Mysl', 1978. 687 s.
2. Alekseeva I. Yu. Chelovecheskoe znanie i ego komp'yuternyi obraz. M.: Institut filosofii RAN, 1993. 218 s.
3. Ushkin S. G. Leviafan 2.0: kak Tomas Gobbs predugadal revolyutsiyu iskusstvennogo intellekta i bol'shikh dannykh? // Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny. 2024. № 1. S. 276–283. DOI: 10.14515/monitoring.2024.1.2525.
4. Haugeland J. Artificial intelligence: The very idea. L.: MIT Press, Cambridge, MA, 1985. 287 p.
5. Klyueva N. Yu. Vliyanie idei g. Leibnitsa na razvitiye komp'yuternykh nauk i issledovaniya v oblasti iskusstvennogo intellekta // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya. 2017. № 4. S. 79–92.

6. Margolin I. D., Dubovskaya N. P. Osnovnye etapy razvitiya iskusstvennogo intellekta // Molodoi uchenyi. 2018. № 20 (206). S. 23–26.
7. Laufer K. M. Dekart Vs. Spinoza: vozmozhna li mashinnaya tsivilizatsiya? // Vek KhKhI. Tsifrovizatsiya: vyzovy, riski, perspektivy: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. M.: MIET, 2022. S. 13–21.
8. Bryushinkin V. N. Kant i «iskusstvennyi intellekt»: modeli mira // Kantovskii sbornik: Mezhvuzovskii tematiceskii sbornik nauchnykh trudov. 1990. № 1 (15). S. 80–89.
9. Kozolupenko D. P. Mezhdu soznaniem i intellektom: transtsentral'naya filosofiya I. Kanta kak teoreticheskoe osnovanie dlya issledovanii v oblasti iskusstvennogo intellekta // Transtsentral'nyi poverot v sovremennoi filosofii – 8: Metafizika, epistemologiya, kognitivistika i iskusstvennyi intellekt: sbornik tezisov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. M.: RGGU, 2023. S. 117–121.
10. Mikhailovskii A. V. Verner Zombart kak kritik tekhniki // Sotsiologicheskoe obozrenie. 2024. T. 23. № 2. S. 260–282. DOI: 10.17323/1728-192x-2024-2-260-282.
11. Kostryukov V. E. «Smert' avtora» v epokhu iskusstvennogo intellekta: granitsy cheloveka i neiroseti // Chelovek v informatsionnom obshchestve: sbornik materialov II mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Samara: SNIU, 2023. S. 855–858.
12. Gobbs T. Leviafan. Chelovecheskaya priroda. O svobode i neobkhodimosti. M.: Azbuka, 2022. 672 s.
13. Leibnits G. V. Soch.: V 4 t. T. 3. / redkol. B. E. Bykhovskii, G. G. Maiorov, I. S. Narskii i dr. M.: Mysl', 1984. 734 s.
14. Dekart R. Rassuzhdenie o metode, chtoby verno napravlyat' svoi razum i otyskivat' istinu v naukakh // R. Dekart. Sochineniya: v 2 t. T. 1. M.: Mysl', 1989. S. 250–296.
15. Spinoza B. Traktat ob usovershenstvovanii razuma // B. Spinoza. Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. T. 1. M.: Gospolitizdat, 1957. S. 317–358.
16. Kant I. Kritika chistogo razuma / per. s nem. N. O. Losskogo; primech. Ts.G. Arzakanyana. M.: Mysl', 1994. 591 s.
17. Yum D. Sochineniya: v 2 t. T. 2 / per. s angl.; primech. I. S. Narskogo. M.: Mysl', 1996. 800 s.
18. Rikkert G. Nauki o prirode i nauki o kul'ture / per. s nem.: obshch. red. i predisl. A. F. Zotova; sost. A. P. Polyakova, M. M. Belyaeva; podgot. teksta i primech. R. K. Medvedevoi. M.: Respublika, 1998. 413 s.
19. Toffler E. Tret'ya volna / per. s angl. M.: AST, 1999. 784 s.
20. Bell D. Gryadushchee postindustrial'noe obshchestvo. Opyt sotsial'nogo prognozirovaniya / per. s angl. M.: Academia, 2004. CLXX, 788 s.
21. Derrida Zh. Pis'mo i razlichie / per. s frants. A. Garadzhi, V. Lapitskogo i S. Fokina; sost. i obshchaya red. V. Lapitskogo. SPb.: Akad. proekt, 2000. 432 s.
22. Bart R. Smert' avtora // R. Bart. Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika / per. s fr.; sost., obshch. red. i vstop. st. G. K. Kosikova. M.: Progress, 1989. S. 384–391.
23. Fuko M. Chto takoe avtor? // M. Fuko. Volya k istine: po tu storony znaniya, vlasti i seksual'nosti: sbornik / per. s fr. M.: Magisterium, Kastal', 1996. S. 7–46.
24. Lametri Zh. O. Sochineniya / obshch. red., predisl. i primech. V. M. Boguslavskogo. M.: Mysl', 1983. 509 s.
25. Berdyaev N. A. Chelovek i mashina (problema sotsiologii i metafiziki tekhniki) // Put'. 1933. № 38. S. 3–38.
26. Khaidegger M. Vopros o tekhnike // M. Khaidegger. Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya / per. s nem. M.: Respublika, 1993. S. 221–237.

