ISSN 3034-4077

Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный институт культуры

Посвящается
Году единства народов России

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Материалы VI (XV) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия» (14 мая 2026 года)

ТОМ I

Кемерово 2026

УДК 008+70
ББК 71+85
К90

Учредитель: ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

Редакционная коллегия:
д-р филол. наук, доц., КемГИК **А. В. Шунков (председатель)**;
д-р пед. наук, проф., КемГИК **Н. В. Костюк (отв. редактор)**;
д-р культурологии, проф., КемГИК **О. Ю. Астахов (том I, раздел 1)**;
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Е. Е. Рыбникова (том I, раздел 2)**;
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Н. Н. Григоренко (том I, раздел 3)**;
канд. искусствоведения, доц., КемГИК **Н. С. Попова (том I, раздел 4)**;
доц., КемГИК **Т. Ю. Казарина (том I, раздел 5)**;
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Е. Ю. Светлакова (том I, раздел 6)**;
канд. культурологии, доц., КемГИК **О. В. Кузьмина (том I, раздел 7)**;
д-р пед. наук, доц., КемГИК **Л. Г. Тараненко (том II, раздел 1)**;
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Д. Д. Родионова (том II, раздел 2)**;
канд. экон. наук, доц., КемГИК **С. А. Мухамедиева (том II, разделы 3–4)**;
доц., КемГИК **А. А. Давыдова (том II, раздел 5)**;
канд. искусствоведения, доц., КемГИК **Н. В. Поморцева (том II, раздел 6–7)**.

Составитель:
сотрудник научного управления КемГИК, доц. каф. теологии и религиоведения, канд. культурологии **Л. С. Алексеева**

К90 Культура и искусство: поиски и открытия : материалы VI (XV) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия» (14 мая 2026 г.) : в 2 т. / Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово : КемГИК, 2026. – Т. I. – 347 с. – Текст : непосредственный.

Сборник научных статей посвящен актуальным вопросам изучения сферы культуры и искусств и является результатом коллективной рефлексии VI (XV) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия», которая состоялась 14 мая 2026 года на базе ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры».

УДК 008+70
ББК 71+85

© Авторы статей, 2026
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2026

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник научных статей посвящён актуальным вопросам изучения сферы культуры и искусств и представляет собой коллективную рефлексию по итогам VI (XV) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия», состоявшейся 14 мая 2026 года на базе ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры».

Цель конференции – трансляция опыта научных и прикладных исследований ведущих специалистов и молодых учёных в области культуры и искусства, а также преподавателей и обучающихся высших учебных заведений.

В 2026 году в работе конференции в гибридном формате приняли участие более 300 докладчиков из Абакана, Кемерова, Красноярска, Минусинска, Москвы, Новосибирска, Омска, Прокопьевска, Санкт-Петербурга, Томска, Хабаровска и Чанчуня (КНР).

Широкий географический охват позволил обсудить опыт и перспективы развития широкого спектра тем: развитие музыкального искусства, социально-культурной деятельности; концептуальные и художественные аспекты визуальных искусств; применение информационных, образовательных и социокультурных технологий в библиотечно-информационной сфере; актуальные проблемы исследований в области культурологии и искусствоведения; актуализация исторической памяти и т. д.

Результатом плодотворного диалога талантливой молодёжи, ведущих учёных, деятелей культуры и искусства из России и зарубежья стали два тома сборника научных статей «Культура и искусство: поиски и открытия».

Первый том сборника включает следующие разделы, соответствующие тематике секционных заседаний конференции:

– Актуальные проблемы культурологических исследований.

– Педагогика художественного образования, психология искусства и творчества.

– Текст в пространстве межкультурной коммуникации.

– Актуальные проблемы искусствоведческих исследований.

– Концептуальные и художественные аспекты визуальных искусств.

– Экранные искусства и фотография: актуальные тенденции.

– Феноменология праздничной культуры.

Раздел 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Казаков Евгений Фёдорович, доктор культурологии, профессор,
Кемеровский государственный университет

ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКОМЕРНОСТИ КУЛЬТУРЫ
THE PROBLEM OF CULTURAL HUMANITARIANISM

Аннотация: антропоцентризм, превращающийся в антропоэгоизм и антропотеизм, приводит к культурным тупикам в отношениях с Богом и природой, между народами, отдельными людьми. Выход – в переходе от максимы «человек есть мера всего» – к идиоме «богочеловек есть мера всего».

Ключевые слова: культура, антропоцентризм, человекомерность, богочеловек.

Abstract: anthropocentrism, which turns into anthropoegoism and anthropotheism, leads to cultural dead ends in relations with God and nature, between peoples and individuals. The way out is to move from the maxim “man is the measure of everything” to the idiom “God – man is the measure of everything.”

Keywords: culture, anthropocentrism, human-dimensionality, God-man.

Антропный характер культуры предстаёт как данность, что нашло наиболее чёткое выражение в формуле древнегреческого софиста Протагора: «Человек есть мера всех вещей» (см. [1, с. 229]). Человек не может не воспринимать мир по-человечески (об этом рассуждает, например, Ф. Бекон, раскрывая «призрак рода») [2, с. 92–93]. Человек не может не очеловечивать (осознанно или неосознанно) предмет своего восприятия; не может не мерять мир собой (по себе), из себя, для себя. Он стремится уйти от этого в точных науках (в том числе, через использование различных, объективирующих знания, приборов), однако в итоге оценивает поученное знание через свою предметность. Он примеряет любое явление (знание, событие) к себе: а что это значит для меня, а что это мне даёт, а нужно ли мне это, а как это мне можно использовать. В конце концов, что бы и как бы человек ни познавал, он познаёт (собой) самого себя.

Но ведь нет человека вообще, есть конкретный человек. Однако Протагор не назвал имя этого человека (прочие его отличительные характеристики), поэтому каждый волен поставить на место человека вообще себя. И тогда слова Протагора превращаются в формулу: я есть мера всех вещей. Результатом этого предстаёт появление ксенофобии: если другой человек не такой, как я (по внешности, возрасту, взглядам, религии, языку, традициям), то он – плох (вплоть до признания его недочеловеком). Результатом этого являются разные виды преследований такого человека: буллинг, сталкинг, лукизм, эйджизм. Это – первый культурный тупик человекомерности.

На место человека вообще может быть поставлено всё человечество. И тогда идиома Протагора превращается в формулу: человечество есть мера всех вещей. Результатом этого предстаёт появление антропоцентризма, закономерно превращающегося в ходе своей эволюции в антропоэгоизм [3, с. 116]. Выражением этого стало превознесение человеком себя над природой, превращающее её в материал, с которым можно делать всё, что угодно (об этом, например, говорит тургеневский Е. Базаров: «Природа не храм, а мастерская»). Итогом такого пренебрежения, переходящего в насилие, предстаёт конфликт с природой, переросший в экологический кризис, угрожающий существованию самого человечества. Это – второй культурный тупик человекомерности.

На место человека вообще может быть поставлен определённый народ, оказывающийся выше другого народа, предстающий его судиёй, мерящий его по себе, наделяющий себя правом насильственно менять его под себя [4, с. 182]. Данное мировоззрение выразил, например, Р. Киплинг в стихотворении «Бремя белого человека», оправдывающем колониализм («Твой жребий – Бремя Белых!... Править тупой толпою то ли дьяволов, то ли детей»). В этом же ключе «высшая арийская раса» наделяла себя правом решать, кто достоин жить в Третьем рейхе, а кто нет. Результатом такого подхода предстают расизм, фашизм, национализм. В итоге это приводит к геноциду, захватническим, колониальным и мировым войнам, приводящим к колоссальным жертвам. Это – третий культурный тупик человекомерности.

Антропоцентризм, ставший антропоэгоизмом, закономерно превращается в антропотеизм. Стремясь к абсолютной свободе, человек «убивает Бога» (Ф. Ницше), но «свято место пусто не бывает», и человек становится «богом над Богом» [4, с. 182–183]. Чувствуя себя всесильным,

всемогущим носителем абсолютной истины, он приходит к выводу, что Бог ему не нужен, он вполне в состоянии решить все свои проблемы без Него. Он смотрит на Бога свысока, уничижительно, считая Его жалким, бессильным и ненужным. Августин Блаженный пишет, что, в отличие от Града Божьего, основанного на любви к Богу; Град земной (в котором живёт большинство людей) основан на «любви к себе, доведённой до презрения к Богу» [5, с. 231]. Таким образом, на место человека вообще может быть поставлен человекобог (сверхчеловек). Последний, не обладая всеведением, всевластием, всеблагостью Бога, не способен нести на своих плечах Его Крест. Не будучи наделённым всесовершенством Бога, но беря на себя роль вершителя судеб мира, человекобог (будь то Наполеон или Гитлер), допускает драматические просчёты (считая, например, что для создания «лучшего мира» все средства хороши; не понимая, что, идя адским путём в рай, оказываешься не в раю, а в аду), приводящие к личным и мировым трагедиям. Это – четвёртый культурный тупик человекомерности.

«Человек есть микрокосм» (Демокрит). Дети похожи на родителей: человек как дитя космоса (результат его эволюции) не может не быть подобен космосу, не может не отображать его в себе (так, тело человека создано из звёздной пыли). Однако космоантропоморфизм превращается со временем в антропокосмоморфизм (переиначивающий формулу Демокрита): космос есть макрочеловек (если дети похожи на родителей, то и родители похожи на своих детей). Человек всё более меряет космос собой, по себе, неся в себе интенцию «переформатировать» (пока) ближнюю вселенную под себя. Так, уже существуют планы о проведении ядерного взрыва на Луне для создания там подходящей для человека атмосферы [6]. Но, учитывая тонкую настройку вселенной, такие действия могут привести к космической катастрофе с непредсказуемыми последствиями. Антропокосмизм предстаёт пятым культурным тупиком человекомерности.

«Историю пишут победители» (А. Дрекслер). Человек «победил» Бога, космос, природу, переписал эволюцию мироздания под себя, стал мерять историю собой. Результатом этого замыкания на себя всех эволюционно-исторических процессов стал вывод, что человек – это высшая (равно, конечная) ступень развития мироздания: цель эволюции космоса – я, итог эволюции природы – я, результат мировой истории – я. Поэтому «под каждой могильной плитой лежит всемирная история» (Г. Гейне) и даже история всего мироздания. В итоге человек возводит себя на трон

не только «царя природы», но и властелина вселенной. Он превращает себя из одного из следствий эволюции мироздания в её единственную причину и цель. Результатом крайних форм антропоэволюционизма стал конфликт с историей всего, которую человек сводит к истории себя; редуцируя её целостность и многовекторность в антропную одновекторность. Отсюда следует, что возникновение человека (меня) является венцом и концом эволюции мироздания; далее ему развиваться некуда и незачем. Это предстаёт шестым культурным тупиком человекомерности.

Видя себя вершиной всего, человек представляет себя высшей ценностью, способной и должной стать истинной и единственной точкой отсчёта для оценки всего и вся (по логике: «высоко сижу, далеко гляжу… правильно гляжу»). Что я считаю, то и есть правда, ведь, в конце концов, я есть Истина, Красота и Добро. В результате данного антропоаксиологизма, очеловечивающего абсолютные ценности, они превращаются в относительные (антропо-релятивные). В противовес этому, например, А. Швейцер в своей «Этике благоговения перед жизнью» считает абсолютным добром сохранение жизни вообще (а не только человеческой жизни) как уникального космического феномена [7, с. 98]. Происходит конфликт человека с Правдой, Красотой и Добром, имеющими, в том числе, и не/сверхчеловеческие измерения (что отстаивают религиозно-философские учения). Это предстаёт седьмым культурным тупиком человекомерности.

Подведём итоги. Мир, в значительной степени, нечеловекомерен. Это всё более становится очевидным в последнее время, когда, например, наноскорости функционирования нейронных сетей выходят за границы человеческого восприятия, понимания и контроля [8]. И сам человек нечеловекомерен, не себетождественен. Он не равен себе, он и не может быть равен себе, так как человеческое в человеке не априорно, не оформлено с достаточной степенью определённости и устойчивости; «человеческое не укоренено в человеке» [9, с. 129]. Человек – это неопределённость, пытающаяся выразить неопределённость. Он не способен достаточно строго отрефлексировать себя, поэтому полного законченного определения человека нет (и быть не может). Мера, чтобы быть мерой, должна быть, в высокой степени, точной, а человек – неточен, иначе взгляд на него точных наук был бы достаточным; человек – точно-, неточно-, сверхточное существо. Данное обстоятельство обусловливает перманентный культурный кризис антропоидентичности.

Измеряемое должно быть адекватно измеряемому (об этом эмпедокловское «подобное познаётся подобным»), менее совершенное не мо-

жет постичь в достаточно полной степени более совершенное, тем более всесовершенное (на этой точке зрения стоит апофатика). «Человек, слуга и истолкователь природы, столько совершает и понимает, сколько постиг в её порядке делом или размышлением, и свыше этого он не знает и не может», – пишет Ф. Бекон [2, с. 172]. И. Кант также подчёркивает, что «человеческое познание ограничено эмпирическим опытом, априорными структурами, антиномиями» [10, с. 293]. Совершенство природы, а тем более всесовершенство Бога невозможно измерить несовершенством человека. Да, человек – единство несовершенного и совершенного (будучи частью совершенной природы); несовершенного, совершенного и всесовершенного (неся в себе образ всесовершенного Бога). Да, Бог неделим, и человек, неся в себе Его «частицу», в то же время несёт в себе Его полноту. Это всё даёт основание говорить о возможности познания человеком в определённой мере и природы, и Бога. Человек – мера, способная приоткрыть то, что «больше» него; способная и должная превосходить себя, становиться «больше» себя. Это важно, потому что, «если человек не становится больше, чем он есть, он становится меньше, чем он есть» (Гиллель).

С одной стороны, «подобное познаётся подобным»; с другой стороны, «лицом к лицу лица не увидать. / Большое видится на расстоянье» (С. А. Есенин). Чтобы себя увидеть, надо отойти от себя на большое расстояние, а для этого надо выйти из себя. Этот выход заключается в восхождении от антропоцентризма Протагора («человек есть мера всех вещей») – к теоцентризму Платона («бог есть мера всех вещей») [1, с. 295]. Человек не является мерой Бога, хотя опрометчиво и безрассудно пытается ею быть, пытается подняться до Его уровня, чтобы судить о мире с Его высоты (по-спинозовски, «смотря на всё с точки зрения вечности»), судить о Нём с Его высоты. Избегая повторения люциферовского бунта против Бога, в соответствии с логикой триады, выстроим (исходя из христианского мировосприятия) следующую цепочку рассуждений: «тезис» – «человек есть мера всех вещей»; «антитезис» – «бог есть мера всех вещей» (данные идиомы выстраиваются именно в такой исторической последовательности, так как Протагор жил раньше Платона); «синтез» – богочеловек есть мера всех вещей. Понятие «богочеловек», введённое в оборот Оригеном, активно исследовалось в русской философии (В. С. Соловьёв, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев). Богочеловек (божественное в этом образе стоит выше человеческого) является антиподом человекобога (человеческое здесь ставится выше божественного, подменяя, «убивая» Его).

Образ богочеловека (боголичности, богочеловечества) стал центральным в отечественной христианской культуре; образ человекобога (сверхчеловека) стал важнейшим в западной культуре.

С точки зрения христианства, в каждом человеке есть сакральное (образ Бога) и профанное (образ мира), что позволяет ему воспринимать происходящее и по-человечески, и чуть выше человеческого (что наделяет его особой мерой оценивания и накладывает на него, в силу этого, высокую меру ответственности за происходящее в мире). Чтобы не впасть в кризис идентичности, не превозносить и не умалять себя сверх/ниже меры, нужно приподняться над профанным человеческим чуть выше – к сакральному человеческому, но не увлечься при этом и не вознести себя выше Бога. Человеку предназначено срединное положение в мироздании, что подметил ещё Б. Паскаль: «Человек – середина между всё и ничто, между ангелом и зверем, между бесконечностью вовнутрь и бесконечностью вовне, между знанием и невежеством, между бытием и небытием» [11, с. 163–164]. Восхождение от идиомы «человек есть мера всех вещей» к идиоме «богочеловек есть мера всех вещей» и предстаёт продуктивным выходом из названных выше культурных тупиков человекомерности.

Список литературы

1. Платон. Диалоги. – М.: Эксмо, 2024. – 352 с.
2. Бекон Ф. Новый Органон. Опыты. – М.: Азбука, 2021. – 448 с.
3. Казаков Е. Ф. Homo nudes. – М.: Инфра-М, 2018. – 242 с.
4. Казаков Е. Ф. От теизма – к эготеизму: генезис отношений человека и Бога. – М.: Инфра-М., 2024. – 211 с.
5. Аврелий Августин. О Граде Божьем. – М.: АСТ, 2024. – 1248 с.
6. Майборода А. О. Ядерная Луна // Энергия: экономика, техника, экология. – 2024. – № 1. – С. 2–9.
7. Швейцер А. Культура и этика. – М.: Прогресс, 1973. – 326 с.
8. Черниговская Т. В. Мир перестал быть человекомерным [Электронный ресурс]. – URL: https://snob.ru/entry/189353/ (дата обращения: 10.02.2026).
9. Мамардашвили М. К. Необходимость себя. – М.: Лабиринт, 1996. – 430 с.
10. Кант И. Критика чистого разума. – М.: АСТ, 2024. – 784 с.
11. Паскаль Б. Мысли. – М.: Азбука, 2024. – 352 с.

Егошин Алексей Дмитриевич, магистрант,
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

СРАВНЕНИЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ АНАЛИЗА АРХИТЕКТУРЫ Н. ПРАКА И У. ЭКО

A COMPARISON OF U. ECO'S AND N. PRAK'S SEMIOTIC APPROACHES TO ARCHITECTURAL ANALYSIS

Аннотация: в статье анализируются основные положения семиотической концепции архитектуры Н. Прака и У. Эко. Выявлено, что Прак рассматривает архитектуру как индекс эпохи, в то время как Эко считает отношения между архитектурой и значением опосредованными.

Ключевые слова: семиотика, архитектура, знак, символ.

Abstract: this article analyzes the main tenets of the semiotic concept of architecture developed by N. Prak and U. Eco. Prak views architecture as an index of the epoch, whereas Eco considers the relationship between architecture and meaning as mediated.

Keywords: semiotics, architecture, sign, symbol.

Во второй половине XX века семиотика становится одним из значимых инструментов анализа архитектуры. Семиотический подход позволяет рассматривать архитектуру не только как материальную или функциональную структуру, но и как систему знаков, участвующих в культурной коммуникации.

Несмотря на распространение семиотического понимания архитектуры, сравнительно немногие исследователи предложили развернутые теоретические модели её анализа. К числу таких относятся Нильс Лунинг Прак и Умберто Эко. Их подходы предполагают разные понимания природы архитектурного знака и способов анализа архитектуры.