27. Sombart W. Deutscher Sozialismus. Berlin-Charlottenburg: Buchholz & Weisswange, 1934. 361 s.

## Cultural aspect of teaching students a foreign language based on video blogs

Urazaeva Nailya 

PhD in Philology

Associate professor, Department of Romano-Germanic Philology and Translation, Nosov Magnitogorsk State Technical University

455000, Russia, Chelyabinskaya oblast', g. Magnitogorsk, ul. Pr. Lenina, 26, aud. 224

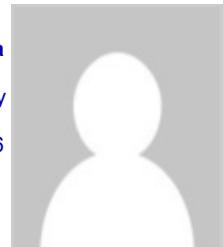
 nailja-urasaewa@yandex.ru

Komisarova Liudmila Sergeevna

Graduate student, Department of Linguistics and Translation, Nosov Magnitogorsk state technical university

455000, Russia, Chelyabinsk region, Magnitogorsk, Lenin ave., 26, office A16

 lyudmila-komisarova@mail.ru



**Abstract.** The subject of the study is the process of teaching German classes using video blogs not only as a means of teaching speaking and listening, but also as a means of forming socio-cultural competence. The article discusses the concept of "blog" and its role in the process of teaching German to students of higher educational institutions. The authors raise the question of the need to include Internet resources, in particular video blogs, in the educational process, the formation of students' socio-cultural competence, one of the components of foreign language communicative competence. This competence contributes to the acquisition of skills and knowledge necessary for effective intercultural communication. The main idea of using video blogs is the interrelated and complementary teaching of a foreign language and the culture of the language being studied in the context of intercultural dialogue. It is possible to extract valuable linguistic and extralinguistic knowledge from video blogs, to master models of speech behavior in various situations of intercultural communication. Also, video blogs contain up-to-date information on various topics and provide feedback opportunities that contribute to the formation of the ability to express and argue your point of view in German. As with any didactic tool, certain selection criteria are imposed on video blogs. With a competent selection and presentation of the material, the teacher will be able to form a foreign language competence of the student in a complex, taking into account all language levels: lexical, phonetic, grammatical, as well as extralinguistic factors, such as the communication situation, facial expressions, gestures, etc.

**Keywords:** intralinguistic factors, didactics, higher education, German language, video blog, blog technologies, intercultural communication, communicative competence, socio-cultural competence, extralinguistic factors

### References (transliterated)

1. Bloch J. Abdullah's Blogging: A Generation 1.5 student enters the blogosphere // Language Learning and Technology, 2007. № 2. R. 25-37.
2. Cestero A. M. Comunicación no verbal y desarrollo de la expresión oral en la enseñanza y el aprendizaje de lenguas extranjeras. El desarrollo de la expresión

- oral en el aula E/LE // Revista Carabela. 2000. № 47. C. 69-86.
3. Kozma R. B. The Influence of Media on Learning: The Debate Continues. School Library Media Research. 22. P. 233-239.
  4. Lawrence K. S. National Standards in Foreign Language Education Project. Standards for foreign language learning: Preparing for the 21st century. Allen Press, 1996. 94 p.
  5. Poyatos F. La comunicación no verbal. Paralenguaje, kinésica e interacción. Madrid: Istmo, 1994. 72 c.
  6. Bim I. L. Primernye programmy po inostrannym yazykam / I. L. Bim, M. Z. Biboletova, V. V. Kopylova, E. A. Makarchuk, V. V. Safonova, A. V. Shchepilova // Novye gosudarstvennye standarty po inostrannomu yazyku 2-11 klassy. M.: Astrel', 2004. S. 120-368.
  7. Bykova A. V. Inoyazychnaya kul'turologicheskaya gramotnost' u studentov yazykovykh fakul'tetov // Vestnik nauki. 2022. T. 3. № 4(49). S. 9-14.
  8. Gal'skova N. D. Sovremennaya metodika obucheniya inostrannym yazykam: posobie dlya uchitelya. M.: ARKTI, 2003. 192 c.
  9. Mitina M. V., Smirnova O. D. Osobennosti raboty s blogami na urokakh inostrannogo yazyka v srednei shkole // Obuchenie, testirovanie i otsenka. Sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Nizhnii Novgorod, 2022. S. 153-155.
  10. Nasybullin R. E. Blogi kak instrument obucheniya angliiskomu yazyku // Vestnik nauki i obrazovaniya. 2019. № 6 (60). [Elektronnyi resurs]. URL: <http://scientificjournal.ru/images/PDF/2019/VNO-60/blogi-kak.pdf> (Data obrashcheniya: 17.03.2023).
  11. Novoselov R. Yu. Istoryya obrazovatel'nogo videokontenta // Gumanitarno-pedagogicheskie issledovaniya. 2019. T. 3. № 3. S. 12-17.
  12. Safonova V. V. Akademicheskoe mezhekul'turnoe obshchenie na angliiskom yazyke: aktual'nye problemy konstruirovaniya otsenochnogo instrumentariya // Yazyk i kul'tura. 2022. № 58. S. 261-291.
  13. Safonova V. V. Izuchenie yazykov mezhdunarodnogo obshcheniya v kontekste dialoga kul'tur i tsivilizatsii. Voronezh: Istoki, 1996. 238 s.
  14. Safonova V. V. Sotsiokul'turnyi podkhod k obucheniyu inostrannym yazykam. M.: Vysshaya shkola; Amskort interneshnl, 1991. 311 s.
  15. Safonova V. V., Rossinskaya A. N. Kommunikativno-rechevaya, kul'turovedcheskaya i kognitivnaya napravленnost' protsessa standartizatsii yazykovogo obrazovaniya v Rossii, SShA i Kanade // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 19. Lingvistika i mezhekul'turnaya kommunikatsiya. 2008. Vyp. 2. S. 137-156.
  16. Sysoev P. V. Informatsionnye i kommunikatsionnye tekhnologii v lingvisticheskem obrazovanii: uchebnoe posobie. M.: Knizhnyi dom V«LIBROKOMV», 2013. 264 s.
  17. Titova S. V. Mobil'noe obuchenie inostrannym yazykam: uchebnoe posobie / S. V. Titova, A. P. Avramenko. M.: Izd-vo V«IkarV», 2013. 224 c.
  18. Shchipitsina L. Yu. Kompleksnaya lingvisticheskaya kharakteristika komp'yuterno-oposredovannoj kommunikatsii (na materiale nemetskogo yazyka): avtoref. ... d-ra filol. nauk. Voronezh, 2011. 40 s.

## **Internet Culture as a Nomadic model: representation of the Unconscious**



Lavrova Elena Nikolaevna

Postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture at the GITR Film and Television School

125284, Russia, Moscow, Khoroshevskoe highway, 32a

✉ elena\_478@mail.ru

**Abstract.** The article examines the issue of the formation of a new reality through Internet culture. The subject of this work is the nomadic model of the World Wide Web. The object is modern news programs presented on the Internet. The purpose of the study is to identify patterns that influence the formation of a new genre of media as a way of communication in the Internet environment. The peculiarity of the Internet device allows us to develop the concept of a viewer-author due to a high level of interactivity. The presence of a multitude of information expressed through an uncontrolled nomadic model creates an atmosphere of a new "reality" based on false freedom and pseudo-trust. In addition, the creation of a "virtual double" by the viewer contributes to the manifestation of hidden emotions and antisocial behaviors as a manifestation of the archetype "Shadow" (K. Jung). The article puts forward a hypothesis: the peculiarity of the Internet networks, expressed through the nomadic model, creates a platform for the realization of the unconscious viewer. This work is based on the nomadic model of culture developed by philosopher J. Deleuze and psychiatrist F. Guattari. Through the concept of psychoanalysis by K. Jung and J. Lacan examines the concept of the unconscious, as well as the "virtual reality" of S. Zizek, necessary for the most complete analysis of the transmission of information through Internet genres. The relevance of the research is emphasized by the need to comprehend the processes of constructing reality in the Internet network, through new information genres, in conditions of high interactivity. The novelty of the work lies in a new theoretical understanding of the experience of receiving and transmitting information via the Internet, one of the main participants of which is the viewer himself. The analysis of information production methods becomes especially necessary in conditions of reduced data moderation, which leads to the spread of false information in modern society. The author's special contribution to the research of the topic consists in the analysis of information and analytical programs, in particular "Caution: News", presented on the Internet platform. The main conclusion of the conducted research is the confirmation of the scientific hypothesis: the Internet environment is a nomadic model, which is a platform for the realization of the unconscious viewer.

**Keywords:** The nomadic model, News, Communication, Information programs, Media, Television, The Internet, The unconscious, Rhizome, The reality of the virtual

## References (transliterated)

1. Fiske J. Television Culture. London and New York: Routledge, 1987.
2. RuGenerations – rossiiskaya shkola Teorii pokolenii [Elektronnyi resurs] / URL: <https://rugenerations.su/2021/12/02/pokolenie-z-strim-donat-i-klipovoe-mysh/> Data obrashcheniya (12.06.2024).
3. Strauss W., How N. The Fourth Turning: An American Prophecy / Broadway Books, 1997.
4. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika: Per. s fr. / Sost., obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. – M.: Progress, 1989. – 616 s.
5. Belikova E.K. Kul'turfilosofskie osnovaniya iskusstvennogo intellekta kak fenomena kul'tury // Chelovek i kul'tura. 2024. № 4. S. 88-99. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71324 EDN: PDQELM URL: [https://e-notabene.ru/ca/article\\_71324.html](https://e-notabene.ru/ca/article_71324.html)

6. Vserossiiskii tsentr izucheniya obshchestvennogo mneniya (VTsIOM) [Elektronnyi resurs] / URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/novosti-dostoinye-doverija>Data obrashcheniya> (03.05.2024).
7. Gellouei A. i drugie. Ekskommunikatsiya: tri esse o media i meditatsii / Aleksandr R. Gellouei, Yudzhin Taker, Makkenzi Uork; perevod s angliiskogo A. Grishina. – Moskva: Ad Marginem, 2022. – 253 s.
8. Delez Zh. Gvattari F. Tysyacha plato. Kapitalizm i shizofreniya / [per. s fr. Ya. I. Svirskii]; Uchrezhdenie Rossiiskoi akad. nauk In-t filosofii RAN. – Ekaterinburg: U-Faktoriya; Moskva: Astrel', 2010. 892 s.
9. Delez Zh., Gvattari F. Anti-Edip. Kapitalizm i shizofreniya / [per. s fr. D. Kralechkina]. – Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2007. – 670 s.
10. Ivanova A.P. Dezinformatsiya v internete: poisk balansa v bor'be s fal'shivymi novostyami // Obrazovanie i pravo. 2023. № 2.
11. Lakan Zh. Stadiya zerkala kak obrazuyushchaya funktsiyu Ya, kakoi ona raskrylas' nam v psikhoanaliticheskem opyte [Elektronnyi resurs] // Elektronnaya biblioteka. URL: <https://profilib.net>
12. Mazin V. Tri tela v dushe: Viktor Mazin o sootnoshenii real'nogo, voobrazhaemogo i simvolicheskogo [Elektronnyi resurs] / URL: <https://www.b17.ru/journal/59835/?ysclid=lx0j51786s762800415>
13. Maklyuen M. Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka / [per. s angl. V. G. Nikolaeva]. – 4-e izd. – Moskva: Kuchkovo pole, 2014. – 462 s. ISBN 978-5-9950-0115-7 Data obrashcheniya (06.08.2024).
14. Manovich L. Vizualizatsiya media: tekhniki izucheniya bol'shikh mediakollektsii / [perevod Ksenii Maiorovo]. / Media Studies Futures / K. Gates (ed.). L.; N.Y.: Wiley-Blackwell, 2012.
15. Romanenko O. V. Osobennosti dinamizatsii sobytii v internet-novostyakh // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2022. №2 (857).
16. Rudnev V. P. Domashnie ekrany kak strannyе ob'ekty. / Moskva: Nauka televiziya, 2012. S. 141-149.
17. Stroeva O.V. Neomifologizm v vizual'noi kul'ture XX-XXI vekov. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni doktora kul'turologii. M., 2021. S. 171.
18. Filippova S.V., i Makarova E.V. «Vainshteingeit»: kommentarii kak sredstvo reprezentatsii obshchestvennogo mneniya».
19. Shcherbinina I. D., Medvedeva P. A. spetsifikasi osveshcheniya novostei v telegram-kanalakh novostnykh SMI // Kommunikologiya: elektronnyi nauchnyi zhurnal. 2023. № 3.
20. Yung K. Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe / [perevod A. Chechinoi]. – Moskva: AST, 2019. – 495 s.