Цель исследования – сопоставить семиотические концепции Нильса Прака и Умберто Эко, выявить различия в их понимании архитектурного значения, роли архитектурного стиля и механизмов интерпретации архитектурной формы, а также определить возможности применения данных подходов к анализу архитектуры.

Нильс Лунинг Прак – нидерландский архитектор, преподаватель Делфтского технического университета. Свою теорию он излагает в монографии «Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории», написанной в 1966 году. В ней он обращается к формальному анализу, феноменологии и семиотике. В тексте он ссылается как на Ф. де Соссюра, так и на идеи Ч. Морриса.

Важное понятие теории Прака – архитектурный стиль. Он рассматривает его как систему, функционирующую подобно языку, отличительными чертами которого являются набор используемых архитектурных элементов и способы их композиционного соединения. Лексика – это элементы формы; грамматика – правила их сочетания и композиционная организация. Отдельные архитектурные формы могут меняться со временем, но в рамках стиля их значения остаются относительно устойчивыми. Для считывания значения сооружения необходимо владеть стилем, в котором оно построено.

Прак разделяет формальную и символическую эстетики архитектуры. Формальная эстетика имеет дело с пропорциями, ритмом, повторами, формальной связностью, согласованностью, то есть с характеристиками собственно формы. Символическая эстетика характеризует эмоциональное отношение к архитектуре, автор приводит такие пары эпитетов, как подлинное и современное; варварское и настоящее; языческое и христианское. Прак считал, что символическая эстетика определенного периода определяет границы свободы своего следствия – формальной эстетики [1, с. 70].

Поэтому Прак переходит к анализу символической эстетики, выделяя в ней три уровня. Первый уровень – уровень аналогии. Каждому стилю соответствует сооружение определенного назначения. Так, архитектура Рима ассоциируется с инженерными общественными зданиями, романский стиль – с замками, а готике соответствуют культовые сооружения. В основе лежит функциональный фактор. Этот уровень можно рассматривать как типологическую память архитектуры: он обеспечивает узнаваемость архитектурных типов через традицию формы.

Второй уровень – уровень иконологии – связан с явным символизмом архитектуры. На этом уровне архитектурная форма используется для передачи осознанных символических значений, связанных с религиозными, политическими или идеологическими представлениями. Прак приво-

дит в пример как частные архитектурные элементы (так, купол традиционно воспринимается в качестве неба, а потому купольные сооружения символизировали структуру мира), так и более обобщенные (архитектура эпохи Ренессанса как сознательная отсылка на времена расцвета Рима) [1, с. 70]. Третий уровень – уровень бессознательного символизма – связан с неявным символизмом архитектуры. На этом уровне выражается эмоциональное отношение общества к своей эпохе. Эмоция формируется на основе сравнения актуальных для современников социальных условий по отношению к ближайшему прошлому и выявлению коллективных страхов и надежд – так в архитектуре выражается мировоззрение эпохи. В противоположность двум предыдущим уровням, здесь возможны только предположения, так как коллективное переживание нельзя доказать с помощью документальных источников. Таким образом, символическая эстетика, которая определяет форму сооружений, не произвольна, а объективно формируется, исходя из условий жизни сообщества конкретного периода.

В своих рассуждениях Прак обращается к понятию символа, разъясняя его так: «символ репрезентирует некий объект для кого-то» [1, с. 33]. Однако ясно, что он говорит скорее о знаке. В основе семиотики лежат рассуждения о знаках Чарльза Пирса. Так, он выделяет три вида знаков по отношению к объекту. Первый – это икона, или изображение, знак, который вступает в отношения подобия с объектом. Второй – индекс, знак, который находится под влиянием объекта и вследствие этого разделяет с ним общее свойство. Индекс указывает на объект, не вступая в отношения прямого подобия. Третьим знаком является символ, который обозначает объект посредством закона. Символ не связан с объектом напрямую, их связь конвенциональна [2, с. 58–60].

В этом смысле, по Праку, архитектура выступает индексом эпохи – указанием на характер культурных установок, способов жизни и организации пространства в соответствующую историческую эпоху, а их обобщенным выражением является архитектурный стиль. Сооружения в этом случае непосредственно связаны с обществом того периода, в котором они были созданы.

Умберто Эко – итальянский ученый, исследователь культуры и семиотик. К семиотике архитектуры он обращается в работе «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (в данном случае используется

издание 1980 года, первое издание вышло в 1968 году). Несмотря на использование термина «семиология», характерного для европейской традиции, Эко в значительной степени опирается на идеи Чарльза Пирса.

Эко подвергает сомнению классификацию знаков Пирса по отношению к объекту. Так, он говорит, что индексальный знак не может считываться безусловно, а только на основе опыта или конвенции: «По следам на земле я могу понять, что здесь пробежал зверь, только в том случае, если меня научили в этом разбираться, соотносить определенный след с определенным зверем. Если увиденные мной следы я никогда прежде не видел, и никто мне не говорил, что это такое, я не опознаю индексальный знак как таковой, сочтя его каким-то природным явлением» [3, с. 202]. Иконический знак тоже не является чистым подобием. Для того чтобы мы могли соотнести знак и объект, нам необходимо выявить ключевые характеристики объекта и опознать их в знаке [3, с. 204]. Таким образом, Эко утверждает, что все виды знаков опосредованы, а их различие заключается в степени этой опосредованности.

В своих работах Эко использует понятие кодов – систем правил, определяющих возможные значения знаков. Помимо этого, он вводит понятие лексикодов, обозначающих частные культурные системы интерпретации, действующие в конкретных областях культуры. Денотативные значения обычно устанавливаются кодом, а коннотативные – лексикодами. Коммуникация происходит всегда не пересечении нескольких кодов [3, с. 98–99]. Код не является индивидуальным: для его функционирования необходимо, чтобы отправитель и получатель разделяли хотя бы часть соответствующих культурных конвенций.

Основной вывод, к которому приходит Эко, заключается в том, что архитектура исходит из уже имеющихся архитектурных кодов, но в действительности она опирается на другие коды, отправляясь от которых потребитель понимает смысл архитектурного сообщения. Свой код не формируется, так как нет автономии от функции.

Архитектурная форма имеет свойство быть полезной – служить убежищем, транспортным маршрутом, хранилищем и т. д. И в первую очередь сооружение сообщает свою функцию. Эко считает, что архитектурная форма не обладает самоочевидным значением, способ её использования усваивается культурно, через освоение соответствующих кодов поведения: «чтобы подняться по лестнице, я должен заранее знать, что такое лестница. Ходить по лестнице учатся… только усвоив, что лестница

понуждает меня подниматься… я признаю возможность такового ее использования и числю за ней соответствующую функцию» [3, с. 343]. Схожим образом сооружение сообщает свое значение, которое уже будет коннотацией, и способ своего использования. В этом случае между архитектурным знаком и объектом – способом жизни – нет прямой связи, то есть архитектура символична.

Таким образом, Нильс Прак ищет органическую связь между формой и содержанием, считая, что можно найти ясное и понятное значение архитектуры. Умберто Эко считает, что форма ограничивает возможно применимые коды, но связь между формой и содержанием опосредованная, конвенциональная. Разница в понимании, вероятно, связана с тем, какие объекты для исследования выбирают специалисты. Прак анализирует западноевропейские сооружения разных исторических эпох. В его определение стиля включаются не только формальные характеристики, но и мировоззренческие установки, что больше подходит большим стилям. Кроме этого, понимание архитектурной формы как объективного отображения реальности также сходится с тем, как существовали исторические стили – неосознанно, в большем временном промежутке. В то же время Эко анализирует актуальные для него явления. Так, он фиксирует распад стилевой системы и тенденцию к исторической «игре в узнавание», а также явления «стайлинга», когда здание, без изменения его функции, актуализируют – делают внешне более современным, то есть нарушают целостность формы и содержания. Подход Прака более целостный, но его применение по отношению к архитектуре после второй половины XX века может быть затруднительно из-за установок архитекторов. В то же время подход Эко меньше опирается на анализ формы и больше – на изучение внеархитектурных явлений, которые этой формой закодированы.

Список литературы

1. Прак Н. Л. Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории / Н. Л. Прак; пер. с англ. Е. Ванеян; под науч. ред. С. Ванеяна. – М.: Издательский дом «Дело», РАНХиГС, 2018. – 288 с.
2. Пирс Ч. Начала прагматизма / пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
3. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. – М.: АСТ: CORPUS, 2019. – 704 с.

Пирог Алиса Дмитриевна, студент,
Матвеева Елена Викторовна, доктор политических наук, доцент,
Кемеровский государственной институт культуры

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ МОЛОДЕЖИ КУЗБАССКИХ ВУЗОВ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

VALUES GUIDANCE FOR YOUNG CITIZENS OF UNIVERSITIES IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

Аннотация: в статье представлены результаты исследования ценностей студенчества вузов Кузбасса. Выявлена трансформация традиционных ценностей в условиях глобализации, дефицит качественного контента о культурной жизни, что создает риск оттока молодежи из региона.

Ключевые слова: ценностные ориентации, студенческая молодежь, цифровизация.

Abstract: this article presents the results of a study of student values at Kuzbass universities. It identifies the transformation of traditional values in the context of globalization and a shortage of high-quality cultural content, which creates the risk of youth exodus from the region.

Keywords: value orientations, student youth, digitalization.

Студенческая молодежь традиционно выступает индикатором социальных изменений. В настоящее время формирование мировоззрения молодежи происходит в эпоху цифрового «разлома», когда традиционные и устойчивые модели встречаются с новыми, прагматичными установками. По мнению О. И. Карпухина, молодежи в силу возрастной специфики свойственно отрицать существующие нормы, отдавая предпочтения новым. Однако в условиях цифровизации эта парадигма ценностей изменяется с уникально высокой скоростью [1, с. 124]. Этот процесс приводит к неизбежной трансформации ценностей и ценностных ориентаций всего поколения, что делает изучение представленной проблемы не только теоретически значимой, но и практически необходимой, поскольку последствия оказывают непосредственное влияние на ролевую структуру современного российского общества и выработку механизмов адаптации к новой реальности [2, с. 1301].

Особенно значимо изучение вопросов ценностных ориентиров молодежи сегодня – в условиях перезагрузки государственно вектора в сторону формирования национальной идентичности и курса на суверенизацию государства. Современные исследования показывают, что наблюдается тесная взаимосвязь «между политическим и социокультурными мирами», что отражается непосредственно на эмоциональном восприятии молодежью традиционных ценностей государства – семьи, религии, исторического наследия и пр. [3, с. 250]. В то же самое время российская молодежь «в своем большинстве патриотична и принимает активное участие в различных патриотических акциях» [4, с. 151]. Патриотизм имеет многогранные проявления (например, знание своей истории, участие в вахтах памяти, поисковой деятельности и др.) [5, с. 127], а место проживания (национальный регион или административные субъекты) выступает основанием для степени вовлечения молодежи и особенно школьников в систему патриотического воспитания [6, с. 574].

Для российского общества под ценностями принято понимать, прежде всего, нравственные и моральные устои, материальные и духовные блага. Согласимся с мнением социолога В. Б. Ольшанского, который утверждал, что «ценности – это своеобразные маятники, помогающие заметить в потоке информации то, что наиболее важно... для жизнедеятельности человека...» [7]. Ценностные ориентации, в свою очередь, представляют систему наиболее значимых ценностей в жизни человека. Вместе эти понятия составляют основу мировоззрения человека, влияющую на его поведение и стратегию взаимодействия с обществом в процессе социализации.

В эпоху, когда цифровая среда перестала быть просто средством коммуникации, сформировав новую реальность, студент вынужден формулировать собственные ценностные ориентации под одновременным влиянием традиционных институтов и алгоритмов социальных сетей. Чтобы определить, формируется ли альтернативно новая идентичность поколения и насколько традиционные ценности, на которые делается упор в региональной политике, являются ориентирами для студенчества, было проведено пилотажное исследование – социологический опрос среди студентов вузов Кузбасса.

В социологическом опросе приняло участие 150 студентов, обучающихся в вузах Кузбасса (Кемеровский государственный институт культуры – 48 %, Кемеровский государственный университет и Кемеров-

ский государственный медицинский университет по 26 %). Среди опрашиваемых по гендерному фактору 72 % составили девушки, 18 % – юноши. В опросе участвовали респонденты разных курсов обучения уровня бакалавриата: первый курс – 18 %, второй курс – 34 %, третий курс – 20 %, четвертый и пятый курсы – 28 %.

Первый вопрос анкеты касался жизненных целей студентов. Респонденты могли выбрать не более трех вариантов ответа из предложенных (допускалось добавление собственного варианта ответа). Наибольшее количество ответов набрали такие цели, как «построить карьеру» (66 %) и «путешествовать, побывать в разных странах» (64 %). На третьем месте по значимости для студентов оказалась жизненная цель «создание семьи» (46 %). Далее следуют менее значимые цели: «иметь надежных друзей» (36 %), «получить качественное образование» (34 %), «иметь много свободного времени и проводить его в свое удовольствие» (30 %). Из полученных данных можно заметить, что молодые люди, в первую очередь, отдают приоритет профессиональной самореализации, также отмечая желание побывать в различных странах, при этом семья все еще имеет высокие позиции, но уже не является безусловной доминантой, как это было у прошлых поколений. При этом получение качественного образования для студентов имеет относительно невысокие показатели, что позволяет выдвинуть гипотезу о том, что образование воспринимается респондентами не как самостоятельная ценность и фундамент будущего, а скорее как инструментальный этап, обязательный, но не самый желанный на пути к построению карьеры и достижению успеха.

Ответы на второй вопрос: «Как Вы предпочитаете проводить свободное время?» – показали, что большинство респондентов предпочитает пассивный формат потребления контента в цифровой среде: почти три четверти опрошенных проводят время за просмотром фильмов и сериалов (72,5 %), еще 43,1 % – в социальных сетях. Варианты, связанные с активным времяпрепровождением, таким как «встречи с друзьями» (49 %), «прогулки на свежем воздухе» (47,1 %), пользуются меньшей популярностью, то есть, несмотря на запрос в путешествиях и активном познании культур других стран, досуг студентов достаточно статичен.

На вопрос о тематике потребляемого контента в цифровой среде безусловным лидером является вариант ответа «развлечения и юмор» – его выбрали 74,5 % опрошенных, что позволяет сделать вывод о том, что цифровая среда для большинства студентов несет прежде всего рекреаци-

онную функцию. Образовательный и культурный контент занимают значимые позиции (43,1 % и 49 % соответственно), хотя и не доминирующие, исходя из чего, можно предположить, что запрос на развитие у студентов сохраняется, но не является основным. «Политическая и общественная жизнь региона (Кузбасса) и страны» вызывает минимальный интерес (23,5 %), в основном этот вариант выбирали студенты старше 21 года.

Следующий вопрос: «В системе политических ценностей какие из перечисленных ценностей Вы считаете наиболее значимыми?» – должен был отразить ценностные предпочтения в политической сфере. Наиболее популярными ответами стали: права человека (72,5 %), мир (66,7 %), безопасность (54,9 %), то есть ядро политических ценностей студентов образуют индивидуалистические и гуманистические универсалии. Можно предположить, что государство воспринимается молодежью, в первую очередь, как гарант их личной свободы и физической защищенности, а не как источник идеологии или традиции. Хотя, если возвращаться к результатам предыдущего вопроса, студенты не сильно погружены в политическую жизнь региона и страны, потому политические ориентации актуализируются только при прямом вопросе, но не привлекают внимание к политическому контенту в повседневности. Выявленные крайне низкие показатели традиционности (9,8 %) и коллективизма (5,9 %) можно объяснить тем, что молодежь не воспринимает опыт старших поколений, несущих советское прошлое и ценности 1990-х годов, не считает их авторитетным источником политических ориентиров. Вследствие цифровизации молодежь не мыслит себя больше частью коллектива, социальные связи строятся по сетевому принципу, они более ситуативны и мобильны, то есть воззвания к «общественному долгу», вероятно, будут малоэффективны.

В рамках следующего вопроса респондентам необходимо было оценить по 5-балльной шкале свою сопричастность к политической и культурной жизни Кузбасса. Одна треть (33,4 %) ощущает свою сопричастность в жизни региона (средний балл в ответах составил 4,3). Это означает, что даже среди вовлеченных студентов преобладает умеренная, а не максимальная идентификация. Другая треть опрошенных (33,3 %) демонстрирует отчетливую отчужденность от политической и культурной повестки Кузбасса (средний балл – 3,8). Для этих студентов регион не является значимым пространством самореализации или источником идентичности. Остальные респонденты придерживаются нейтральной

позиции, то есть потенциально они могут быть вовлечены в жизнь региона. Таким образом, в Кузбассе существует дефицит региональной идентичности, но, возможно, подобная ситуация происходит из-за слабой эффективности существующих механизмов вовлечения молодежи в жизнь Кузбасса.

Последний вопрос относился к открытому типу: «О каком месте, событии или традиции в Кузбассе, по Вашему мнению, мало качественного контента в Интернете, хотя стоило бы привлекать к нему больше внимания?». Респонденты отвечали в свободной форме, что позволило получить развернутые комментарии. Значительная часть участников исследования указала на проблему дефицита информации о текущих культурных мероприятиях: *«Не о конкретном событии, а в целом мало контента об интересных творческих мероприятиях, многие находятся в неосведомленности и не знают, куда сходить», «Я бы хотела получить больше качественного контента про вузы и общественную деятельность в области».* Представленные ответы показывают, что студенты проявляют интерес к культурным мероприятиям в регионе и возможностям участия в них, но существующие каналы коммуникации недостаточно информативны. Это создает ситуацию, при которой событие происходит, но целевая аудитория остается в неведении. Несколько респондентов указывали на конкретные события в жизни региона, представляющие для них значимость: *«Шорские национальные праздники», «Про сабантуй мало кто знает из приезжих ребят, а это маленькая жизнь длиной в день», «Шахтерский сабантуй», «День энергетика»* и т. д. Это указывает на то, что молодежь готова потреблять контент об этнической и культурной жизни народов Кузбасса, но такой контент либо отсутствует, либо некачественен, либо не попадает в «ленты» социальных сетей. Также исследование показало наличие негативных ответов (составили менее 10 %), свидетельствующих о том, что для отдельных респондентов регион не является значимым пространством для жизни и самореализации. Для улучшения данной ситуации можно предложить несколько рекомендаций. Например, можно организовать конкурсы или проектные лаборатории, где студенты сами будут создавать контент о регионе (фото, видео, тексты). Такого рода инициативы позволяют решать одновременно две задачи: появляется качественный пользовательский контент, и при этом сами студенты через творчество начинают чувствовать свою сопричастность к жизни Кузбасса.