## Emotional roles of modern media culture

Lobanova Yuliya Vladimirovna □

PhD in Philosophy

Associate Professor of the Departments of "Humanities", Moscow Polytechnic University

107023, Russia, Moscow, Bolshaya Semenovskaya str., 38, of. Moscow

✉ lobanova\_diss@mail.ru

**Abstract.** The article examines the features that characterize media culture in recent decades: emotionality, anonymity, the need for "detente" and compassion. It is proved that the mechanisms of the media environment determine the popularization and dramatization of the information flow. Using the example of the role of hayter, it is shown how the conflict between taboo emotion and the need to speak out leads to socially disapproved behavior; the role of the troll is also actualized in a socio-psychological context. The article considers the emotionality of modern media culture as its integral component. Its products are a large number of neologisms-memes related to emotions, degrading forums and the fight against offensive content from corporations. Anonymity is considered as a possible reason for the decrease in empathy, dehumanization and deindividualization of the user. It is the popularity of this opportunity in the last decade that allows us to talk about a new social demand for security and freedom of expression; the reverse side of the latter is harassment, offensive statements and victims of Internet hatred among marginalized groups of the population. Using Ten van Dyck's discursive analysis of the mass media, we show that a low threshold for entering the media space does not guarantee the undermining of the status quo at all: on the contrary, the low importance of the cognitive element popularizes rumors and conspiracy theories, often confirming arguments of intolerance and xenophobia.

**Keywords:** trigger, trolling, hater, affective capitalism, society of impressions, media culture, emotions, emotional capitalism, medialogics, anonymity

## References (transliterated)

1. Zuboff Sh. Epokha nadzornogo kapitalizma. Bitva za chelovecheskoe budushchее na novykh rubezhakh vlasti. Per. s angl. A.F. Vasil'eva; pod red. Ya. Okhon'ko i A. Smirnova. M.: Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2022.
2. Kortunov V. V., Saenko N. R. Emotsional'nye antinomii sovremennosti // Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke. 2022. T. 11, № 5-1. S. 83-91.
3. Saenko N. R. Sud'ba printsipa udovol'stviya v epokhu postsovremennosti // Sovremennoe kul'turnoe prostranstvo : Filosofiya. Iskusstvo. Tekhnologiya. Informatsiya / Nauchnaya redaktsiya V. Kh. Razakova. Volgograd : Volgogradskoe regional'noe otdelenie Molodezhnogo soyusa yuristov RF, 2004. S. 22-28.
4. Ten A. van Deik. Diskurs i vlast': Reprezentatsiya dominirovaniya v yazyke i kommunikatsii. Per. s angl. M.: Knizhnyi dom «LIBROKOM», 2013.
5. Shatunova T. M. Sobystie chuvstva kak fenomen sovremennosti // Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki. 2010. T. 152. № 1. S. 188-198.
6. Altheide D. An Ecology of Communication. Cultural Formats of Control. New York : Aldine de Gruyter, 1995.
7. Altheide D. The Media Syndrome and Reflexive Mediation. In Thimm, Caja; Anastasiadis, Mario; Einspännner-Pflock, Jessica (eds.). Media Logic(s) Revisited. Transforming Communications. Palgrave Macmillan. 2018. pp. 11-39.
8. Altheide D., Snow R. Media Logic. Sage Library of Social Research. London, Beverly Hills, 1979.
9. Bargh J. A., McKenna K. Y. A., and Fitzsimons G. M. Can You See the Real Me? Activation and Expression of the "True Self" on the Internet. Journal of social issues 58, 1, 2002. pp. 33-48.
10. Correa D., Silva L., Benevenuto M., Gummadi K. The Many Shades of Anonymity:

- Characterizing Anonymous Social Media Content. Proceedings of the Ninth International AAAI Conference on Web and Social Media. 2015. pp. 71-80.
11. Features of the modern process of differentiation of sense and meaning in communication / P. S. Volkova, E. S. Orekhova, N. R. Saenko [et al.] // Media Watch. 2020. Vol. 11, No. 4. P. 679-689.
  12. Fraser N. et al. Transnationalizing the Public Sphere. Cambridge, Malden: Polity Press, 2014.
  13. Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society / translated by Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.
  14. Hepp A. Mediatization and the 'molding force' of the media Communications, 37 (1), 2012. pp. 1-28.
  15. Kang R., Brown S., Kiesler S. Why do people seek anonymity on the internet? informing policy and design. In Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, 2013. pp. 2657-2666.
  16. Kiesler S., Siegel J., McGuire T. W. Social psychological aspects of computer-mediated communication. American Psychologist, 39(10), 1984. pp. 1123-1134.
  17. Legal status of fake news: global challenges and possible solutions / E. F. Tsokur, M. G. Repina, N. R. Saenko, S. L. Grigoryev // Relacoes Internacionais no Mundo Atual. 2022. Vol. 2, No. 34. P. 60-73.
  18. Marx G. T. What's in a Name? Some Reflections on the Sociology of Anonymity. The Information Society 15, 2. 1999. pp. 99-112.
  19. Schoenebeck S. Y. The secret life of online moms: Anonymity and disinhibition on youbemom. com. Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media, 7(1). 2021. pp. 555-562. URL:  
<https://ojs.aaai.org/index.php/ICWSM/article/view/14379> (data obrashcheniya: 9.08.2022).
  20. Schulze G. Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Campus, Frankfurt am Main 1992.
  21. Silva L, Mainack M, Correa D., Benevenuto F., Weber I. Analyzing the Targets of Hate in Online Social Media. Tenth International AAAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2016) 2016. pp. 687-690.
  22. Young I. M. Inclusion and Democracy. Oxford: Oxford University Press, 2000.

## War film / series in the space of historical memory

Romashin Matvei Igorevich

Senior Lecturer, Institute of Tourism and Creative Industries, Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University

125 Lenin Avenue, Tula, Tula region, 300026, Russia

 matvei.romashin@mail.ru



**Abstract.** The article considers genre war cinema as a practice of commemoration. Through comparative analysis, the main characteristics and distinctive features of the film and series as actors in the space of historical memory are revealed. The study was carried out in an interdisciplinary field, using the methods of both historical analysis and visual studies (theoretical, structural-functional and semiotic analysis of films; method of "competent

observer"; comparison, generalization, synthesis). A comparative analysis of the film adaptation of Joseph Heller's novel "Catch 22" in the versions of the movie (1970) and the series (2019) is carried out. A review of approaches to the study of a military film / series in its relation to history is given.

Specific visual material illustrates such features of the series as: innovativeness of social viewing practices that correspond to the "behavioral map" of a person in the information society; the novelty of technical and economic solutions of the film industry; the specific narrative strategy (a combination of horizontal and vertical construction of the episode system, a variety of plot lines, complex spatio-temporal connections between the series and their parts); elaborate psycho-dramatic effect; the viewer's sympathetic "everyday" protagonist with situational behavior and a hypothetical moral imperative; a variety of audiovisual solutions, as a rule, focused on the "human-sized" perception of both individual episodes and the picture as a whole. The conclusion is made about the importance of war cinema in the space of historical memory due to its media and intertextuality.

**Keywords:** episode, plot, narrative, film adaptation, film, military cinema, series, commemoration, historical memory, audiovisual means

## References (transliterated)

1. Landsberg A. Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge. New York: Columbia University Press, 2015. 213 p.
2. A Companion to the Historical Film / Edited by Robert A. Rosenstone and Constantin Parvulescu. Chichester: John Wiley and Sons, Inc., 2013. 575 p.
3. Sorlin P. The Film in History: Restaging the Past. Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1980.
4. Ferro M. Cinema et histoire. Denoel, 1977. 168 s.
5. Rosenstone R. History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History Onto Film // American Historical Review. 1988. Vol. 93. No 5. Pp. 1173–1185.
6. Burgoine R. The Hollywood Historical Film / Series Ed. Barry Keith Grant. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. 173 p.
7. LaSpina J. A. The Visual Turn and the Transformation of the Textbook. New York: Routledge, 1998. 280 p.
8. Bakhmann-Medik D. Kul'turnye poveroty: novye orientiry v naukakh o kul'ture / Per. s nem. S. Tashkenova. M.: NLO, 2017. 502 s.
9. Feature Films as History / Ed. by K. R. Short. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1981. 192 p.
10. Martin M. T., Wall D. C. The Politics of Cine-Memory Signifying Slavery in the History Film // A companion to the historical film / Ed. by Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. Pp. 445–467.
11. Medushevskaya O. Istochnikovedenie: teoriya, istoriya i metod. M.: RGGU, 1996. 79 s.
12. Bystritskii A. Serialy nachinayut i vyigryvayut: teleshou mezdu attraktsionom i dramoi // Logos. 2014. № 6 (102). S. 209–217.
13. Penner R. V. Esteticheskii fenomen televizionnogo seriala i ego mesto v kul'turnom kontinuume // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Ural'skii region. 2015. № 2. S. 83–96.
14. Petrova M. V. Art-kritika i televizionnyi serial // Kul'tura. Literatura. Yazyk. Materialy muzhdunar. konf. «Chteniya Ushinskogo» / Pod red. M. Yu. Egorova. Yaroslavl': izd-vo

- YaGPU im. K. D. Ushinskogo, 2013. S. 381–384.
15. Kushnareva I. Kak nas priuchili k serialam // Logos. 2013. № 3(93). S. 9–20.
  16. Bortsmeier G. Kruiz po serialam // Logos. 2014. № 5 (101). S. 193–212.
  17. Filippov S. Serialy i budushchchee kinoiskusstva: esteticheskaya problema // MediaAl'manakh. 2018. № 6 (89). S. 42–48.
  18. Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
  19. Riker P. Vremya i rasskaz = Temps et récit T. 1: [Intriga i istoricheskii rasskaz / Per. T. V. Slavko]. M.: TsGNIINION RAN, 1999. 313 s.
  20. Propp V. Ya. Morfologiya volshebnoi skazki. M.: Labirint, 2003. 143 s.
  21. Shmid V. Narratologiya. M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2008. 302 s.
  22. Rapoport E. Logika seriala // Logos. 2013. № 3(93). S. 21–36.
  23. Plevako S. V. Narrativnye strategii v sovremenном televizionnom seriale // Kul'tura i tsivilizatsiya. 2012. № 4. S. 107–122.
  24. Schwaab H. 'Unreading' Contemporary Television // De Valck M., Teurlings J. (eds.) After the Break: Television Theory Today. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. Pp. 21–33.
  25. Olick J. K., Robbins J. Social Memory Studies: From «Collective Memory» to the Historical Sociology of Mnemonic Practices // Annual Review of Sociology. 1998. No 24. Rp. 105–140.