Подводя итог, отметим, что проведенное исследование ценностных ориентаций студентов кузбасских вузов в условиях цифровой трансформации позволяет сделать вывод о том, что под влиянием цифровизации система ценностей студенческой молодежи не замещается принципиально новыми смыслами, но подвергается динамическим изменениям. Главный вызов для системы образования Кузбасса и региональной политики заключается не просто в необходимости трансляции ценностных ориентиров кузбасской молодежи, а во внесении реальных механизмов профессиональной и личной самореализации в регионе. Высокий запрос на карьеру и путешествия при слабой региональной идентичности создает риск «оттока» наиболее активной части студенчества из региона. При этом даже существующие культурные и образовательные события остаются незамеченными из-за отсутствия качественного контента о них в цифровой среде. Для преодоления этого, используя современные цифровые форматы, необходимо транслировать традиционные ценности и формировать устойчивую региональную идентичность, делая культурную жизнь региона более понятной и привлекательной для молодого поколения.

Список литературы

1. Карпухин О. И. Молодежь России: особенности социализации самоопределения // Социологические исследования. – 1995. – № 1. – С. 124–128.
2. Никифоров А. Ю., Семенова Е. В. Жизненные ценности современного студента // Вестник Башкирского университета. – 2018. – № 4. – С. 1301–1304.
3. Матвеева Е. В., Шилова А. Э., Сат А. В. Традиционные ценности в системе политической культуры студенческой молодежи Кузбасса // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2024. – № 81. – С. 244–252.
4. Матвеева Е. В. Политические ценности как средство формирования гражданской позиции российской молодежи (по материалам региональных исследований) // Азиатские исследования: история и современность. – 2022. – № 1. – С. 142–153.
5. Селезнева А. В., Зиненко В. Е. Патриотизм российских школьников: политико-психологический анализ // Психолого-педагогический поиск. – 2025. – № 3 (75). – С. 121–129.

6. Асеев С. Ю., Шашкова Я. Ю. Факторы формирования патриотических ценностей и установок у старших школьников (на примере регионов Сибирского федерального округа) // Интеграция образования. – 2022. – Т. 26, № 3 (108). – С. 559–578.
7. Ольшанский В. Б. Личность и социальные ценности // Социология в СССР. – М.: Мысль, 1966. – Т. 1. – С. 470–530.

Якушева Евгения Александровна, студент,
Двуреченская Анастасия Сергеевна, кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

КОНЦЕПЦИИ ЭЛИТАРНОЙ КУЛЬТУРЫ: ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ К СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

CONCEPTS OF ELITE CULTURE: FROM CLASSICAL PHILOSOPHY TO MODERN CULTURAL STUDIES

Аннотация: в статье рассматривается эволюция представлений об элитарной культуре – от классических философских концепций Ф. Ницше, Х. Ортеги-и-Гассета и Н. Бердяева до её терминологического осмысления в работах современных отечественных культурологов.

Ключевые слова: элитарная культура, массовая культура, классические концепции, инновационное «ядро», культурная система.

Abstract: this article examines the evolution of ideas about elite culture, from the classical philosophical concepts of Friedrich Nietzsche, Joseph Ortega y Gasset, and Nikolai Berdyaev to its contemporary terminological interpretation in the works of Russian cultural studies scholars.

Keywords: elite culture, mass culture, classical concepts, innovative core, cultural system.

В современных условиях, когда массовая культура становится всё более доминирующей формой культурного производства и потребления, понятие «элитарная культура» приобретает особую актуальность. Унификация вкусов, упрощение содержания, ориентация на «среднего» потребителя создают устойчивую иллюзию, будто «высокая» культура либо

исчезла, либо превратилась в музейный экспонат. Однако элитарная культура не только сохраняется, но и остаётся необходимым условием культурной динамики.

Целью данной работы является сопоставление классических концепций элитарности и дополнение их современным терминологическим анализом, позволяющим ответить на вопросы: что такое элитарная культура сегодня, кто её носители и почему она не исчезает в эпоху тотальной массовизации.

Осмысление элитарной культуры как особого феномена начинается в философии на рубеже XIX–XX веков, когда в связи с процессами урбанизации, индустриализации и демократизации впервые был поставлен вопрос о судьбе «высокого» искусства в обществе масс. Три мыслителя – Фридрих Ницше, Хосе Ортега-и-Гассет и Николай Бердяев – заложили основу для последующих дискуссий о соотношении «элитарного – массового», каждый со своего философского и культурного ракурса.

Фридрих Ницше в своей книге «Так говорил Заратустра» связывает элитарность с концепцией «сверхчеловека» – существа, преодолевшего обыденную мораль, традиции и стадные инстинкты: «Человек есть нечто, что должно превзойти. Что сделали вы, чтобы превзойти его?». Сверхчеловек сам творит ценности, ему чужда пассивная позиция «жизни даром». Благородные, по Ницше, «постоянно размышляют, что могли бы мы дать лучшего в обмен за жизнь» [1, с. 248], тогда как толпа хочет лишь получать. Элитарность здесь – качество индивидуального духа, результат самопреодоления, а не социального происхождения.

Хосе Ортега-и-Гассет в работе «Восстание масс» определяет элиту как «избранное меньшинство», которое требует от себя больше, чем от других, и живёт служением высшей цели. «Для меня благородство – синоним жизни окрылённой, призванной перерасти себя и вечно устремлённой от того, чем она становится, к тому, чем должна стать», – пишет он [2, с. 128]. Масса же – это не столько множество людей, сколько тип человека инертного. «Вспомним, чем отличается избранный от заурядного человека: первый требует от себя многого, второй в восторге от себя и не требует ничего!» [2, с. 125].

Николай Бердяев в тринадцатом письме «О культуре» «Философии неравенства» исходит из сакральной природы культуры. «Культура благородного происхождения», – утверждает он [3, с. 271]. Она не терпит смешения с народным бытом. Культура имеет религиозные истоки, вы-

растает из культа и символического действа, потому ей присуща иерархичность. «От демократизации культура повсюду понижается в своем качестве и в своей ценности», – пишет Бердяев [3, с. 270]. «Демократизация и социализация человеческих обществ вытесняют высший культурный слой. Но без существования такого слоя и без уважения к нему культура невозможна» [3, с. 275].

Выделяя общее у трёх мыслителей, можно отметить критику массового общества, защиту культурной иерархии, признание естественного неравенства людей в их способности к созиданию и восприятию культуры. *Различия* касаются источников элитарности: Ницше делает ставку на индивидуальное самопреодоление (и остаётся радикальным атеистом), Бердяев – на религиозную традицию и соборность, Ортега-и-Гассет – на социальную роль творческого меньшинства, направляющего массу.

В современной культурологии понятие элитарной культуры сохраняет ядро, выделенное классиками, но получает более строгое терминологическое оформление. В энциклопедии «Прикладная культурология» элитарная культура определяется как «понятие для обозначения той части культуры (пр. всего, художественной), которая предназначена для избранных, ими же создается и предполагает наличие у ее носителей/приверженцев способностей, знаний и опыта ее созидания, адекватного восприятия и оценки» [4, с. 555]. Отмечено, что принадлежность к элитарной культуре определяется уровнем интеллектуальных способностей, а не социальным положением.

Выделяются характеристики, позволяющие причислять те или иные артефакты к элитарной культуре / элитарному искусству: семантическая, смысловая многослойность, многозначность и практическая неисчерпаемость; герменевтичность и определенная эзотеричность (для посвященных); чаще всего сложный (художественный язык; структурная и композиционная неординарность (что отнюдь не обязательно, поскольку выдающиеся художники умели достигать в своих творениях глубокой выразительности и содержательности, используя предельно простые художественно-образные и художественно-технические средства); интеллектуальность (объединяющая рациональную и эмоциональную составляющие); ориентация на читателей/зрителей/слушателей с тонкой эстетической восприимчивостью, эрудицией, специальной подготовкой [4].

Известный московский культуролог А. Я. Флиер, рассуждая о «высокой» культуре, пишет: «Элитарная культура (правильнее называть ее

креативной) по своей социальной функции ориентирована преимущественно на специализированное производство. Ее реализуют люди, в той или иной мере специально обученные своему ремеслу, а качество изготовляемого продукта является главным критерием оценки их работы» [5, с. 26]. Этим он акцентирует внимание на формировании данной культуры усилиями творческого меньшинства.

Опираясь на исследования современных отечественных культурологов, можно выделить следующие ключевые характеристики элитарной культуры:

– сложность и многозначность, требующие от потребителя специальной подготовки и интеллектуального усилия;

– закрытость – в смысле неочевидности культурных кодов для восприятия неподготовленного индивида;

– новационность и ценностно-смысловая самодостаточность.

Важно подчеркнуть, что элитарность не отождествляется с социальным или экономическим статусом. Как отмечает Э. Т. Эрдэнэев, «элита – это часть общества, наиболее способная к духовной деятельности, одарённая высокими нравственными и эстетическими задатками. Именно она обеспечивает общественный прогресс» [6, с. 284]. Носителем элитарной культуры может быть любой человек независимо от дохода или происхождения, если он обладает высокой рефлексивной способностью, готов к интеллектуальному усилию и способен воспринимать (или создавать) сложные культурные смыслы. Тот, для кого культура является не фоном, а трудом и ответственностью.

Функционально элитарная культура выступает по отношению к массовой как инновационное «ядро». Как показывает А. В. Костина, именно в элитарной среде апробируются новые художественные языки, вырабатываются ценностные ориентиры, ставятся наиболее сложные философские и эстетические вопросы. Массовая культура затем адаптирует и тиражирует эти достижения, неизбежно упрощая их и превращая в штампы [7]. Без элитарного ядра массовая культура быстро вырождается в бессодержательное повторение одного и того же.

Тем не менее, остается вопрос: если массовая культура доступнее, дешевле и легче для потребления, зачем нужна элитарная? Не ждёт ли её участь аристократических салонов прошлого? Анализ показал, что элитарная культура не только не исчезает, но и сохраняет свою актуальность. Человеческая природа не сводится только к развлечению. Социологиче-

ские и культурологические исследования фиксируют устойчивую потребность личности в сложности, глубине, в выходе за пределы повседневной рутины. Даже в эпоху клипового мышления и тотальной цифровизации существует значительная аудитория, для которой встреча с подлинным искусством или оригинальной мыслью остаётся ценностью, не подменяемой развлекательным контентом.

Элитарная культура выполняет незаменимую функцию «культурной лаборатории». Все значительные художественные и интеллектуальные открытия происходят сначала в элитарной среде, и лишь затем, в адаптированном и нередко искажённом виде, становятся достоянием масс. Без этого инновационного импульса массовая культура очень быстро исчерпала бы себя.

В заключение стоит отметить, что классические мыслители были в чем-то правы, опасаясь власти масс, но они не могли предвидеть, что элитарная культура обретёт новые формы существования в специализированных институциях, в сетевых сообществах знатоков, в автономных областях художественного и интеллектуального поиска. Концепции философов заложили фундамент для понимания элитарной культуры как иерархичного, творческого, требующего интеллектуального усилия феномена. Современная культурология уточняет это понятие: элитарная культура – это инновационное ядро, обслуживающее всё культурное производство; её носители – все, кто одарен, подготовлен, способен к высокой рефлексии. Элитарная культура актуальна, поскольку только она способна рождать новые смыслы и поддерживать культурное разнообразие. Она не исчезает в эпоху доминирования массовых форматов, а лишь приобретает новые формы своего существования. Таким образом, элитарное и массовое не столько противопоставлены друг другу в общем поле культурной системы, сколько находятся в качественном динамическом сопряжении.

Список литературы

1. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. – М.: Азбука-Аттикус, 2021. – 352 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / пер. с исп. А. Гелескула. – М.: АСТ, 2026. – 288 с.
3. Бердяев Н. А. Философия неравенства / сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2012. – 624 с.

4. Акопян К. З. Прикладная культурология. Энциклопедия / сост. и науч. ред. И. М. Быховская. – М.: Согласие, 2019. – 846 с.
5. Флиер А. Я. Элитарная, народная и массовая культуры: диалог на эшафоте // Обсерватория культуры. – 2011. – № 1. – С. 26–29.
6. Эрдэнэев Э. Т. Социально-философские основы элитарной культуры // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – № 33, т. 12. – С. 283–286.
7. Костина А. В. Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – М., 2009. – 41 с.

Ускоева Яна Геннадьевна, студент,
Астахов Олег Юрьевич, доктор культурологии, профессор,
Кемеровский государственный институт культуры

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ МОДЕЛЬ РЕГУЛЯЦИИ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРОЦЕССОВ В ЦИФРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

SOCIOCULTURAL MODEL OF REGULATION OF COMMUNICATIVE PROCESSES IN DIGITAL SPACE

Аннотация: в статье на основе теоретического анализа выявляются и систематизируются социокультурные механизмы регуляции коммуникативных процессов в цифровом пространстве. Предлагается интегративная модель регуляции, включающая формально-правовой, платформенный, локальный (нормы сообщества) и индивидуально-этический уровни.

Ключевые слова: цифровое пространство, коммуникативные процессы, сетевые сообщества, профессиональный этос, цифровая коммуникация.

Abstract: based on theoretical analysis, this article identifies and systematizes the sociocultural mechanisms regulating communicative processes in digital space. It is shown that regulatory effectiveness is achieved through the coordinated action of all levels, while in professional communities of the humanities, informal reputational mechanisms predominate.

Keywords: digital space, communicative practices, online community, professional ethics, digital communication.

Активная цифровизация всех сфер социальной жизни привела к формированию принципиально новой среды – цифрового пространства. Этот феномен перестал быть лишь технической инфраструктурой, превратившись в один из важнейших факторов социокультурных изменений и модификации коммуникативных практик [1, с. 104]. Особенности сетевой среды – анонимность, глобальность, интерактивность, гипертекстуальность – порождают противоречие между устоявшимися нормами профессионального общения и новыми, спонтанно возникающими практиками взаимодействия. Данное противоречие актуализирует задачу изучения социокультурных механизмов, регулирующих коммуникацию в Сети.

Цель данной статьи – теоретически обосновать и системно представить интегративную социокультурную модель регуляции коммуникативных процессов в цифровом пространстве.

Цифровое пространство не сводится к совокупности технических средств передачи информации. Следуя концепции «пространства потоков» М. Кастельса, его следует понимать как «материальную организацию социальных практик в разделенном времени, работающих через потоки» [2, с. 512–513]. Власть, информация и коммуникация организуются по логике сетей, а не фиксированных территорий, что создает вызовы для традиционной, привязанной к национальным государствам регуляции. Как подчеркивает В. В. Миронов, «цифровая трансформация культуры приводит к тому, что границы между реальным и виртуальным становятся подвижными, и это меняет весь процесс восприятия жизни» [3, с. 212].

Ключевые характеристики цифровой среды, напрямую влияющие на регуляцию, включают: виртуальность и псевдонимность (невидимость коммуникантов, возможность конструировать идентичность, что размывает ответственность) [4, с. 114]; глобальность (предельное расширение аудитории, столкновение культурных норм); интерактивность (двусторонний и многосторонний характер коммуникации, стирание грани между производителем и потребителем информации) [5, с. 134]; гипертекстуальность (мозаичное, ассоциативное мышление, риски поверхностного восприятия) [3, с. 218]. И. А. Авдеева отмечает, что изначальный этос Интернета формировался как сообщество анонимных, свободных индивидов, однако массовизация аудитории и политика верификации платформ трансформируют эту картину [6, с. 251].

Для системного анализа целесообразно рассматривать цифровое пространство как четырехуровневую структуру, где регуляция осуществляется на каждом уровне специфическими средствами (табл. 1).

Таблица 1

Уровни цифрового коммуникативного пространства

Уровень	Содержание	Ключевые элементы
1. Инфраструктурный	Определяет технические возможности коммуникации. Остается невидимым для пользователя, но является объектом жесткого правового регулирования и государственного суверенитета	Серверы, каналы связи, протоколы. Органы регулирования, провайдеры
2. Платформенный	Конкретные площадки, где разворачивается коммуникация. Платформа не просто канал, а активный модератор практик через архитектуру, интерфейс и алгоритмы	Социальные сети, мессенджеры, форумы. Алгоритмы рекомендаций, системы верификации, пользовательские соглашения
3. Социокультурный	Пространство предстает как совокупность социальных групп и культурных практик. Формируются нормы, ценности, ритуалы и язык. Возникает гибридная система стратификации на основе цифрового капитала	Профессиональные интернет-сообщества, референтные группы
4. Антропологический	Уровень конкретного пользователя, его переживания и присвоения цифровой среды. Происходит формирование цифровой идентичности	Цифровая идентичность, самопрезентация, практики навигации

Понимание этой многоуровневой структуры является необходимым условием для анализа регуляции, поскольку она всегда разворачивается одновременно на всех уровнях – от технических ограничений до индивидуальных стратегий самопрезентации.

Если пространство задает условия, то коммуникативные практики представляют собой конкретные, устойчивые способы деятельности, посредством которых участники взаимодействуют, обмениваются смыслами и конструируют социальную реальность. Как справедливо утверждает В. А. Сергодеев, «сетевое интернет-сообщество формируется, существует и развивается именно благодаря коммуникативным практикам, которые

одновременно являются и условием, и результатом его существования» [5, с. 133].

Вслед за П. Бурдье, практика понимается как стратегия, реализуемая агентом в рамках определенного поля [7, с. 102–105]. Участники сетевых сообществ не просто пассивно выполняют предписания платформ, но активно интерпретируют их и вырабатывают собственные, зачастую неформальные, способы взаимодействия. Ю. Хабермас акцентирует, что в основе социального взаимодействия лежит стремление к достижению взаимопонимания, и коммуникативное действие ориентировано на внутреннее признание значимости высказываемых притязаний [8, с. 67–69]. В цифровой среде этот процесс осложняется, но не отменяется.

Опираясь на классификацию В. А. Сергодеева, можно выделить три типа практик, критически важных для формирования регулятивных норм (табл. 2).

Таблица 2

Типология коммуникативных практик в сетевых интернет-сообществах

Тип практик	Основное содержание	Примеры в профессиональном сообществе
Информационные	Производство, передача, поиск, селекция и интерпретация информации	Публикация статей и обзоров; создание тематических подборок; рецензирование; обмен опытом
Интерактивные	Взаимодействие, обмен действиями, координация совместной деятельности, конфликт и его урегулирование	Комментирование; участие в дискуссиях на форумах; совместное редактирование документов; процедуры модерации и апелляции
Перцептивные	Восприятие партнеров по коммуникации, формирование образа «Другого», самопрезентация и управление впечатлением	Демонстрация компетентности через контент; выбор стиля самопрезентации; формирование репутации и цифрового капитала

В рамках интерактивных практик особую роль играют конфликтные взаимодействия. Как показывают А. И. Кольба и З. Т. Чадаева, «повторяющиеся способы разрешения конфликтных ситуаций со временем мо-

гут закрепляться в виде устойчивых практик и даже формальных или неформальных норм» [9, с. 18]. В интернет-сообществах к таким практикам относятся процедуры апелляции к модератору, публичное обсуждение проступка, «троллинг» как провокативная практика и блокировка.