## **Regimental holidays and the anniversary of His Imperial Majesty's Own Convoy in the space of historical culture of the Kuban and Terek Cossacks**

Salchinkina Angelina Rostislavovna

PhD in History

Associate Professor; Department of History and Political Science; Kuban State Agrarian University named after I.T. Trubilin

350044, Russia, Krasnodar Territory, Krasnodar, Kalinina str., 13, room 308

✉ eclipsis@yandex.ru



**Abstract.** The study of interpretations of historical events from the perspective of a certain social group or society as a whole, as well as the mechanisms of formation and transmission of ideas about the past is a promising subject field of modern historical research. The author analyzes the annual regimental holidays and 1911 jubilee celebrations of His Imperial Majesty's own Convoy from the perspective of the concept of historical culture. The focus of the research is on the values and ideas about their past of the Kuban and Terek Cossacks, which are the core of the Cossack Guard (Convoy). The study of the festive commemoration of the Convoy through the prism of the concept of historical culture is conditioned by the need to find effective mechanisms for preserving and modeling the collective historical memory of the modern Cossacks, including through the practice of celebrating memorable dates. Being a historical study, the work was based on historical-genetic, historical-comparative and historical-systemic methods using an interdisciplinary approach. The novelty of the work is determined both by the unexplored nature of the research issues and by the introduction into scientific circulation of new archival material stored in the funds of the State Archive of the Krasnodar Territory. The analysis of the festive events of the Convoy revealed not only similar elements to the festive culture of the Russian army as a whole (parade, liturgy and prayer

service, ceremonial march, informal part for officers and lower ranks), but also distinctive features characteristic of the Cossack Guard (the highest presence, jigging, Cossack songs and dances). It was concluded that festive commemoration, which was based on retro-orientation, ritualism, collectivity, corporate value orientation and emotionality, played an important role in the development of the historical culture of the Kuban and Terek Cossacks serving in the Convoy.

**Keywords:** historical culture, The Terek Cossacks, Kuban Cossacks, The Imperial Convoy, military rituals, festive celebrations, anniversary, regimental holidays, festive celebration, The sovereign chiefs of the Convoy

## References (transliterated)

1. Gefner O. V. Prazdnichnaya kul'tura voennyykh russkoi armii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX vv.) // Vestnik Omskogo universiteta. 2009. № 3. S. 77–87.
2. Keller E. E. Prazdnichnaya kul'tura Peterburga: ocherki istorii. SPb.: Izd-vo V. A. Mikhailova, 2001. 319 s.
3. Miner V. L. Voinskie ritualy rossiiskoi armii: istoriya zarozhdeniya i razvitiya: dis. ... d-ra ist. nauk: 07.00.02. M.: Moskovskii gosudarstvennyi oblastnoi universitet, 2005. 289 s.
4. Khokhlov I. V. Istoricheskie traditsii grenaderskikh i pekhotnykh polkov russkoi armii: opyt izucheniya i sokhraneniya (1874–1918 gg.): dis. ... kand. ist. nauk: 07.00.02. Velikii Novgorod: Novgorodskii gosudarstvennyi universitet im. Yaroslava Mudrogo, 2006. 258 s.
5. Petin S. Sobstvennyi Ego Imperatorskogo Velichestva konvoi. 1811–1911 gg. Istoricheskii ocherk. SPb.: Tipografiya A. S. Suvorina, 1911. 175 s.
6. Orlov O. L. Rossiiskii prazdnik kak fenomen kul'tury // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2011. № 1. S. 32–41.
7. Gosudarstvennyi arkhiv Krasnodarskogo kraya (GAKK). F. 332. Op. 1. D. 717.
8. Telegrammy. S.-Peterburgskogo Telegrafnogo Agentstva. Ot 5 avgusta // Kubanskie oblastnye vedomosti (KOV). 1913. 9 oktyabrya. № 214.
9. Malinova O.Yu. Kommemoratsiya istoricheskikh sobytii kak instrument simvolicheskoi politiki: vozmozhnosti sravnitel'nogo analiza // Politiya. 2017. № 4. S. 6–22.
10. GAKK. F. 332. Op. 1. D. 650.
11. GAKK. F. 332. Op. 1. D. 800.
12. Galushkin N. V. Sobstvennyi Ego Imperatorskogo Velichestva konvoi. San-Frantsisko: Izd. B. V. Charkovskogo, 1961. 412 s.
13. Ob'yavlenie Sobstvennogo Ego Imperatorskogo Velichestva Konvoya // KOV. 1911. 6 marta. № 51.
14. GAKK. F. 332. Op. 1. D. 676.
15. Torzhestvo 100-letiya Tsarskogo Konvoya // KOV. 1911. 22 maya. № 108.
16. Prazdнование 100-летия Царского конвоя // KOV. 1911. 25 мая. № 110.