Перцептивные практики в условиях анонимности и отсутствия невербальных сигналов приобретают особое значение. Согласно драматургической теории И. Гофмана, в любом социальном взаимодействии человек стремится управлять впечатлением, которое он производит на других [10, с. 46–48]. В цифровой среде это управление становится осознанным и технологичным: выбор аватара, никнейма, стиль письма, демонстрация компетентности. М. А. Мельникова, исследуя профессиональные сообщества, подчеркивает, что важной особенностью коммуникации является высокий уровень персонифицированности, когда участники не скрывают свой профессиональный опыт, что служит маркером компетентности и формирует доверие [11, с. 104].

Ключевой вывод данного раздела: в сообществе постоянно происходит процесс нормализации практик. Спонтанные способы действия, если они признаются полезными, закрепляются, становятся привычными, а затем и обязательными. Как отмечает С. В. Бондаренко, «в виртуальных сообществах стихийно складывается система социального контроля, которая посредством поощрений и санкций закрепляет “правильные” практики и отсекает деструктивные» [12, с. 18–20]. Именно этот процесс лежит в основе формирования локальных норм сообщества.

Собрав воедино анализ среды и коммуникативных практик, можно перейти к построению интегративной модели регуляции. В современном цифровом пространстве действуют четыре взаимосвязанных уровня нормативной регуляции, различающихся по источнику происхождения, степени формализации и механизмам поддержания (табл. 3).

Таблица 3

Уровни регулятивных норм в цифровой среде

Уровень регуляции	Источник возникновения	Характер норм
Формально-правовой	Государство, международное право	Писаные, общеобязательные, обеспеченные санкциями
Платформенный	Владельцы цифровых платформ	Писаные, локальные, обязательные для пользователей данной платформы

Окончание табл. 3

Уровень регуляции	Источник возникновения	Характер норм
Локальный (нормы сообщества)	Само сообщество в процессе интеракций	Неписаные, традиционные, поддерживаемые общественным мнением
Индивидуально-этический	Внутренние убеждения индивида	Субъективные, основанные на совести и ценностях

Формально-правовой уровень задает внешние границы дозволенного. В Российской Федерации базовым документом является Федеральный закон «Об информации, информационных технологиях и о защите информации». Как отмечает А. В. Лашманкин, контроль со стороны организованных структур в цифровой среде становится всё более глубоким [13, с. 93]. Однако в глобальной сети применение национальных законов затруднено.

Платформенный уровень представляет собой «новый суверен» цифровой эпохи. Каждая платформа устанавливает собственные правила, фиксируемые в пользовательских соглашениях. Эти правила могут идти дальше формально-правовых требований, внедряя собственные стандарты этики. Платформы через свою архитектуру и алгоритмы активно формируют коммуникативные практики [14, с. 30]. А. Г. Шмелев подчеркивает, что технические возможности платформы становятся инструментом социального контроля [15, с. 40–41]. Кнопки «лайк», системы рекомендаций, автоматическая фильтрация – инструменты «мягкого» нормативного контроля.

Локальный уровень (нормы сообщества) представляет наибольший интерес, поскольку именно здесь происходит «переплавка» внешних предписаний во внутренние, разделяемые членами группы правила. Д. А. Устюжанина предлагает выделять три группы таких нормативов [16, с. 26]:

- нормы коммуникации регулируют процесс общения: как принято обращаться, допустим ли сленг, какова допустимая частота сообщений. Сюда же относятся соблюдение сетевого этикета, учет публичности цифрового следа, адаптация сообщения к формату платформы;
- нормы автономизации определяют границы сообщества, критерии включения и исключения (кто «свой», а кто «чужой»). В профессиональных сообществах таким критерием часто выступает наличие профессионального опыта и компетентности;

• нормы самопрезентации регулируют то, как участник должен представлять себя. Ключевая норма – демонстрация компетентности. Публикация некачественного контента может привести к репутационным потерям.

Эти нормы поддерживаются не модераторами, а общественным мнением группы и механизмами репутации. А. Г. Шмелев описывает механизмы «продуктивной конкуренции», где социальный контроль осуществляется через рейтинги, голосования и общественную оценку вклада участников [15, с. 27–47].

Индивидуально-этический уровень – внутренний регулятор личности. Даже при наличии жестких формальных и неформальных правил окончательное решение о поступке остается за индивидом. Ю. Хабермас связывал способность к автономному моральному суждению с коммуникативной рациональностью [8, с. 98]. В цифровой среде, где последствия слов могут быть отсрочены, а ответственность размыта, значение внутренних этических регуляторов критически возрастает. Как отмечается в аналитических материалах, постоянное присутствие в цифровой среде влияет на нравственное самосознание: «зависимость от лайков и внимания приводит к тому, что самооценка связывается с виртуальным признанием», что требует развитой рефлексии для сохранения нравственного самосознания [17, с. 5].

Важнейшими механизмами поддержания регулятивных норм выступают модерация, система санкций и технические средства, встроенные в архитектуру платформ. В профессиональных сообществах нормативная регуляция приобретает дополнительное измерение, связанное с профессиональной этикой. А. В. Прокофьев подчеркивает, что кодексы профессиональной этики опираются на неформальные, разделяемые сообществом представления о добре и долге [18, с. 170]. В цифровой среде этот профессиональный этос получает новое поле для своего воспроизводства.

Проведённый теоретический анализ позволяет сформулировать основные положения социокультурной модели регуляции коммуникативных процессов в цифровом пространстве. Цифровое пространство представляет собой качественно новую, многоуровневую среду обитания, включающую инфраструктурный, платформенный, социокультурный и антропологический уровни. Его ключевыми характеристиками выступают виртуальность, глобальность, интерактивность и гипертекстуальность. Эти свойства создают как новые возможности для коммуникации, так и риски, требующие выработки адекватных регулятивных механизмов.

Коммуникативные практики в сетевых сообществах – информационные, интерактивные и перцептивные – выступают источником нормативной регуляции. В процессе повторения и закрепления спонтанные практики нормализуются, превращаясь в устойчивые образцы поведения, которые затем кристаллизуются в локальные нормы. Регулятивная система цифрового пространства включает четыре взаимосвязанных уровня: формально-правовой, платформенный, локальный (нормы сообщества) и индивидуально-этический. Эффективность регуляции достигается не доминированием какого-либо одного уровня, а их согласованным действием. Нарушение этой согласованности ведёт к коммуникативным дисфункциям и репутационным рискам.

Локальные нормы сообщества играют роль ключевого связующего звена между внешними регуляторами (законами и платформенными правилами) и внутренним миром личности. Именно через них происходит интерпретация и адаптация общих правил применительно к специфике профессиональной деятельности. В профессиональных сообществах, особенно гуманитарного профиля, доминирование неформальных репутационных механизмов над формальными санкциями является индикатором зрелости, высокого уровня доверия и устойчивости профессионального имиджа. Предложенная социокультурная модель регуляции может служить аналитическим инструментом для диагностики коммуникативной среды в профессиональных интернет-сообществах и основой для проектирования устойчивых цифровых экосистем, основанных на согласованных ценностях и разделяемых нормах.

Список литературы

1. Данилов А. Н. Страсти виртуальной коммуникации: к новой архитектуре социосферы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2025. – Т. 41. – № 1. – С. 104–112.
2. Кастельс М. Власть коммуникации. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016. – 564 с.
3. Миронов В. В. Метафизика не умирает: избранные статьи, выступления и интервью. – М.: РГ-Пресс, 2020. – 424 с.
4. Некрасов Д. А. К вопросу об особенностях общения в цифровой среде // Социология и социальная работа: современные образовательные и научно-исследовательские практики: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. – Самара: Изд-во Самарского университета, 2024. – С. 113–117.

5. Сергодеев В. А. Коммуникативные практики в сетевых интернет-сообществах // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2013. – № 1 (113). – С. 132–137.
6. Авдеева И. А. Этос как этико-философская проблема в контексте современных исследований // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2013. – Вып. 7 (123). – С. 250–256.
7. Бурдье П. Практический смысл / пер. с фр. А. Т. Бикбова [и др.]. – СПб.: Алетейя, 2001. – 562 с.
8. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / пер. с нем. Д. В. Скляднева. – СПб.: Наука, 2000. – 380 с.
9. Кольба А. И. Политическая институционализация конфликтов: основные подходы и проблемы исследования / А. И. Кольба, З. Т. Чадаева // Вестник Пермского университета. Политология. – 2021. – Т. 15. – № 2. – С. 16–26.
10. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / пер. с англ. А. Д. Ковалева. – М.: Канон-Пресс-Ц, 2000. – 304 с.
11. Мельникова М. А. Интернет-коммуникация в профессиональных авиационных сообществах // Научный вестник МГТУ ГА. – 2014. – № 203. – С. 101–105.
12. Бондаренко С. В. Социальная структура виртуальных сетевых сообществ: автореф. дис. ... д-ра социологических наук: 22.00.04. – Ростов н/Д., 2004. – 42 с.
13. Лашманкин А. В. К вопросу о социальном контроле в цифровой среде // Казанский социально-гуманитарный вестник. – 2023. – № 3 (58). – С. 91–96.
14. Матвеев М. С. Цифровые следы в воспроизводстве виртуального сообщества: применение теории структурации к анализу профессионального онлайн-сообщества // Социодинамика. – 2026. – № 4. – С. 24–37.
15. Шмелев А. Г. Коммуникация, кооперация и конкуренция в самоорганизующихся профессиональных интернет-сообществах // Вопросы образования. – 2010. – № 4. – С. 27–47.
16. Устюжанина Д. А. К вопросу о конструировании социальных норм в онлайн-среде // История, политология, социология, философия: теоретические и практические аспекты. – 2021. – № 2 (32). – С. 24–28.
17. Цифровизация с философской точки зрения // Гуманитарный вестник. – 2025. – С. 1–9.

18. Прокофьев А. В. Профессиональная этика: философский анализ морального регулирования профессионально определенных практик // Практическая и прикладная философия / отв. ред. А. А. Гусейнов. – М.: Голос, 2024. – С. 167–183.

Лазарева Диана Владимировна, студент,
Паничкина Елена Васильевна,
кандидат политических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ВИРТУАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ КАК ИНСТРУМЕНТ ИНТЕГРАЦИИ КОНФЛИКТУЮЩИХ ИСТОРИЧЕСКИХ НАРРАТИВОВ И ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ КАЛИНИНГРАДА

VIRTUAL EXHIBITIONS AS A TOOL FOR INTEGRATING CONFLICTING HISTORICAL NARRATIVES AND FORMING THE REGIONAL IDENTY OF KALININGRAD

Аннотация: в статье рассматривается социокультурный потенциал виртуальных выставок как нелинейного медиума, способного интегрировать конфликтующие исторические пласты и формировать целостную региональную идентичность эксклавной территории. На примере Калининграда анализируется специфика преодоления разрывов культурной преемственности через цифровизацию наследия и создание единой нелинейной среды.

Ключевые слова: виртуальные выставки, региональная идентичность, конфликтующие нарративы, Калининград, нелинейная экспозиция.

Abstract: the article examines the socio-cultural potential of virtual exhibitions as a non-linear medium capable of integrating conflicting historical layers and forming a coherent regional identity of an exclave territory. Using the example of Kaliningrad, the specifics of overcoming gaps in cultural continuity through the digitalization of heritage and the creation of a single non-linear environment are analyzed.

Keywords: virtual exhibitions, regional identity, conflicting narratives, Kaliningrad, non-linear exposition.

Современный этап развития человеческого общества характеризуется масштабными процессами цифровизации, охватывающими все сферы социокультурной практики [3, с. 64]. Трансформация традиционных институтов памяти в условиях формирования глобальной информационной среды актуализирует поиск новых технологических и коммуникативных форматов трансляции культурного наследия. Виртуальные выставки, электронные архивы и интерактивные 3D-экспозиции перестают быть исключительно вспомогательными цифровыми сервисами музеев, превращаясь в самостоятельные медиумы, способные активно конструировать символические пространства и влиять на социокультурные процессы. В рамках современной культурной политики Российской Федерации цифровизация наследия рассматривается как стратегический приоритет, направленный на обеспечение открытого доступа граждан к национальному достоянию и укрепление единого культурного пространства страны.

Цель исследования – выявление и концептуальный анализ социокультурного потенциала виртуальных выставок как нелинейного инструмента интеграции конфликтующих исторических нарративов и формирования целостной региональной идентичности Калининграда, а также разработка на этой основе прикладного проектного решения.

Особую научно-практическую остроту данная проблематика приобретает при исследовании специфики эксклавных территорий, характеризующихся сложной исторической судьбой и ментальной уязвимостью локальных сообществ [2, с. 45]. Хрестоматийным примером в данном контексте выступает Калининград – российский город с многовековой немецко-прусской историей, переживший в середине XX века тотальный разрыв социокультурной преемственности, полную смену населения и масштабное переформатирование ландшафта [5, с. 12]. Региональная идентичность жителей Калининграда до сих пор находится в состоянии перманентной динамики, испытывая на себе одновременное воздействие нескольких конфликтующих символических слоев: довоенного европейского прошлого Кенигсберга, советского военно-триумфального и бытового этапа, а также современного постсоветского опыта геополитической обособленности в окружении государств Европейского союза.

Калининградское сообщество сформировалось в уникальных условиях тотального и катастрофического слома предшествующей культурной

преемственности. Депортация довоенного немецкого населения и масштабное плановое заселение территории советскими переселенцами из разных республик СССР в 1946–1953 годах превратили регион в специфический «плавильный котел». На руинах чужой цивилизации и возник «социум без корней», глубина семейной памяти которого ограничивалась послевоенным периодом [3, с. 72]. Отношение первых поколений жителей к немецкому архитектурно-вещному наследию носило двойственный, «трофейно-прагматический» характер: материальные объекты активно использовались в повседневном быту, но символически и ментально отчуждались в рамках официальной советской политики забвения и борьбы с «прусским милитаризмом». Это заложило глубинные основы вялотекущего кризиса идентичности и уязвимости локального самосознания.

Географическая отдаленность региона после распада СССР в 1991 году превратилась в постоянно переживаемый социальный и геополитический опыт граждан. Транспортная изолированность, необходимость заграничного паспорта для связи с «материковой» Россией и регулярные изменения барьерных режимов границ с Литвой и Польшей сформировали у калининградцев особую «двойную оптику» [4, с. 122]. Она выражается в способности сопоставлять российские реалии с европейской бытовой культурой на основе личного опыта трансграничной мобильности, порождая спектр полярных чувств – от «европейской привилегированности» до тревоги «осажденной крепости». Парадоксальным следствием нарастания изоляции и закрытия границ в 2020–2024 годах стал резкий рост внутреннего туризма и ускорение ментальной апроприации локального довоенного наследия, превратившегося из «чужого» прошлого в главный ценностный ресурс и маркер местной «особости».

В ходе изучения была вскрыта ценностная структура локальной памяти, разрывающаяся между тремя ключевыми схематизациями опыта: немецким (европейским), советским (военно-триумфальным) и эксклавным (космополитическим). Опираясь на эмпирические данные кластерного анализа, авторы зафиксировали, что калининградский социум внутренне плюралистичен и расколот, вследствие чего попытка утвердить любой из этих трех нарративов в качестве монопольного и доминирующего неизбежно ведет к символическому сопротивлению общества и формированию усеченной идентичности. Было установлено, что современный куль-

турный ландшафт Калининграда развивается не по принципу палимпсеста (где новый слой стирает старый), а как открытое «интертекстуальное пространство», в котором все исторические эпохи присутствуют одновременно. Использование концепции «мест памяти» П. Нора и теории культурной памяти Я. Ассмана позволило верифицировать гипотезу о том, что существующая в физическом ландшафте «конкуренция памятей» не может быть разрешена методами идеологического монополизма [1, с. 105; 6, с. 22]. Напротив, попытки доминирования одного нарратива неизбежно приводят к отсечению альтернативных пластов истории и формированию уязвимой, «усеченной» идентичности.

Таким образом была сформулирована ключевая рабочая гипотеза исследования: поскольку традиционные линейные форматы трансляции истории неизбежно воспроизводят идеологический конфликт, единственным эффективным инструментом сборки расколотой памяти Калининграда может выступать специально спроектированная нелинейная цифровая среда – виртуальная выставка. Обладая свойствами гипертекста, мультимодальности и навигационной гибкости, она способна разместить конфликтующие нарративы в едином интерфейсе, предоставляя пользователю возможность свободного и самостоятельного выстраивания связей между немецким, советским и эксклавным прошлым, что переводит мемориальную конкуренцию в русло продуктивного полифонического диалога памятей. Одним из таких форматов потенциально выступает виртуальная выставка, позволяющая совмещать разновременные пласты истории в едином интерфейсе и реализующая нелинейную логику навигации.

Проверка теории осуществлялась в два этапа: сначала были проанализированы существующие образцы нелинейной организации виртуального выставочного пространства в московских музеях, затем – текущее состояние виртуальных выставок в музеях Калининграда и представлена концепция проектного решения. Анализ московских музейных проектов показал, что нелинейный подход к организации виртуальной экспозиции не является теоретической абстракцией, а успешно реализуется в музейной практике. Проекты, предоставляющие пользователю возможность самостоятельного выбора маршрута и сопоставления разновременных материалов, подтверждают принципиальную применимость нелинейной

модели к сложному, внутренне неоднородному историческому материалу. Таким образом нелинейный принцип организации цифровой экспозиции (гипертекст, мультимодальность, геймификация) является наиболее результативным инструментом интеграции разрозненных исторических пластов.

При эмпирическом мониторинге музейного ландшафта Калининграда был выявлен глубокий системный разрыв. Был проведен анализ 20 музеев города, связанных с местными историческими нарративами, было обнаружено что виртуальные выставки и виртуальные экспонаты присутствуют у семи музеев. Выставочные проекты размещены на разных платформах, как внешних, так и внутренних, и не связаны между собой. Анализ показал, что проекты не взаимодействуют между собой и показывают один нарратив из трех, в двух музеях было замечено использование двух нарративов, но ни один музей не использует все три нарратива ни в самом музее, ни в виртуальных выставочных пространствах. Существующие виртуальные выставочные проекты являются важным средством просвещения, но технологически и концептуально разобщены. Большинство из них воспроизводят традиционную линейную логику, закрепляя изоляцию нарративов друг от друга. Существующая федеральная платформа «Артефакт» включает лишь отдельные калининградские музеи и не решает задачу ни навигационной, ни нарративной интеграции. Таким образом, было установлено, что разрозненность нарративов на уровне ценностной структуры социума и культурного ландшафта воспроизводится в цифровой среде, где к ней добавляется техническая фрагментация – отсутствие единой точки входа и перекрестных связей между проектами.

На преодоление выявленного двойного дефицита направлен проект сайта «Музейный квартал 39». Виртуальная книга в составе сайта выстраивает историю региона как непрерывный процесс, в котором существующие нарративы представлены в равной полноте, а каждый из них раскрыт через три слоя – документированную историю, легенды и сохранившееся материальное наследие. Сайт собирает в одной точке информацию о всех музеях Калининграда и их виртуальных проектах. Их соединение создает среду, в которой пользователь может самостоятельно выстраивать маршрут между историческим контекстом и конкретными музейными объектами. Проект формирует региональную идентичность не через предписание, а через создание условий для присвоения прошлого

во всей его многокомпонентности – без вытеснения какого-либо из нарративов. Каждый из трех нарративов внутри системы раскрыт через три равноправных аналитических слоя:

1) документированная история;
2) городские легенды и мифы;
3) сохранившееся материальное наследие.

Разработанное проектное решение и сформулированные теоретические принципы могут быть применены в практической деятельности региональных музеев, при разработке локальных туристических маршрутов, в рамках реализации региональных программ культурной политики, а также в учебном процессе высших учебных заведений гуманитарного профиля при изучении курсов по музейному проектированию цифровизации культурного наследия.

Список литературы

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Берендеев М. В. Специфика идентичности населения эксклава в постсоветский период (состояние и тенденции) [Электронный ресурс]: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.04. – Калининград, 2007. – 184 с. – URL: https://www.dissercat.com/content/spetsifika-identichnosti-naseleniya-eksklava-v-postsovetskii-period-sostoyanie-i-tendentsii-.
3. Вендина О. И. Калининградцы: «особый» социум и его жизненные принципы [Электронный ресурс] // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2023. – Т. 26. – № 4. – С. 63–106. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kaliningradtsy-osobyy-sotsium-i-ego-zhiznennye-printsipy.
4. Вендина О. И. Пограничность и периферийность: к вопросу о контексте формирования калининградской идентичности / О. И. Вендина, А. С. Зиновьев // Мир России [Электронный ресурс]. – 2022. – Т. 31. – № 2. – С. 118–143. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pogranichnost-i-periferiynost-k-voprosu-o-kontekste-formirovaniya-kaliningradskoy-identichnosti.
5. Гальцов В. И. Российский город с немецкой историей: Калининград / В. И. Гальцов, О. В. Бабенко, Ю. А. Шкуркина [Электронный ресурс]. –

Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2011. – 240 с. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kaliningrad-rossiyskiy-gorod-s-nemetskoy-istoriey.
6. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – С. 17–50.

Арольд Олег Евгеньевич, магистрант,
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

АНИМЕ КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЫ: СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ

ANIME AS A FORM OF CONTEMPORARY MEDIA CULTURE: A STRUCTURAL ANALYSIS

Аннотация: в статье аниме рассматривается через принципы «новых медиа». На основании этого разбирается, как японская визуальная традиция, технология ограниченной анимации и новый тип потребления (отаку) привели к структурному совпадению аниме с логикой цифровых платформ.

Ключевые слова: аниме, база данных, аффект, медиакультура, новые медиа.

Abstract: This article examines anime through the lens of “new media” principles. Based on this framework, it explores how Japanese visual traditions, limited animation techniques, and a new type of consumption (otaku) have led to a structural alignment between anime and the logic of digital platforms.

Keywords: anime, database, affect, media culture, new media.

Аниме за последние десятилетия вышло за пределы национального японского контекста и стало одним из доминирующих форматов глобальной медиакультуры. Его визуальная эстетика проникает в рекламу, видеоигры, стриминговые платформы и социальные сети, а само понятие устойчиво ассоциируется с определённым способом организации изображения вне зависимости от географии производства. Распространённые

объяснения такой ситуации сводятся к указанию таких факторов: качество контента, маркетинговые стратегии японской индустрии, политика «Cool Japan». Настоящая статья предлагает иной ракурс: аниме стало глобальным феноменом не только в результате целенаправленной адаптации к логике цифровых платформ, а потому что его эстетическая организация (модульность, фрагментарность, визуальная поверхность как носитель смысла) структурно совпала с этой логикой.

Прежде чем говорить об аниме, необходимо понять, как устроена та среда, в которую аниме органично вписалось. С проникновением компьютера в повседневную жизнь человечество вступило в цифровую эпоху. В работе «Язык новых медиа» Лев Манович определяет пять принципов, в соответствии с которыми работают «новые медиа», но мы рассмотрим лишь два, важных для анализа аниме:

– *модульность* обеспечивает «фрактальную структуру»: любой объект новых медиа состоит из независимых атомов – пикселей, изображений, текстовых блоков или звуковых дорожек [1, с. 64]. Эти элементы можно перемещать, редактировать или заменять, не разрушая целое, как слои в Photoshop или отдельные файлы на веб-странице;

– *вариативность* позволяет одному и тому же контенту существовать в бесконечном множестве версий [1, с. 70]. Вместо жестких констант появляются переменные, управляемые контекстом. Один и тот же сайт или приложение выглядят по-разному в зависимости от устройства, языка или предпочтений пользователя, постоянно создавая уникальный, персонализированный опыт.

Итогом цифровизации стала также смена доминирующей культурной формы. Символической формой компьютерной эпохи Манович объявляет *базу данных* – структуру, которая организует мир как бесконечный, неупорядоченный список равноправных элементов, лишенный иерархии и причинно-следственных связей. В отличие от классического *нарратива* (истории с началом и концом), база данных – это каталог, взаимодействуя с которым зритель превращается в пользователя, строящего уникальный «маршрут» по его элементам [1, с. 270].

Рассмотрим, как аниме работает с указанными принципами и логикой базы данных, осуществив анализ трех уровней его бытования: визуальной традиции, технологии производства и формы культурного потребления, возникшей на базе фанатов аниме.

Визуальная традиция: культурная платформа аниме. Культурные основания аниме уходят значительно глубже, чем принято считать. Нобуо Цудзи в «Генеалогии эксцентриков» (1970) прослеживает в японском искусстве эпохи Эдо (XVII–XIX века) альтернативную традицию, которая, не будучи официально канонической, определила специфику японского визуального языка не в меньшей мере, чем признанные школы [2]. Художники, которых Цудзи называет «эксцентриками», – Матабэй, Дзякутю, Сёхаку, Куниёси и другие – демонстрируют ряд формальных черт, напрямую резонирующих с эстетикой манги и аниме.

Прежде всего это плоскостность, отказ от иллюзии трёхмерного пространства в пользу организации смысла на поверхности изображения. В своих описаниях ширм Матабэя он говорит о «необычайно плоском пространстве изображения», где фигуры сталкиваются, а траектории их движений пересекаются по диагонали, образуя вихри [2, с. 38]. Также это многофокусная композиция: действие на таком изображении рассредоточено по поверхности, где взгляд зрителя скользит, не находя единого центра притяжения. Наконец, значимы комбинаторика и «уподобление» (митатэ): узнаваемые классические сюжеты комбинируются с современными деталями, и получаются так называемые «шутливые картинки» [2, с. 31].

Тзе-ю Г. Ху в «Frames of Anime» (2010) дополняет этот анализ культурно-историческим измерением. Японская письменность сложилась из трёх систем: иероглифов и двух слоговых азбук; это породило структурный разрыв между письмом и устной речью [5, с. 18]. Этот разрыв обусловил особую роль невербального в японской коммуникативной культуре: в дополнение к слову, дабы передать смысл сообщения, используются жест, пауза, визуальный образ. Ху подчёркивает преемственность традиционных форм изобразительного искусства Японии с аниме, так как оно следует той же логике [5, с. 25]. Таким образом, японская визуальная традиция исторически выработала особый способ построения и восприятия изображения: плоского, кодирующего смысл через знаки на поверхности, многофокусного, комбинаторного.

Технологическая «машина». Если культурная традиция создала почву для особого визуального языка, то технологическая логика производства аниме работала в том же направлении. Томас Ламарр в «The Anime Machine» (2009) говорит об аниме как продукте «машины» – ансамбля, включающего людей и технологию производства.

Центральное место в его теории занимает различие между *кинематизмом (cinematism)* классического кино и *аниметизмом (animetism)*, характерным для японской анимации [4, с. 3]. Кинематизм опирается на движение вглубь кадра, создавая иллюзию полёта сквозь трёхмерное пространство, то, что Поль Вирильо называл «баллистическим взглядом», уничтожающим дистанцию. В противовес этому аниметизм эксплуатирует *аниметический интервал* – зазор между плоскими слоями изображения, наложенными друг на друга. Технической основой здесь стал анимационный станок, позволяющий разным планам (фону, персонажам, эффектам) скользить латерально (вбок) относительно друг друга. Такой подход позволяет аниме выстраивать иное, «свободное» отношение к приемам, где технология не подчиняет себе природу, а раскрывает её возможности через игру слоев, что созвучно японской созерцательности.

Такой принцип движения возникает под давлением экономии, повсеместно используется *ограниченная анимации (limited animation)* [4, с. 184]. Вместо 24 рисунков в секунду аниме использует 8 или даже 4. Движение тела минимизировано, поэтому вся выразительность переносится на поверхность. Ламарр называет таких персонажей *«одушевлёнными телами» (soulful bodies)* – их характер целиком закодирован в дизайне, что делает героя модульным объектом, «схемой для сборки», легко переходящей из одного медиума в другой [4, с. 124, 209].

Ограниченная анимация приводит и к изменению онтологического статуса тела. Поскольку движение даётся дискретными вспышками, а не непрерывной физиологической пластикой, как в полной анимации, тело утрачивает то, что можно назвать *«инерцией смерти»* – микровибрацию усталости, тяжести и конечности, отличающую живое тело от куклы. Как отмечают Е. Иваненко, М. Корецкая и Е. Савенкова, в аниме «нет материи как вещества, обладающего массой и плотностью. Все здесь – лишь сгустки и потоки энергии» [3]. Тело аниме-персонажа не оставляет следов опыта и функционирует как вечно возобновляемый образ. Таким образом, аниме технологически реализует традиционную японскую стратегию визуальной выразительности, превращая её в язык, созвучный эпохе цифровых интерфейсов и баз данных.

Новая ситуация потребления. Если культурная традиция создала почву для особого визуального языка, а технология превратила его в работающую машину, то третьим звеном оказывается реципиент. Хироки

Адзума в книге «Otaku: Japan’s Database Animals» (2001) показывает, что субкультура отаку (заядлые фанаты манги и аниме) стоит в авангарде постмодернистской трансформации потребления. Всё начинается с травмы поражения Японии в 1945 году. Традиционная идентичность разрушена, и на её месте строится «Псевдо-Япония» – из импортированных американских материалов: техник анимации, жанров научной фантастики, комиксов. Именно так ограниченная анимация, пришедшая с Запада, стала в Японии символом национальной эстетики. Адзума прямо говорит об этом: «История культуры отаку – это история адаптации, того, как “одомашнить” американскую культуру» [6, с. 11].

Чтобы забыть о травме и тотальной американизации, в 1980-х возникает мода на эпоху Эдо. Она воспринимается как прообраз постмодерна – время, когда прогресс остановился и процветал снобизм: жизнь по пустым формальным кодам, лишённым глубокого содержания. Пример того, как это работает, – отаку, возникшее в 1980-х. Это снобы, которые знают, что вымышленные миры франшиз манги и аниме фальшивы (во многом все пошло с группы фанатов «Мобильного воина ГАНДАМ»), но продолжают в них «верить», досконально изучая лор [6, с. 66].

Но радикальным итогом стал культ «Аум Синрикё» (1995), вооруживший своё учение воображением субкультуры отаку; после их зариновой атаки в токийском метро вера в «вымыслы» рухнула, осталась только чистая «база данных» [6, с. 73]. Потребитель не ищет глубинного смысла, а потребляет фрагментированные моэ-элементы – типажи, визуальные атрибуты (кошачьи уши, школьная форма), эмоциональные паттерны, получая немедленный эффект. Как пишет Адзума, «постмодернистский человек не может утолить жажду “смысла” через социальность, но удовлетворяет её в одиночестве, сводя её к животным нуждам» [6, с. 95]. Участник отаку способен одновременно плакать над судьбой персонажа и хладнокровно разбирать его на моэ-элементы, переключаясь между сопереживанием и анализом. Аниме предоставило для этого идеальный материал: модульных персонажей, автономные сцены и визуальные аффекты. Описанная Адзумой логика потребления является тем, что Лев Манович называет навигацией по базе данных. Но если Манович описывает среду, то Адзума – субъекта, который в ней существует. Аниме оказывается точкой схода этих теорий.

Итак, аниме стало глобальным феноменом, помимо прочих факторов, благодаря своей эстетической организация: модульность, поверхно-

стность, автономия персонажа, которая структурно совпала с логикой платформ. Это совпадение возникло на пересечении трёх проанализированных в статье линий: японская визуальная традиция кодировала смысл на плоскости; технология ограниченной анимации превратила персонажа в модульную «схему для сборки»; постмодернистское потребление сформировало отаку, готовых извлекать и комбинировать моэ-элементы. Эта логика достигает предела в популярных сейчас коротких видео, поставляющих чистые аффекты: смех, страх, удивление, восторг. Каждый клип автономен, вырван из контекста, существует как мгновенная интенсивность. И аниме с его модульными персонажами и аффективно заряженными сценами удачно встраивается в мировые тренды, во многом их и формируя.

Список литературы

1. Манович Л. Язык новых медиа: пер. с англ. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 400 с.
2. Цудзи Н. Генеалогия эксцентриков: от Матабэя до Куниёси: пер. с яп. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 272 с.
3. Иваненко Е. А., Корецкая, М. А., Савенкова, Е. В. Заклятие вечной молодости, или Репрезентация телесности в жанре аниме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2009. – № 2 (6). – С. 32–43.
4. Lamarre T. The Anime Machine: A Media Theory of Animation. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. – 376 p.
5. Hu T.-y. G. Frames of Anime: Culture and Image-Building. – Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. – 188 p.
6. Azuma H. Otaku: Japan’s Database Animals: transl. from Japanese. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. – 171 p.

Раздел 2. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА

Давыденко Анастасия Александровна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры,
Кемеровский государственный институт культуры

НАСТАВНИЧЕСТВО КАК РЕСУРС ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА

MENTORING AS A RESOURCE FOR FORMING PROFESSIONAL IDENTITY OF STUDENTS OF A CREATIVE UNIVERSITY

Аннотация: в статье рассматривается потенциал наставничества в процессе становления профессиональной идентичности студентов. Предлагается модель наставничества, способствующая осознанию студентами своей профессиональной роли в сфере культуры и искусства.

Ключевые слова: наставничество, профессиональная идентичность, студенты творческого вуза, педагогика искусства, профессиональное становление.

Abstract: the article examines the potential of mentoring in the process of students' professional identity formation. A mentoring model is proposed that promotes students' awareness of their professional role in the field of culture and art.

Keywords: mentoring, professional identity, students of a creative university, art pedagogy, professional development.

В настоящее время система высшего образования в сфере культуры и искусства сталкивается с вызовами, связанными с трансформацией ценностных ориентаций молодежи, внедрением искусственного интеллекта в творческие индустрии и размыванием традиционных профессиональных ориентиров. Особую остроту приобретает проблема формирования профессиональной идентичности студентов творческих направлений подготовки – музыкантов, хореографов, актеров, режиссеров, художни-

ков. Профессиональная идентичность выступает не только как результат освоения компетенций, но и как внутреннее принятие себя в профессии, осознание своей миссии, ценностно-смысловое единство с культурным сообществом. Без сформированной идентичности выпускник оказывается неспособен к самореализации, что ведет к профессиональному выгоранию, уходу из профессии или формальному выполнению обязанностей. В связи с этим поиск эффективных ресурсов, обеспечивающих устойчивое становление идентичности будущих деятелей искусства, является насущной задачей педагогики высшей школы.

Традиционно в вузах культуры для формирования профессиональной идентичности используются дисциплины психолого-педагогического блока, практико-ориентированные занятия, учебные и производственные практики, курсовое и дипломное проектирование. Однако данные формы не всегда создают условия для глубокого личностного включения студента в профессиональное сообщество. Часто наблюдается разрыв между академическими знаниями и реальным контекстом творческой деятельности. Наставничество как институт в советской педагогике имело мощный фундамент, но в 1990–2000-е годы во многом было утрачено. Современные попытки возродить наставничество в образовательных организациях зачастую сводятся к формальному кураторству, лишенному содержательной передачи профессионального опыта, эмоциональной поддержки и совместного творческого поиска. Кроме того, недостаточно разработаны модели наставничества, ориентированные именно на творческие направления подготовки, где важен не только технологический аспект, но и формирование художественного вкуса, креативного мышления, мировоззренческих установок.

Целью настоящей работы является теоретическое обоснование и практическая характеристика модели наставничества как ключевого ресурса формирования профессиональной идентичности студентов творческих направлений подготовки.

В основу предлагаемого подхода положена идея «креативного наставничества», объединяющая три взаимосвязанных компонента: академический (передача специальных знаний и умений), ценностно-смысловой (трансляция профессиональной этики, традиций русской культуры, понимание социальной роли искусства) и рефлексивно-поддерживающий (индивидуальное сопровождение, помощь в преодолении творческих кризисов, развитие профессиональной самооценки). Новизна модели заключается в интеграции межпоколенческого диалога (наставники – препо-

даватели-практики, известные деятели культуры, выпускники-мастера) с проектными и событийными форматами (совместные творческие лаборатории, мастер-классы, наставнические резиденции, рефлексивные клубы). Отличительной особенностью является отказ от менторской директивности в пользу партнерской позиции, где наставник выступает как «более опытный коллега», фасилитатор профессионального становления.

В ходе анализа научных публикаций, посвящённых проблемам наставничества в высшей школе, были выявлены ключевые тенденции и эмпирические данные, значимые для формирования профессиональной идентичности студентов творческих специальностей.

Ф. Ш. Мухаметзянова и Н. Н. Исланова (2020) акцентируют механизм поддержки профессионального развития педагогов через наставничество. Хотя работа авторов ориентирована на педагогические кадры, выделенные ими функции наставничества (организационная, обучающая, развивающая, воспитывающая) универсальны. Особую ценность представляет идея рефлексивного сопровождения, которая напрямую коррелирует с задачами формирования профессиональной идентичности у творческих студентов: осознание своих сильных и слабых сторон, переосмысление творческих неудач как этапов роста [3, с. 7].

Д. Н. Береснев и С. В. Волгина (2024) анализируют наставничество как инструмент образовательного маркетинга, подчёркивая его роль в повышении привлекательности вуза для абитуриентов и укреплении лояльности студентов. Исследователи отмечают, что эффективное наставничество снижает отсев и повышает удовлетворённость обучением. Применительно к творческим вузам это означает, что студенты, чувствующие поддержку наставника, реже испытывают кризис идентичности и более прочно связывают своё будущее с профессией в сфере культуры [2, с. 47].

А. Т. Ахметова (2021) рассматривает наставничество в вузе как ценностный ориентир, формирующий у студентов осмысленное отношение к будущей профессии. Согласно её выводам, наставничество способствует не только трансляции знаний, но и актуализации личностного смысла профессиональной деятельности. Для творческих специальностей, где мотивация и самоидентификация тесно связаны с эмоциональным отношением к искусству, данный аспект приобретает ключевое значение: наставник помогает студенту не просто освоить ремесло, но и присвоить ценности художественного сообщества [1, с. 167].