## The study of the Mordovian costume: the spiral as a means of shaping the "puloker" bevel

Shigurova Tat'yana Alekseevna

Doctor of Cultural Studies

Professor; Department of Cultural Studies and Library and Information Resources; National Research Mordovian State University named after N. P. Ogarev

3 Serova str., Saransk, 430010, Russia

✉ shigurova\_tatyana@mail.ru



**Abstract.** The relevance of the study of the ancient nakosnik of the Moksha woman is determined by the importance of studying the Mordovian culture, the history of the Mordovian costume, and the way of creating the nakosnik. The purpose of the article is to substantiate the spiral method of shaping in the metal decoration of archaeological monuments (Kryukovo-Kuzhnovskaya, Elizavet-Mikhailovsky burial grounds) of the Mordovian people. The objectives of the study are to identify in which jewelry the spiral shape was often found, what was the method of forming the Moksha band puloker, how widespread it was when creating a traditional Mordovian costume. The headpiece of the puloker showed a new symbolic accent in a traditional costume. Its simple, reliable form embodied a synthesis of the ancient artistic canon, the stability of the culture of the people and changes in the idea of the ideal female image. The results of the study can bring closer to understanding another complex phenomenon in the medieval history of the Mordovian people, its ethnic identity. The methodology of the work is based on a philosophical and cultural analysis of the materials on the topic of the article, synthesis and generalization of historical and archaeological sources. The novelty of the work lies in the substantiation of the stability of the spiral shape in the metal pieces of the southern archaeological sites of the Mordovian people. As a result of the study, it was found that in the second half of the 2nd millennium AD, stability was observed in the existence of a spiral shape in the metal-plastic of the southern archaeological sites of the Mordovian people. It prevailed in such jewelry as a pendant with a weight, a piercing, a crown, bracelets, rings, shoe jewelry, and an ornament. The author of the article is of the opinion that the puloker was formed in strict accordance with the original tradition of the Mordovian people, using proven and well-known technologies, methods of processing raw materials and inherited spiral shaping techniques in a suit (wrapping – twisting). It appeared as a result of the modernization of the material and thanks to the creative activity of a woman.

**Keywords:** shape, spiral, braid, headdress, Mordovian-Moksha, women's costume, tradition, method of creation, culture, wire

## References (transliterated)

1. Alikhova A.E. Iz istorii mordvy kontsa 1-go – nachala II-go tys. n.e. // Iz drevnei i srednevekovoi istorii mordovskogo naroda (Arkheologicheskii sbornik, t. II.). Saransk: Mordov. kn. izd-vo 1959. S. 13–54.
2. Arkheologiya Mordovskogo kraja: Kamennyi vek, epokha bronzy: monogr. / V. N. Shitov [i dr.]; pod obshch. red. V. V. Stavitskogo, V. N. Shitova; NII gumanitar. nauk pri Pravitel'stve Respubliki Mordoviya. Saransk. 2008. 552 s.
3. Voronina R.F. Lyadinskie drevnosti: iz istorii mordvy-mokshi: konets IX – nachalo XI veka. Institut arkheologii RAN. M.: Nauka. 2007. 164 s.
4. Gurevich A.Ya. Kategorii srednevekovoi kul'tury. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Iskusstvo. 1984. 350 s.
5. Zhiganov M.F. Pamyat' vekov: Izuchenie arkheol. pamyatnikov mordov. naroda za gody Sov. vlasti. Saransk: Mordov. kn. izd-vo. 1976. 111 s.

6. Zakharzhevskaya R.V. Iстория kostyuma: Ot antichnosti do sovremennosti. M.: RIPOL klassik. 2005. 288 s.
7. Ivanov P.P. Materialy po istorii mordvy VIII–XI vv. Dnevnik arkheol. raskopok P.P. Ivanova; Red. i vstup. stat'ya d-ra ist. nauk prof. A.P. Smirnova; Morshan. kraeved. muzei. Otd. istorii kraya. [Morshansk]: [b. i.]. 1952. 232 s.
8. Ivanov P.P. Material'naya kul'tura Sredne-Tsninskoi mordvy VIII–XI vv.: (Po materialam raskopok P.P. Ivanova za 1927–1928 gody) / Nauch. obrabotka i vved. A. E. Alikhovoi. Saransk: Mord. kn. izd-vo. 1969. 175 s.
9. Kuz'mina O.V. Abashevskaya kul'tura v Samarskom Zavolzh'e // 40 let Srednevolzhskoi arkheologicheskoi ekspeditsii / Kraevedcheskie zapiski. Vyp. XV / Otv. red. L.V. Kuznetsova. Samara: Ofort. 2010. S. 56–63.
10. Kupriyanova E.V. Ten' zhenshchiny: zhenskii kostyum epokhi bronzy kak tekst (po materialam nekropolei Yuzhnogo Zaural'ya i Kazakhstana). Chelyabinsk: Avto Graf. 2008. 244 s.
11. Merpert N.Ya. Sabancheevskii klad // Novoe v sovetskoi arkheologii. Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR. № 130. M.: Nauka. 1965. S. 149–155.
12. Selyun D.V. Obory v kostyumnom komplekse srednetsninskoi mordvy VIII–KhI vekov (po materialam Kryukovo-Kuzhnovskogo mogil'nika) // VIII Polenovskie chteniya «Iskusstvo i pedagogika – teoreticheskoe i prakticheskoe» (2017 g.). URL: [http://polenovchtenia.org.ru?page\\_id=787](http://polenovchtenia.org.ru?page_id=787) (data obrashcheniya 24.10.2023)
13. Stavitskii V.V. Tordirovannye grivny iz drevnemordovskikh mogil'nikov I tysyacheletiya n. e. // Iстория i arkheologiya. 2015. № 2 [Elektronnyi resurs]. URL: <https://history.snauka.ru/2015/02/1448> (data obrashcheniya: 12.07.2023).
14. Stepanov P.D. Andreevskii kurgan: K istorii mordovskikh plemen na rubezhe nashei ery. Saransk: Mordov. kn. izd-vo. 1980. 108 s.
15. Fasmer M. Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka: v 4 t. / M. Fasmer; per. s nem i dop. chlena-korrespondenta AN SSSR O. N. Trubacheva; pod red. i s predisl. prof. B.A. Larina. Izd. 2-e, ster. M.: Progress, 1986–1987. T. 3: (Muza-Syat). 1987. 830 s.
16. Florenskii P.A. Ikonostas. Chast' 12. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pavel\\_Florenskij/ikonostas/](https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/ikonostas/) (data obrashcheniya 27.05.2024).
17. Flier A.Ya. Izbrannye raboty po teorii kul'tury. M.: Soglasie, 2014. 560 s.
18. Shigurova T.A., Loginova M.V. Issledovanie zhenskogo nakosnika mordvy-mokshi: kozha i metall kak komponenty struktury // Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal. 2024. № 5 (143). S. 1–8. URL: <https://research-journal.org/archive/5-143-2024-may/10.60797/IRJ.2024.143.79>
19. Shigurova T.A. Nakosnik puloker' kak komponent mokshanskogo natsional'nogo kostyuma: k probleme genezisa i etnokul'turnykh smyslov // Chelovek i kul'tura. 2023. № 3. S. 69–88. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40553 EDN: AMOLWR URL: [https://e-notabene.ru/ca/article\\_40553.html](https://e-notabene.ru/ca/article_40553.html)
20. Shigurova T.A. Semantika kartiny mira v traditsionnom kostyume mordvy. Saransk. Izd-vo Mordov. un-ta, 2012. 156 s.