А. В. Хижная, Д. А. Строганов и К. И. Валяева (2025) представили результаты эмпирического исследования отношения студентов к настав-

ничеству в вузе. Выявлено, что большинство обучающихся позитивно оценивают потенциал наставничества, однако на практике сталкиваются с его отсутствием или формальным характером. Студенты выражают потребность в индивидуальном сопровождении, особенно в трудных ситуациях (подготовка к экзаменам, творческим конкурсам, разрешение межличностных конфликтов). Этот вывод подтверждает необходимость внедрения системной, а не эпизодической наставнической деятельности в творческих вузах [5, с. 309].

Д. Б. Насонов (2025) исследует студенческое наставничество в воспитательной системе педагогического вуза. Автор доказывает, что вовлечение старшекурсников в роли наставников младших студентов создаёт эффект «горизонтального обучения», снижает психологические барьеры и усиливает чувство принадлежности к профессиональному сообществу. Для творческих специальностей, направлений подготовки такая модель (например, когда студенты старших курсов помогают первокурсникам в освоении сценических практик или художественных техник) может стать действенным ресурсом идентификации, так как ролевая модель «равный – равному» часто воспринимается более доверительно [4].

Таким образом, обобщение результатов перечисленных исследований позволяет констатировать: наставничество в высшей школе выступает многофункциональным ресурсом, способным влиять на мотивационную, ценностную и рефлексивную сферы студентов. Для студентов творческих специальностей наиболее значимыми оказываются следующие эффекты: ориентация на профессиональные ценности (А. Т. Ахметова), повышение удовлетворённости обучением и снижение риска отсева (Д. Н. Береснев, С. В. Волгина), рефлексивная поддержка (Ф. Ш. Мухаметзянова, Н. Н. Исланова), включение в сообщество через горизонтальные связи (Д. Б. Насонов) и удовлетворение потребности в индивидуальном сопровождении (А. В. Хижная и др.). Эти данные легли в основу предлагаемой модели креативного наставничества.

Следовательно, наставничество выступает действенным ресурсом формирования профессиональной идентичности студентов творческих направлений подготовки при соблюдении следующих условий: добровольность участия, взаимный интерес наставника и подопечного, наличие рефлексивных практик и интеграция наставничества в образовательный процесс не как эпизодического события, а как системного компонента.

Для внедрения эффективного наставничества в творческих вузах рекомендуется: 1) разработать положение о наставничестве, включающее

критерии отбора наставников (высокий профессионализм, коммуникативная культура, опыт творческой деятельности и др.); 2) организовать обучение потенциальных наставников основам педагогической психологии, техникам фасилитации и рефлексивного диалога; 3) создать банк наставнических практик с фиксацией успешных кейсов (совместные концерты, постановки, арт-проекты); 4) ввести тьюториалы и «часы наставника» в индивидуальные планы преподавателей; 5) стимулировать наставников через систему благодарностей, грантов, рейтинга и включение в кадровый резерв; 6) осуществлять мониторинг профессиональной идентичности студентов на протяжении всего обучения с корректировкой индивидуальных траекторий наставничества.

По сравнению с традиционными формами (кураторство, производственная практика) модель креативного наставничества имеет ряд преимуществ: персонализация педагогического воздействия, гибкость и адаптивность к индивидуальным особенностям творческой личности, возможность трансляции неявного знания («ноу-хау»), которое трудно формализовать в учебных программах, формирование устойчивых профессиональных связей и эмоциональной поддержки. Кроме того, наставничество способствует преемственности поколений и сохранению культурных кодов российского искусства в эпоху глобализации и цифровизации.

Результаты исследования и разработанная модель могут быть применены в образовательном процессе высших учебных заведений отрасли культуры и искусств, учреждений среднего профессионального образования (колледжи искусств), в системе дополнительного профессионального образования творческих кадров, а также в неформальных сообществах молодых деятелей культуры (молодежные творческие мастерские, студии, резиденции). Отдельного внимания заслуживает вопрос подготовки наставников из числа успешных выпускников вуза.

Таким образом, наставничество представляет собой многомерный ресурс, органично вписывающийся в концепцию непрерывного художественного образования и отвечающий вызовам современной социокультурной ситуации. Комплексное использование формальных и неформальных наставнических практик позволяет достичь синергетического эффекта в формировании личности профессионала, способного к творческой самореализации, сохранению и приумножению культурного наследия России.

Список литературы

1. Ахметова А. Т. Наставничество в вузе как ориентир в будущей профессии // E-Scio. – 2021. – № 3 (54). – С. 167–171.
2. Береснев Д. Н. Наставничество в вузе как эффективный инструмент образовательного маркетинга / Д. Н. Береснев, С. В. Волгина // Практический маркетинг. – 2024. – № 9. – С. 45–48.
3. Мухаметзянова Ф. Ш. Наставничество как механизм поддержки профессионального развития педагогов / Ф. Ш. Мухаметзянова, Н. Н. Исланова // Мир науки. Педагогика и психология. – 2020. – № 5. – С. 5–8.
4. Насонов Д. Б. Студенческое наставничество в воспитательной системе педагогического вуза // Педагогический журнал Башкортостана. – 2025. – № 4 (110). – С. 66–76.
5. Хижная А. В., Строганов Д. А., Валяева К. И. Отношение студентов к наставничеству в вузе // Проблемы современного педагогического образования. – 2025. – № 86–4. – С. 307–311.

Кондюрин Никита Владимирович, студент,
Шевцова Маргарита Михайловна,
кандидат педагогических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

СОВРЕМЕННЫЕ ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ПАТРИОТИЗМА У СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

MODERN EDUCATIONAL PRACTICES IN THE FORMATION OF PATRIOTISM AMONG UNIVERSITY STUDENTS

Аннотация: анализируются теоретические подходы к понятию «патриотизм», рассматриваются особенности воспитательной работы в вузовской среде. Представлены результаты эмпирического исследования отношения студентов к воспитательным практикам патриотической направленности.

Ключевые слова: патриотизм, студенты вуза культуры, воспитательные практики, профессиональная интеграция.

Abstract: the article analyzes theoretical approaches to the concept of “patriotism” and examines the specifics of educational work in university environments. The article presents the results of an empirical study of students’ attitudes towards patriotic educational practices.

Keywords: patriotism, students of the University of culture, educational practices, professional integration.

Современное российское общество переживает период масштабных социокультурных трансформаций, обуславливающих особую актуальность проблемы формирования патриотизма и патриотических чувств у молодого поколения. Требуется переход от пассивного усвоения знаний к активным воспитательным практикам, вовлекающим обучающихся в созидательную деятельность. Ключевым механизмом совершенствования таких практик выступает профессиональная интеграция, благодаря которой патриотическое воспитание становится неотъемлемой частью специальной подготовки, отвечая запросу студентов на практическую значимость обучения. Вузы культуры, являясь центрами сохранения и трансляции культурного наследия, играют особую роль в этом процессе.

Сущность и содержание понятия «патриотизм» в современных условиях стали предметом исследования многих ученых, таких как Ю. С. Батракова, Л. Н. Белоногова, А. К. Быков, А. Н. Вырщиков, Н. В. Ипполитова, Г. А. Коновалова, М. Б. Кусмарцев, Т. В. Левченко, В. И. Лутовинов, В. Е. Мусина, М. В. Циулина, Л. Б. Шиповская и др. В данном исследовании мы опирались на подходы А. К. Быкова и В. И. Лутовинова, рассматривающих патриотическое воспитание как системный процесс, требующий адаптации к вызовам информационной эпохи.

Патриотизм определяется нами как многогранное понятие, включающее чувство любви, привязанности, преданности и ответственности по отношению к своей стране, народу, культуре и традициям. Это осознанная любовь к Родине, проявляющаяся в готовности действовать в интересах государства и его граждан [1]. Особенности современных воспитательных практик в вузовской среде анализируются в работах С. В. Ивановой и Н. Л. Селивановой, которые акцентируют внимание на необходимости создания событийного воспитательного пространства, где студент выступает активным субъектом деятельности [2; 3]. При этом, несмотря на глубокую проработку отдельных аспектов, сохраняется потребность в обобщении практического опыта реализации современных воспитательных практик именно в образовательной среде вузов культуры.

Проблемой исследования являлся поиск форм и методов современных воспитательных практик, обеспечивающих результативное формирование патриотизма у студентов в современных условиях.

Объектом исследования выступил процесс формирования патриотизма у студентов в современной образовательной среде вуза культуры.

Предмет исследования – содержание и формы современных воспитательных практик, направленных на формирование патриотизма у студентов вуза культуры.

Целью исследования было теоретическое обоснование и эмпирическое выявление эффективных воспитательных практик формирования патриотизма у студентов вуза культуры.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи: раскрыта сущность и содержание понятия «патриотизм» в современной педагогической науке; дана характеристика современным воспитательным практикам патриотической направленности; проведен анализ отношения студентов Кемеровского государственного института культуры (далее – КемГИК) к реализуемым патриотическим практикам; разработаны методические рекомендации по совершенствованию воспитательных практик.

В эмпирическом исследовании приняли участие 14 студентов заочной формы обучения двух направлений подготовки КемГИК, из которых: 7 студентов по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыка, дополнительное образование (в области музыкального искусства)» – учебная группа МПО-231(з); и 7 студентов по направлению 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», профиль «Театрализованные представления и праздники» – учебная группа РТПП-241(з). Выборка была обусловлена спецификой групп заочной формы обучения творческого вуза, где студенты уже обладают определенным практическим опытом работы в учреждениях культуры, что делает их мнение экспертным. Исследование проводилось в период осенней сессии 2025/26 учебного года. Была разработана анкета, состоящая из трех блоков. Рассмотрим каждый из них.

Когнитивный компонент: диагностика уровня теоретических знаний студентов об истории и культуре Отечества, понимания сущности понятия «патриотизм».

Эмоционально-ценностный компонент: изучение субъективного отношения студентов к реализуемым в КемГИК воспитательным практикам.

Деятельностный компонент: анализ реального опыта участия студентов в различных формах воспитательной работы.

Представляем результаты эмпирического исследования.

Понимание сущности патриотизма: было выявлено существенное различие: так для студентов группы МПО-231(з) патриотизм носит преимущественно эмоционально-просветительский характер (любовь к культуре – 86 % ответов респондентов), в то время как для студентов группы РТПП-241(з) – имеет значение больше деятельностный патриотизм (созидательный труд на благо общества – 86 %).

Самооценка теоретической подготовки: будущие педагоги-музыканты более критичны (29 % студентов заявили о дефиците знаний), тогда как будущие режиссеры проявляют большую уверенность (57 % считают свою подготовку «вполне достаточной»).

Отношение к традиционным практикам: студенты МПО-231(з) выражают глубокое уважение к акциям памяти (86 %), в то время как большинство студентов РТПП-241(з) воспринимают их формально (57 %) или считают устаревшими (29 %).

Опыт участия в воспитательных практиках: студенты МПО-231(з) больше сосредоточены на традиционных и творческих формах, а студенты РТПП-241(з) активно используют инновационные цифровые практики (86 %) и социально-проектную деятельность.

Готовность к реализации патриотических задач в профессии: зафиксирована высокая готовность. Так «режиссеры» (86 %) готовы к самостоятельным инновациям, а «педагоги» (71 %) испытывают потребность в дополнительной методической поддержке.

На основе данных эмпирического исследования, опираясь на теоретические положения национального воспитательного идеала (А. Я. Данилюк), концепцию событийности (С. В. Иванова), подходы к созданию воспитательного пространства (Н. Л. Селиванова) и принципы социального проектирования (С. В. Белоусов), разработаны методические рекомендации.

Структура методических рекомендаций включает в себя три смысловых блока, а именно: *содержательное наполнение воспитательных практик; методики внедрения инновационных и цифровых форматов; рекомендации по организации деятельностных форм работы.* Рассмотрим каждый из них более подробно.

1-й блок – Содержательное наполнение воспитательных практик

Предлагается использование аннотированных нотных сборников, аудиозаписей отечественной классики, методических указаний по проведению просветительских бесед о выдающихся деятелях культуры региона. Помимо этого, включение краеведческого компонента позволит сделать процесс воспитания более адресным и личностно значимым, особенно для студентов-заочников.

2-й блок – Методики внедрения инновационных и цифровых форматов

Рекомендуется самостоятельное создание студентами медиапродуктов (подкастов, видео-эссе, тематических лонгридов) о культурных кодах страны и региона. Такой подход переводит патриотическую работу в актуальную для молодежи среду и способствует формированию профессиональных навыков.

3-й блок – Рекомендации по организации деятельностных форм работы

Важным методическим условием является использование проектного метода. Студентам предлагается выступать соавторами проводимых мероприятий: разрабатывать сценарии, подбирать музыкальный ряд, создавать медиасопровождение. Это трансформирует патриотическое воспитание из формальной обязанности в личный творческий проект, имеющий социальную значимость.

Внедрение данных методических рекомендаций в образовательную среду КемГИК будет способствовать формированию у студентов осознанного патриотизма, неразрывно связанного с их будущей профессиональной деятельностью.

Представленное исследование и разработанные методические рекомендации позволяют говорить о необходимости системного подхода к формированию патриотизма у студентов вузов культуры. Интеграция патриотического воспитания в профессиональную подготовку, использование современных, в том числе цифровых, форматов, а также активное вовлечение студентов в деятельностные практики являются ключевыми условиями достижения позитивных результатов. Дальнейшее изучение

и апробация предложенных рекомендаций позволят повысить эффективность воспитательной работы в вузах культуры и сформировать у будущих специалистов устойчивую гражданскую позицию и чувство гордости за свою страну.

Список литературы

1. Карамзин Н. М. Сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1984. – Т. 2. – 607 с.
2. Иванова С. В. Событийное поле как средство формирования гражданской позиции студентов // Высшее образование в России. – 2013. – № 4. – С. 115–120.
3. Селиванова Н. Л. Воспитательное пространство как фактор развития личности // Педагогика. – 2000. – № 7. – С. 50–55.

Пан Шэнь, магистрант,
Ю. Цзинъюй, магистр искусствоведения, доцент,
Чанчуньский педагогический университет, Китай

ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕРАПЕВТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

EXPLORING THE HEALING FUNCTION OF PAINTING AND MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF ANALYTICAL PSYCHOLOGY

Аннотация: в статье на основе аналитической психологии Карла Юнга рассматривается концепция Тени и исследуется терапевтический потенциал изобразительного искусства и музыки. Интеграция российских и китайских исследований помогает личности в распознавании и интеграции своей Тени.

Ключевые слова: аналитическая психология Юнга, Тень, терапевтический потенциал, интеграция Тени.

Abstract: based on Carl Jung’s analytical psychology, this paper focuses on the concept of shadow, exploring the healing potential of painting and mu-

sic. By integrating relevant Russian and Chinese studies, it helps individuals recognize and integrate their shadow.

Keywords: Jung's analytical psychology, Shadow, healing potential, Shadow integration.

У каждого человека есть «Тень» – те психические содержания, которые мы не признаём и не желаем видеть [1]. Тень темна не потому, что сама по себе зла, а потому, что мы сами загоняем её во тьму. Корни невроза зачастую кроются не в внешнем давлении, а во внутреннем расщеплении личности. Чем ярче маска личности, тем тяжелее становится тень. Чем усерднее вы стараетесь играть роль «хорошего» или «сильного», тем более деструктивно отвечает отвергнутый «плохой» и «слабый» – и дело здесь не в морали, а в законе сохранения психической энергии: то, что вы подавляете, в конечном счёте само овладевает вами. Ключ к исцелению – не в том, чтобы избавиться от Тени, а в том, чтобы вступить с ней в диалог. Живопись и музыка как раз и создают безопасное пространство, где Тень может быть замечена, принята и интегрирована.

Интересно, что в художественной практике России и Китая присутствуют особые подходы к работе с Тенью. А. Г. Заховаева на основе опроса 94 российских респондентов установила, что большинство людей ищут эмоциональное утешение в пейзажной живописи, особенно предпочитая природные образы: солнце, деревья, море [2]. Это косвенно свидетельствует: люди склонны скрывать Тень «прекрасным» искусством, а не встречаться с ней лицом к лицу.

Однако истинное исцеление требует прямо противоположного пути. Китайские учёные Ли Хуэй и др. предположили, что механизм «осознания подсознательного» в традиционной свободной китайской живописи как раз и является процессом, в котором Тень проявляется [3]. Свободная живопись не стремится к внешнему подобию, а стремится передать внутреннее состояние; художник в «свободных, небрежных мазках» часто непроизвольно обнаруживает подавленные эмоции – кажущееся случайным сухое чернило, пустое пространство на бумаге могут быть тихим голосом Тени.

Также Тун Синь на основе юнгианской теории предложил четырёхэтапную модель живописи (Маска – Тень – конфликт – интеграция), где

чётко указано: только полностью пережив тьму и хаос на этапе Тени, личность может действительно прийти к интеграции [4].

Роль музыки в этом аспекте ещё более прямая. В. И. Петрушин, рассматривая вибрацию музыки и резонанс с обменом веществ в организме, отметил, что музыка обходит рациональную защиту и напрямую затрагивает глубокие эмоции [5]. Лю Пэйжун и др. на основе экспериментов на животных подтвердили, что музыка пяти элементов заметно снижает тревожность и депрессивные состояния, её механизм тесно связан с регуляцией нейромедиаторов (дофамин, серотонин) [6]. Фэн Мэйинь и др., исходя из точки зрения китайской медицины на психосоматику, подчёркивают, что исполнение музыки на древней цинь позволяет достичь «успокоения духа» и «переключения энергии», вводя человека в состояние спокойствия и создавая безопасные условия для проявления Тени [7].

Основная задача живописи – позволить Тени проявиться на бумаге. Живопись подходит для работы с Тенью, потому что она обходит вербальный язык. Когда мы пытаемся описать внутренний конфликт словами, мы уже используем рациональность, логику и психологическую защиту. А Тень как раз является противоположностью рационального: она хаотична, нелогична, наполнена первобытной энергией. Живопись позволяет напрямую выразить этот хаос линиями, цветами и формами. Невроз является не прямым следствием психологической травмы, а признаком неудачи личности в попытке адаптироваться к проблеме [8]. Это положение имеет важное значение для терапии живописью: клиенту не нужно сначала «понять», в чём заключается его проблема, а достаточно просто взять карандаш или кисть. Изображение само говорит от имени бессознательного. За годы наблюдений мы пришли к выводу, что выражение Тени в процессе терапии живописью обычно проходит по естественной последовательности.

Первая стадия: период контроля – изображение чёткое и яркое, доминирует Маска личности; состояние безопасное, но Тень пока остаётся скрытой.

Вторая стадия: период хаоса – контроль ослабевает, изображение становится беспорядочным, цвета темнеют, в сознание начинает проникать бессознательное.

Третья стадия: тёмная фаза – всплывают образы Тени, появляются мрачные мотивы смерти, заточения и т. п.; это ключевой этап исцеления.

Четвёртая стадия: стадия трансформации – на изображении естественным образом возникают свет или выход; Тень принимается и обретает смысл, что ведёт к подлинному опыту интеграции.

Музыка же является акустическим каналом Тени. Если живопись даёт Тени образ, то музыка даёт ей звук. Воздействие музыки более непосредственное, чем у живописи – не нужно понимать структуру пьесы, чтобы быть тронутым или возмущённым ею. Это происходит потому, что музыка действует напрямую на тело и эмоциональные центры, почти минуя рациональный барьер. Особое внимание заслуживает связь низких звуков с Тенью. Контрабас, большой барабан, низкий мужской хор – эти низкочастотные вибрации обходят сознательную защиту и напрямую затрагивают глубинный страх или печаль. Многие испытывают необъяснимое угнетение при прослушивании очень низких длительных звуков: это признак «пробуждения» Тени. Напротив, высокие, светлые тембры чаще соответствуют персонажной Маске – той «приятной» части, которую мы показываем миру. Тень включает не только подавленные негативные качества, но и скрытые нормальные инстинкты, адекватную интуицию и даже творческие импульсы. Это значит, что музыка касается не только боли, но и отвергнутой нами жизненной силы. Грустная музыка может заставить человека плакать, но после слёз он часто чувствует невиданное облегчение – потому что музыка высвобождает заблокированную энергию [2]. В ходе анализа мы пришли к выводу о том, что работа с Тенью в музыкальной терапии проходит по следующим этапам.

Первый шаг: выберите низкочастотную, диссонансную музыку и слушайте её с закрытыми глазами. Тело откликается раньше сознания – в вас просыпается чувство подавленности.

Второй шаг: освобождение. При появлении изменений в дыхании или порыве к слезам следуйте за звуком: стоните, вздыхайте, рычите. Именно нестройные, «неэлегантные» звуки свидетельствуют о том, что Тень начинает выходить наружу.

Третий шаг: диалог. После окончания музыки описывайте всплывающие фрагменты образов, а затем переносите их на бумагу. Услышанная Тень становится одновременно видимой.

Четвёртый шаг: перенастройка. Завершите сеанс тёплой, гармоничной музыкой, позволяя новым эмоциям наложить свой отпечаток,

не отрицая Тень. Интеграция завершена: Тени больше не нужно выражать себя через деструктивные способы.

В статье на основе аналитической психологии Карла Юнга была рассмотрена концепция Тени и исследован терапевтический потенциал живописи и музыки. Основная идея: Тень не нужно уничтожать, её нужно услышать, увидеть и принять. Живопись даёт Тени образ, музыка – звук, а их сочетание создаёт полное пространство для выражения Тени. В реальной жизни люди часто тратят много сил на поддержание идеальной Маски, избегая разговоров о своей Тени. Но настоящие страдания приносит не сама Тень, а непрекращающаяся внутренняя война с ней. Когда человек способен нарисовать свой страх на бумаге, услышать свой гнев в музыке, не убегая и не осуждая, – он делает первый шаг к интеграции с отвергаемыми качествами. Искусство исцеляет не потому, что оно красиво, а потому, что оно истинно. Перед холстом и нотами мы, наконец, можем быть честны с собой. Как сказал Карл Юнг, Тень – это «то, чем индивидуум не хочет быть», но она никогда не была бесполезным мусором, который можно выбросить. Тень – часть нас самих. Живопись и музыка – всего лишь два пути, помогающие вернуть нам утраченную часть себя.

Список литературы

1. Юнг К. Г. Красная книга / пер. с англ. Чжоу Данвэй; под ред. Сону Шамдасани. – Пекин: Изд-во машиностроения, 2017. – 596 с.
2. Заховаева А. Г. Шедевры живописи в работе арт-терапевта (герменевтический анализ) // Вестник психотерапии. – 2023. – № 87. – С. 20–27.
3. Ли Хуэй, Ли Хэнань, Чжан Хайбинь. Осознание бессознательного: механизм реализации терапевтической функции традиционной китайской живописи «се и» // Медицина и философия. – 2025. – Т. 46. – № 5. – С. 47–52.
4. Тун Синь. Сущность, этапы и рекомендации психологического исцеления живописью: на основе аналитической психологии Юнга // Вестник Гуйчжоуского университета (Искусствоведение). – 2023. – № 1. – С. 97–103.
5. Петрушин В. И. Возможности музыкальной терапии в профилактике психосоматических заболеваний как психолого-педагогическая

проблема // Музыкальное искусство и образование. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 53–65.
6. Лю Пэйжун, Ван Динвэнь, Чэнь Юэ и др. Влияние эвгенола в сочетании с традиционной китайской музыкой пяти элементов на симптомы атопического дерматита и вызванное тревожно-депрессивное поведение // Журнал экспериментальных животных Китая. – 2025. – Т. 33. – № 8. – С. 1116–1132.
7. Фэн Мэйинь, Дай Чжаоюй. Анализ механизма исцеления музыкой гуцинь с позиции психосоматической медицины традиционной китайской медицины. – Гонконг: Международное общество оздоровления с помощью гуцинь, 2021. – 5 с.
8. Соколова Э. А. Психологические проблемы в исследованиях Карла Густава Юнга // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 2. – С. 138–143.

Болотова Татьяна Емельяновна,
председатель Правления КРОТО «Союз композиторов Кузбасса»,
Болотов Александр Георгиевич,
ответственный секретарь
Правления КРОТО «Союз композиторов Кузбасса»

ФЕСТИВАЛЬ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ КАК СРЕДСТВО ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

AUTHOR'S SONG FESTIVAL AS A MEANS OF PATRIOTIC EDUCATING THE YOUNGER GENERATION

Аннотация: в статье рассматривается проблема современного патриотического воспитания подрастающего поколения. В качестве эффективного примера педагогической формы патриотического воспитания предлагается авторский проект в виде Фестиваля авторской песни.

Ключевые слова: патриотическое воспитание, авторская песня, фестиваль.

Abstract: the article examines the problem of modern patriotic education of the younger generation. As an effective example of a pedagogical form of patriotic education, an author's project is proposed in the form of an Author's Song Festival.

Keywords: patriotic education, author's song, festival.

На протяжении всего исторического пути России для людей был свойственен патриотизм, отражающий разные грани русской ментальности: любовь к родной земле, гордость за своих соотечественников, ощущение единства с окружающим миром и стремление сохранить и обогатить наследие своей страны. Но в настоящее время патриотические чувства граждан проходят серьезные испытания. Отечество претерпело изменения, его история подвергается переоценке, а настоящая информационная война вызывает тревогу за будущее Родины.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что любовь к Родине, гордость за ее историю и культурное наследие, а также любовь к обычаям и традициям нашего народа, воспитание чувства долга перед ней – все эти элементы составляют единый и важный для нас патриотический идеал. Поэтому существует острая необходимость взращивания патриотических чувств среди представителей молодого поколения, поскольку с детских лет происходит формирование морально-этических качеств, которые в дальнейшем образуют прочный или зыбкий фундамент осознания своей гражданской позиции в родном крае и стране.

Одним из эффективных способов формирования патриотических чувств у подрастающего поколения является использование музыкального искусства. Музыка, как универсальный язык, эмоционально воздействует на человека, облегчает передачу и восприятие глубоких смыслов и ценностей. Через песни, знакомство с богатым наследием и объединение людей с общими взглядами, фестивали, посвященные истории, героям и традициям России, в том числе и авторской песни, способствуют укреплению среди населения чувства личностной самоидентификации в контексте родной культуры. Следовательно, музыкальное искусство, в данном понимании, призвано не только вызывать положительные эмоции у участников культурных проектов, но и воспитывать в них безграничную любовь к своей Родине.

Вопросы патриотического воспитания неоднократно получали свое освещение в психолого-педагогической литературе. Среди авторов можно выделить: философы П. М. Рогачев, Н. И. Матюшкин, М. В. Митин, которые определяют патриотизм как высшее нравственное чувство; ученые-педагоги И. П. Тугаев, Н. К. Гончаров, Н. И. Болдырев считают патриотизм политическим принципом. Однако большинство педагогов (Л. Р. Болотина, А. К. Быков, И. С. Марьенко, Р. А. Полуянова, Н. П. Егоров, Т. А. Ильина, Т. Н. Мальковская, Ю. П. Сокольников) все же считают патриотизм сложным нравственным качеством. И. Ф. Харламов расширяет это понятие, считая патриотизм взаимосвязанной совокупностью нравственных чувств и поведенческих черт. Методические рекомендации по патриотическому воспитанию средствами искусства широко представлены в трудах М. Г. Агаева, Д. Б. Кабалевского, А. Г. Казаковой, Д. В. Мясниковой [1, с. 63–67], В. А. Сухомлинского [2], К. Д. Ушинского.

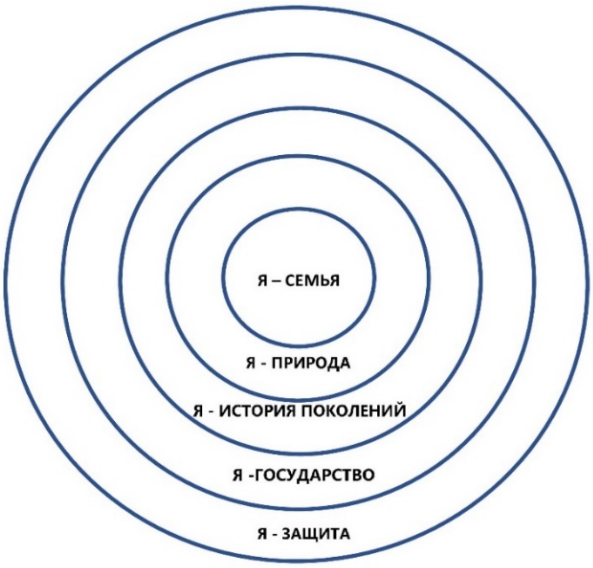
Таким образом, патриотизм – это комплексное качество личности, формируемое в процессе воспитания.

Целью данного исследования являлось исследование воспитательного потенциала фестиваля авторской песни как средства развития патриотизма школьников.

Можно отметить, что в современном российском обществе сфера патриотического воспитания документально обеспечена, концептуально проработана и разнообразна [3]. Концепции и программы патриотического воспитания являются документами, в которых определены основные подходы к решению проблемы патриотического воспитания, изложены теоретические основы, условия обеспечения эффективной реализации государственной политики в сфере патриотического воспитания молодежи в современных условиях [4].

Вся трудность реализации этих важнейших государственных задач заключается в том, что нужно работать над формированием чувств, глубоких внутриличностных эмоций молодых граждан. Это сложная и тонкая работа с личностью, которую нужно проводить системно, поэтапно и начинать с самого раннего возраста, с самого рождения.

В данном исследовании для изучения форм патриотического воспитания применялась концепция Д. В. Мясниковой (рис. 1), основанная на пяти сферах гражданско-патриотического воспитания [1].



1. «Я – семья»
2. «Я – природа»
3. «Я – история поколений»
4. «Я – государство»
5. «Я – защита»

Рисунок 1. Концепция пяти сфер
гражданско-патриотического воспитания Д. В. Мясниковой
(модель воспитательно-педагогических элементов)

Формы патриотического воспитания включают в себя различные многоплановые мероприятия, соединяющие теоретические и практические материалы. Для большей эффективности они должны проводиться системно, предполагать организованную периодичность и поэтапно отвечать запросам патриотического воспитания современного общества. К формам работы относятся как традиционные (прямое взаимодействие и передача знаний; исследовательская и поисковая деятельность; культурно-массовые мероприятия; военно-прикладная подготовка; вовлечение в активную деятельность; работа по увековечиванию памяти; игровые и творческие, виртуальные и дистанционные формы), так и современные подходы – инновационные формы, отвечающие современным реалиям. К ним относятся игровые и интерактивные методы (музыкальные фестивали, народные игры, олимпиады, спортивные фестивали), виртуальные и дистанционные образовательные технологии (заочные путешествия по родному краю).

Отметим, что в наши дни акцентируется внимание на том, что школа должна активно внедрять деятельностные подходы, стимулирующие обучающихся к исследовательской работе, дискуссиям, анализу исторических событий и современных процессов, а также к участию в социаль-

но значимых проектах, где они смогут применить полученные знания и сформировать собственную, обоснованную гражданскую позицию. Педагогу необходимо создавать ситуации, в которых дети могли бы упражняться в гражданской деятельности, осознавать свои обязанности по отношению к коллективу, обществу, ответственность за свои поступки. Это важный момент, поскольку непрочувствованный и неосознанный вид деятельности в процессе педагогической работы может оказаться бесполезным в решении поставленных задач воспитания патриотических чувств. При этом внедрение музыкальных средств в процесс патриотического воспитания значительно усиливает эмоциональную составляющую и позволяет более эффективно сформировать у школьников чувство принадлежности к Родине.

В качестве эффективного примера педагогической формы патриотического воспитания предлагается авторский проект в виде международного фестиваля авторской песни «Зори над Томью», который проводится в г. Кемерово с 2013 года.

Мы, являясь организаторами и руководителями проекта, представляя семейный авторский дуэт «Де'СанТ» (композиторы, поэты, писатели – Татьяна Болотова, председатель Правления Союза композиторов Кузбасса, ответственный секретарь Правления Союза композиторов России, и Александр Болотов, ответственный секретарь Правления Союза композиторов Кузбасса, – лауреаты международных и всероссийских музыкальных и литературных конкурсов и фестивалей, члены Международного жюри и Международного Совета наставников), использовали богатый жизненный опыт участия в организации фестивалей различного уровня.

В ходе реализации проекта был проведен анализ фестивального движения на территории Российской Федерации в целом и Кузбасса в частности.

Участие авторов в фестивальном движении началось в 1985 году и продолжается по настоящее время. Особое внимание в рамках проекта уделяется работе с подрастающим поколением, направленной прежде всего на формирование нового поколения ценителей и продолжателей этого уникального жанра, сохранение преемственности поколений. Основная задача в такой работе – знакомство детей и молодежи с богатыми тради-

циями авторской песни, ее классиками и историей. Фестивали авторской песни помогают найти единомышленников, позволяют заявить миру о себе и стать узнаваемыми, способствуют обмену опытом и раскрытию новых тенденций в искусстве.

В ходе нашего исследования проводились опросы, анкетирование и интервью участников фестивалей авторской песни «Зори над Томью». Выявленные в ходе анализа результаты позволили принять ряд необходимых управленческих решений. В том числе, в рамках реализации проекта был организован детский музыкально-поэтический фестиваль под названием «Рассвет», который проводился на протяжении 6 лет в поселке Рассвет, расположенном в Соломинском сельском поселении Топкинского района. Программа фестиваля включала в себя разнообразные творческие мероприятия, такие как встречи с деятелями искусства, обучающие семинары, практические мастер-классы и интерактивные флэш-мобы, призванные привлечь детей и молодежь в фестивальное движение.

Вовлечение молодежи в фестивальную жизнь принесло значительные плоды: были укреплены патриотические чувства, пробужден интерес к музыкальному образованию (гитара, фортепиано), развито стремление к изучению авторской песни и истории родного края. Участники обрели умение радоваться жизни в своей стране и осознали важность труда на благо Отечества.

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что патриотизм – одна из важнейших черт всесторонне развитой личности и отличительное качество граждан России во все времена. Вместе с тем, воспитание патриотизма – это неустанная работа по созданию у школьников чувства гордости за свою Родину и свой народ, уважения к его великим свершениям и достойным страницам прошлого. Представленный анализ педагогического опыта может быть использован в качестве практического материала в курсах музыкально-педагогических дисциплин при обучении студентов, а также в учебной и внеучебной деятельности школьников.

Список литературы

1. Мясникова Д. В. Концепция сфер гражданско-патриотического воспитания // XXI век: фундаментальная наука и технологии. – М., 2020. – С. 63–67.

2. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека. – М.: Педагогика, 1990. – С. 87.
3. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011–2015 гг.».
4. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 31.12.2014, с изм. от 06.04.2015) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 31.03.2015) // СПС Консультант Плюс.

Болотова Татьяна Емельяновна,
председатель Правления КРОТО «Союз композиторов Кузбасса»,
Болотов Александр Георгиевич, ответственный секретарь
Правления КРОТО «Союз композиторов Кузбасса»

КОНЦЕРТ-ПРЕЗЕНТАЦИЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ КАК СРЕДСТВО НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

CONCERT-PRESENTATION OF A CHILDREN'S BOOK AS A MEANS OF MORAL EDUCATION FOR SCHOOLCHILDREN

Аннотация: в статье рассматриваются проблемы современного нравственного воспитания школьников. В качестве эффективного примера педагогической формы нравственного воспитания детей предлагается творческий авторский проект в виде концерта-презентации детской книги.

Ключевые слова: нравственное воспитание, авторская песня, концерт-презентация.

Abstract: this article examines the problems of modern moral education for schoolchildren. A creative author's project in the form of a concert-presentation of a children's book is proposed as an effective example of a pedagogical form for children's moral education.

Keywords: moral education, author's song, concert-presentation.

Духовно-нравственное воспитание человека является одним из ключевых факторов в развитии современного общества, поскольку создать полноценное государство с развитой экономикой и благоприятными

социокультурными условиями жизни невозможно без гражданской позиции людей, их мотивационно-волевой сферы, верных жизненных ориентиров и нравственных убеждений. Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения можно отнести к одной из приоритетных задач современного образования.

Актуальность нравственного воспитания в современном мире обусловлена рядом факторов:

– возвращение к фундаментальным ценностям: важно, чтобы люди осознавали необходимость придерживаться этических, эстетических и духовных принципов;

– многообразие влияний: дети и подростки растут в среде, где на них оказывают сильное воздействие различные факторы, как положительные, так и отрицательные;

– искажение моральных ориентиров: в современном обществе наблюдается искажение представлений о таких понятиях, как доброта, щедрость, справедливость, гражданская позиция и любовь к Родине;

– стирание граней между добром и злом: ограниченный доступ к высокому искусству и культуре может привести к изменению системы ценностей у подрастающего поколения, делая менее четкими различия между нравственным и аморальным поведением;

– социальные вызовы: современное общество сталкивается с серьезными проблемами, такими как распространение наркомании и алкоголизма, рост преступности среди молодежи, сексуальная распущенность, общий упадок морали, глубокий кризис традиционных семейных устоев и ослабление патриотического воспитания.

В итоге острота вопроса нравственного воспитания продиктована насущной потребностью передать молодому поколению духовное наследие и систему моральных ценностей, что является залогом сохранения и развития личности, общества и государства [1].