## Dutch still life artists in Germany in the 17th century. Cultural interaction.

**Antsiferova Polina Konstantinovna**

Postgraduate student of the Department of Art History, European University in St. Petersburg (ANOOVO "EUSPb")

191187, Russia, Saint Petersburg, Gagarinskaya str., 6,, room. 1H, 2H, 4H, 5H, 6H, 7H

✉ polina.ant@mail.ru



**Abstract.** This article is a study of the interaction of German and Dutch art in a genre unique to the Republic of the United Provinces of the 17th century – still life. The author examines the paintings of Dutch and Flemish still life masters and studies their contribution to German art, as well as the influence of the work of German artists on the evolution and transformation of still life in the Northern Netherlands of the 17th century. Particular attention is paid to the development trends of various directions of Dutch still life painting in interaction with German art. For the first time the key masters of the genre who worked there are highlighted. The methodology is based on the formal-stylistic method used to analyze still lifes of certain types and on the comparative stylistic analysis. Specific still lifes are analyzed, attention is paid to the socio-historical context that influenced the peculiarities of interaction between artists of the two countries and their artworks. The main conclusions of the study are about the great influence of the work of Dutch still life masters on the formation of the genre in Germany. A major role was played by the personal art preferences of the Great Elector Frederick William I and the artworks of the Dutch artists he invited to work at the court. Moreover, there were no individual genre trends that arose independently in Germany. Compositional features, style and even color choices – all this was dictated by the strong influence of the work of the Dutch masters. It is especially important that German art had virtually no influence on the development of Dutch still life; this genre received unprecedented development in the Northern and Southern Netherlands, largely under the influence of socio-cultural, political and economic processes occurring in two countries.

**Keywords:** hunting trophies still life, flower still life, trompe-l'œil, Dutch pronkstilleven, XVIIth century painting, baroque, realism painting, German still life, Dutch still life, Flemish still life

## References (transliterated)

1. Hochstrasser J.B. Still Life and Trade in the Dutch Golden Age. London: Yale University Press, 2004.
2. Tarasov Yu.A. Gollandskii natyurmort XVII veka. SPb.: Izdatel'stvo S. – Peterburgskogo universiteta, 2004.
3. Brenninkmeijer-de Rooij, B. Roots of seventeenth-century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings. Leiden: Primavera Press, 1996.
4. Gerson, H. Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malereides 17 Jahrhunderts., ed. B.W. Meijer, Amsterdam: B.M. Israël, 1983.
5. Gerson Digital, "Gerson Digital: Germany I" [Elektronnyi resurs]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> Data obrashcheniya: 06.09.23.
6. Neustein, E. 'Einflüsse der Niederlanden auf den Deutschen Kulturreis' // Zeitschrift für deutsche Geistesgeschichte 1. 1935. Pp. 74-85. Sm.: Gerson Digital, "Gerson Digital: Germany I" [Elektronnyi resurs]: <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> Data obrashcheniya: 06.09.23.
7. Grunewald, M. Der nordische Rembrandt, Radierungen. Strasbourg, 1929. Sm.: Gerson Digital, "Gerson Digital: Germany I" [Elektronnyi resurs]:

- <https://gersongermany.rkdstudies.nl/8-epilogue/#fn11> (Data obrashcheniya: 06.09.23.)
8. Meijer, F., Van der Willigen, A. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters in Oils, 1525–1725. Leiden: Primavera Press, 2003.
  9. Meijer, B. W. Over Kunst En Kunstgeschiedenis in Italië En de Nederlanden. // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art. – Vol. 44. – 1993.
  10. RKD, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <https://rkd.nl/explore/artists/28260> (Data obrashcheniya: 05.11.23.)
  11. Segal S. A Prosperous past – The Sumptuous Still Life in The Netherlands 1600–1700. The Hague: SDU, 1988.
  12. Slow Food: Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600–1640. Exh. Cat., ed. Buvelot, Q. Mauritshuis, The Hague. Zwolle, 2017.
  13. Chong, A., Kloek, W. Het Nederlandse stilleven 1550–1720. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1999.
  14. Meijer, F.G. The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward. Coll. cat. Oxford Ashmolean Museum, 2003.