Вопросы нравственного воспитания подрастающего поколения неоднократно получали свое освещение в психолого-педагогической литературе. Наиболее значимой для исследования является «Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России», разработанная А. Я. Данилюком, А. М. Кондаковым и В. А. Тишковым. Она представляет собой ценностно-нормативную основу взаимо-

действия общеобразовательных учреждений с другими субъектами социализации – семьёй, общественными организациями, религиозными объединениями, учреждениями дополнительного образования, культуры и спорта, средствами массовой информации. Положения концепции согласуются с ФГОС НОО (2010) и ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». Концепция стала основой для разработки примерных рабочих программ воспитания всех уровней общего образования, включая дошкольное, среднее профессиональное и дополнительное образование.

Теоретический анализ проблемы нравственного воспитания подрастающего поколения позволил выделить следующие духовно-нравственные ориентиры развивающейся личности: стойкость нравственного поведения в обычных и сложных ситуациях; относительная независимость поведения от внешнего контроля взрослых; умение предвидеть нравственные последствия своих действий; развитие внутреннего контроля – совести, осознания моральных аспектов своих поступков и своего места как носителя нравственности [2].

Отметим, что в условиях формирования личности ребенка большую роль приобретает творческая атмосфера, через которую он гармонично входит в мир и знакомится с его особенностями, учится осознавать свои чувства, понимать свою роль в социуме. Знакомство с авторской песней, как одна из форм внеклассной работы, может стать ценным «инструментом». Жанр авторской песни понятен и доступен: через него происходит расширение кругозора, накопление эмоциональных впечатлений, осознание важных для полноценного общества нравственных ценностей и жизненных явлений, развиваются коммуникативные навыки, формируются эстетический вкус и потребность в творческом самовыражении [3].

Песня всегда была способна объединять людей, формировать общие идентичности и укреплять социальные связи. Ее способность вызывать сильные эмоции, пробуждать воспоминания и вдохновлять на действия делает ее незаменимым спутником в жизни каждого человека [4]. Авторская песня, как жанр, характеризуется, прежде всего, личностным началом. Песня рождается из личных переживаний, мыслей и наблюдений автора, который сам же ее и исполняет. Это создает особую, доверительную атмосферу между исполнителем и слушателем. Тексты песен часто отли-

чаются глубоким смыслом, поэтичностью и социальной направленностью. Они затрагивают важные темы: дружба, любовь, Родина, справедливость, поиск смысла жизни. Музыкальное сопровождение, как правило, минималистично, часто ограничиваясь гитарой, что позволяет слушателю сосредоточиться на словах и мелодии.

В современном мире авторская песня также демонстрирует свою адаптивность к новым форматам. Появляются онлайн-проекты, где авторы делятся своими произведениями, проводят мастер-классы, общаются с поклонниками в режиме реального времени. Это стирает границы между исполнителем и слушателем, делая процесс творчества более открытым и интерактивным. Кроме того, авторская песня продолжает вдохновлять новые поколения на создание собственных произведений, сохраняя преемственность и развивая жанр в соответствии с духом времени. Она остается неиссякаемым источником искренности и глубоких переживаний, находящим отклик в душах тех, кто ценит подлинность и осмысленность в искусстве.

Представляется, что авторская песня, как феномен русской культуры, в условиях современной разобщенности поколений и упадка нравственной культуры среди молодежи способна стать одной из форм укрепления позиций духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения [4].

Показательным примером может служить успешно реализованный авторский проект «Концерт-презентация книги стихов для детей “Странная сказка” автора Т. Е. Болотовой», осуществленный на базе Детской библиотеки имени А. М. Береснева г. Кемерово (рис. 1).

Нами, как организаторами и руководителями проекта, представляющими семейный авторский дуэт «Де’СанТ» (композиторы, поэты, писатели – Татьяна Болотова, председатель Правления Союза композиторов Кузбасса, ответственный секретарь Правления Союза композиторов России, и Александр Болотов, ответственный секретарь Правления Союза композиторов Кузбасса, – лауреаты международных и всероссийских музыкальных и литературных конкурсов и фестивалей, члены Международного жюри и Международного Совета наставников), были использованы наши поэтические, композиторские и педагогические компетенции.

Рисунок 1. Афиша «Концерт-презентация книги стихов для детей “Странная сказка” автора Т. Е. Болотовой»

Участниками проекта стали учащиеся 2 «А» класса МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 48» (40 человек). Организатором встречи стала главный библиотекарь заведения В. Ю. Тюмерова.

Целью проекта являлись демонстрация возможностей использования концерта-презентации в духовно-нравственном воспитании обучающихся в начальной школе и оценка его практической ценности.

Сценарий мероприятия был рассчитан на расширение кругозора учащихся, через беседу с детьми о родном крае, других странах и морях, о диких и домашних животных, о природных явлениях, о культуре поведения и безопасности жизнедеятельности, о значимости труда и возможных развлечениях, о ценности родителей в жизни человека, о мечтах и путешествиях. В сценарии были учтены творческие составляющие: стихи, авторские песни и доверительный диалог со школьниками. Продолжительность мероприятия – 60 минут. Ссылка на сценарий концерта-презентации (с детскими рисунками и ссылками на авторские песни): https://cloud.mail.ru/public/p9w2/kjFTaYqJN.

В ходе мероприятия дети запоминали тексты песен и подпевали; двигались во время игр упорядоченно, без руководства педагогов, самостоятельно, познакомились с новыми стихами, детскими песнями и их

авторами. В ходе бесед руководителей проекта с детьми обсуждались правила этикета, нравственного поведения, ответственность за свои поступки, поднимались вопросы бережного отношения к людям и животным, значимости семьи в жизни человека, его любви к родному краю. За время концерта-презентации дети задумались о тех вещах, которые должны волновать нравственно богатую личность. Отзывы участников мероприятия позволяют считать, что подобная форма работы с младшими школьниками – это эффективный способ привития духовно-нравственных ценностей подрастающему поколению, бесценный творческий опыт, через который ребенок сможет выстроить верные ориентиры своего предстоящего взросления.

Стоит помнить, что младшие школьники, в силу возрастных особенностей, не могут долго усидеть на месте. Поэтому в случае с концертом-презентацией детям было дано уточнение, что это необычный концерт, в котором им предстоит играть, петь и двигаться. Это позволило обучающимся проникнуться доверием к артистам и настроиться на предстоящую работу. Безусловно, такая установка не снимает ответственности с организаторов проекта, поскольку все движения и передвижения школьников, все их действия, должны находиться под неусыпным контролем (во избежание травм). Обязательное условие – четкий регламент: на беседы с детьми – не более одной-двух минут, на все мероприятие – не более 60 минут. Затягивать подобные мероприятия для младших школьников нерационально, так как дети утомляются от переизбытка информации и эффективность снижается.

Универсальность разработанного проекта концерта-презентации заключается в возможности переориентировать сценарий на любую аудиторию, от дошкольников до старшеклассников, включая педагогов и родителей, меняя установки для бесед, стихотворения и песни.

Авторская песня – это не просто музыка, это живой диалог, мост между поколениями, способ поделиться сокровенным и найти единомышленников. Пока есть потребность в искреннем самовыражении и осмыслении мира через песню, этот жанр будет процветать, обогащая культуру и напоминая о ценности честности, порядочности и гуманизма. В контексте учебной и внеучебной деятельности авторская песня может быть использована в качестве действенного средства в формировании духовных и нравственных ориентиров подрастающего поколения.

Подводя итог, можно отметить, что концерты-презентации – это яркий и эффективный формат, который вовлекает младших школьников в процесс нравственного воспитания. Благодаря своей наглядности и эмоциональной насыщенности концерт-презентация позволяет детям активно усваивать нравственные ценности, наглядно демонстрируя различие между правильным и неправильным поведением.

Список литературы

1. Выготский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 536 с.
2. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека. – М.: Педагогика, 1990. – С. 87.
3. Алиев Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта: программа Ю. Алиева, В. Белобородовой, Е. Николаевой, С. Старобинской, В. Рачиной. – М.: ВЛАДОС, 2000. – 336 с.
4. Кабалевский Д. Б. Как рассказать детям о музыке. – М.: Современный композитор, 1982. – 214 с.

Оскольская Алина Александровна, студент,
Ахметгалеева Зульфия Мансуровна, кандидат психологических наук,
доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры,
Кемеровский государственный институт культуры

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ НАПОЛНЕННОСТЬ И ОСМЫСЛЕННОСТЬ ЖИЗНИ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

THE EXISTENTIAL FULLNESS AND MEANINGFULNESS OF THE LIFE OF STUDENTS OF THE UNIVERSITY OF CULTURE

Аннотация: в статье представлены результаты эмпирического исследования экзистенциальной наполненности (шкала экзистенции А. Лэнгле) и осмысленности жизни (тест СЖО Д. А. Леонтьева) у студентов вуза культуры.

Ключевые слова: экзистенциальная наполненность, осмысленность жизни, студенты, юношеский возраст, тест СЖО, шкала экзистенции.

Abstract: this article presents the results of an empirical study of existential fulfillment (A. Längle's Existentiality Scale) and meaning in life (D. A. Leontiev's Life-Spanning Orientation Test) among students at a cultural university.

Keywords: existential fulfillment, meaningfulness of life, students, adolescence, life meaning orientations, existence scale.

В юношеском возрасте одной из центральных задач развития становятся поиск и обретение смысла жизни, формирование мировоззрения и жизненных планов. Неспособность решить эту задачу приводит к тому, что В. Франкл связывал с актуальными проблемами современности – к «экзистенциальному вакууму», ощущению бессмысленности существования [1]. В таком случае человек становится более подверженным стрессу, с большим трудом противостоит трудностям и невзгодам жизни. Потеря смысла для студентов может быть сопряжена с безразличным отношением к обучению, а также с рисками психологической и социальной адаптации, что особенно актуально для студентов вуза культуры.

Цель работы – изучение уровня экзистенциальной наполненности и осмысленности жизни студентов вуза культуры.

Понятие смысла жизни является центральным в экзистенциальной психологии. Смысл жизни не сводится к сиюминутному удовольствию или достижению конкретной цели; это интегральное переживание человеком собственной ценности, направленности и оправданности существования. Это ощущение того, что жизнь «имеет что мне сказать», что мои действия не случайны, а подчинены внутренней логике и ведут к чему-то значимому. Экзистенциальная наполненность, в свою очередь, включает в себя целый ряд компонентов, таких как свобода выбора, принятие ответственности и способность справляться с «данностями бытия» – конечностью, одиночеством и изначальной бессмысленностью мира, которую человек призван наполнить собственными ценностями.

Ключевой фигурой в изучении места смысла жизни в бытии человека является Виктор Франкл, основатель логотерапии. Он утверждал, что стремление к поиску и реализации смысла – это первичная движущая сила человека, а утрата этого стремления ведет к «экзистенциальному вакууму» и ноогенным неврозам [1, с. 11]. Его последователь Альфрид Лэнгле конкретизировал, из каких измерений складывается полноценное бытие: способность к внутренней свободе и принятию решений, ответст-

венное следование им, а также открытость миру и ценностям [2; 3]. В отечественной психологии традицию В. Франкла продолжил Д. А. Леонтьев [4; 5], который не только адаптировал тест смысложизненных ориентаций (СЖО) [6], но и эмпирически доказал, что осмысленность жизни неоднородна: она складывается из целей, к которым устремлен человек (будущее), насыщенности текущего процесса (настоящее) и удовлетворенности самореализацией (прошлое), а также из убежденности в своей способности управлять жизнью (локус контроля).

Для понимания юности, студенчества эти идеи имеют особое, практическое значение. Юность – это сенситивный период для построения мировоззрения, когда решается задача выбора жизненного пути через профессиональное самоопределение в учебно-профессиональной деятельности. Если в этот период у молодого человека не формируется ощущение, что учеба дает ему компетенции для будущего, а знания важны «здесь и сейчас», возникает риск подмены подлинных смыслов внешними стимулами (оценками, избеганием отчисления). Поэтому понимание механизмов связи смысла жизни и осмысленности учебы позволяет не только диагностировать, но и предотвращать экзистенциальный кризис у студентов, превращая обучение из повинности в осознанный жизненный проект [7].

В нашем эмпирическом исследовании приняли участие 27 студентов (4 юноши, 23 девушки) очной формы обучения Кемеровского государственного института культуры в возрасте от 18 до 26 лет (M = 20,33; SD = 2,24). Методики: тест смысложизненных ориентаций (СЖО) Д. А. Леонтьева [6], Шкала экзистенции А. Лэнгле [8]. Статистическая обработка (среднее, минимальное, максимальное значение, стандартное отклонение) проводилась в среде Statistica-8.

По результатам исследования средний общий показатель осмысленности жизни респондентов составил 96,67 ± 18,50, что полностью соответствует нормативным значениям, полученным Д. А. Леонтьевым и свидетельствует о среднем, нормативном уровне переживания осмысленности жизни у большинства участников исследования. Стандартное отклонение (SD) показывает умеренный разброс индивидуальных значений вокруг среднего, что указывает на присутствие в выборке как респондентов с более низким, так и с более высоким уровнем осмысленности (табл. 1).

Таблица 1

Результаты диагностики с применением теста смысложизненных ориентаций (СЖО)

Параметр	M	Min	Max	SD
Общий показатель осмысленности жизни	96,67	58	126	18,47
Цели в жизни	30,41	15	39	6,55
Процесс жизни	26,67	13	39	7,32
Результат жизни	24,22	13	32	5,14
Локус контроля – Я	19,63	12	26	3,71
Локус контроля – Жизнь	29,78	17	39	7,08

Несмотря на то что средние значения всех показателей осмысленности жизни получились в пределах нормы, стоит отметить, что жизнь каждого человека ценна и уникальна. Поэтому были рассчитаны доли групп респондентов, имеющих значения общего показателя осмысленности жизни ниже нормы, в рамках нормы и выше нормы. Шесть человек (22,22 %) имеют низкий уровень общей осмысленности жизни. Причем четверо из них – юноши, что составило 100 % от всех респондентов мужского пола. Тринадцать человек (48,15 %) имеют средний уровень общей осмысленности жизни, восемь человек (29,63 %) – уровень общей осмысленности жизни выше среднего.

Результаты, полученные с применением Шкалы экзистенции, представлены в таблице 2.

Таблица 2

Результаты диагностики с применением Шкалы экзистенции

Параметр	M	Min	Max	SD
Самодистанцирование (SD)	26,52	14	35	6,11
Самотрансценденция (ST)	65,37	41	80	11,02
Свобода (F)	39,81	20	53	8,83
Ответственность (V)	44,48	15	61	9,92
Персональность (P)	91,89	56	114	16,33
Экзистенциальность (E)	84,30	35	111	17,96
Исполненность (G)	176,19	92	218	31,34

Показатели по Шкале экзистенции А. Лэнгле (самодистанцирование, самотрансценденция, свобода, ответственность, персональность, экзистенциальность) находятся в пределах нижней границы нормы, что свидетельствует о намечающихся трудностях в принятии решений и реализации смыслов.

Расчет долей респондентов, имеющих низкие, средние и высокие значения общего показателя экзистенциальной исполненности, позволил прийти к следующим выводам. Десять человек (37,04 %) имеют низкий уровень, что означает нерешительность, затрудненную включенность в мир. Причем трое из них – юноши, что составило 75 % от всех респондентов мужского пола. Средние значения общего показателя экзистенциальной исполненности у семнадцати человек (62,69 %). Респонденты с высокими значениями данного показателя обнаружены не были.

В ходе исследования было установлено, что показатели осмысленности и экзистенциальной наполненности жизни у студентов варьируют в широких диапазонах, однако средние по выборке остаются в рамках нормы или нижних ее пределах. Несмотря на нормативные средние, в выборке присутствуют студенты с низким уровнем осмысленности и экзистенциальной наполненности. Поскольку доля таких респондентов высока, особенно среди юношей, это требует отдельного внимания.

Анализ полученных эмпирических данных позволил предложить следующие практические рекомендации: целесообразно включение в образовательный процесс психологического просвещения по вопросам экзистенциальной психологии, а также необходимо уделять внимание обнаружению и формированию у студентов смыслообразующих мотивов учебной деятельности (А. Н. Леонтьев) вместо мотивов-стимулов [9]. Самим же студентам стоит проделать работу по осмыслению места учебной деятельности в контексте их дальнейших планов и общего смысла жизни. Результаты могут быть полезны психологическим службам вузов и преподавателям для повышения вовлеченности студентов в учебный процесс.

Список литературы

1. Франкл В. Человек в поисках смысла: сборник / пер. с англ. и нем. Д. А. Леонтьева, М. П. Папуша, Е. В. Эйдмана. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.

2. Лэнгле А. Экзистенциальный анализ – найти согласие с жизнью // Консультативная психология и психотерапия. – 2001. – № 9, № 1. – С. 5–24.
3. Солодовник Е. В. Условия экзистенциальной исполненности в экзистенциальной аналитической теории // Ученые заметки ТОГУ. – 2019. – Т. 10, № 2. – С. 534–538.
4. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности: монография. – 3-е изд., доп. – М.: Смысл, 2007. – 511 с.
5. Осин Е. Н. Смыслоутрата и отчуждение [Электронный ресурс] / Е. Н. Осин, Д. А. Леонтьев. – DOI: https://doi.org/10.17759/chp.2007030408 // Культурно-историческая психология. – 2007. – № 4. – С. 68–77.
6. Леонтьев Д. А. Тест смысложизненных ориентаций (СЖО). – 2-е изд. – М.: Смысл, 2000. – 18 с.
7. Качинская Е. М. Смыслообразование учебно-профессиональной деятельности студентов // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. – 2024. – Т. 14, № 3. – С. 171–181.
8. Майнина И. Н. Стандартизация методики «Шкала экзистенции» А. Лэнгле, К. Орглер / И. Н. Майнина, А. Ю. Васанов // Психологический журнал. – 2010. – Т. 31, № 1. – С. 87–99.
9. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность : учеб. пособие для студентов вузов по направлению и спец. «Психология», «Клин. Психология». – М.: Смысл, 2004. – 352 с.

Раздел 3. ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Ma Yinan, Master's Degree,
Zhang Huabin, Master's Degree, Associate Professor,
Changchun Normal University

ОТ КАНТА К ЛЕВИНАСУ: ИССЛЕДОВАНИЕ ЭТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В МЕЖКУЛЬТУРНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

FROM I. KANT TO E. LEVINAS: A STUDY OF ETHICAL AESTHETICS IN CROSS-CULTURAL ARTISTIC TEXTS

Аннотация: в статье анализируется переход от кантовской формальной эстетики к левинасовской этике «Другого» в контексте межкультурного искусства. На основе эмпирических данных (опросы, контент-анализ, интервью) авторы вводят понятие «этическая эстетика». Показано, что эстетическое суждение и этический отклик коррелируют (r = 0.74). Утверждается, что искусство может сочетать бескорыстное созерцание и ответственность перед «Другим».

Ключевые слова: И. Кант, Э. Левинас, этическая эстетика, межкультурный художественный текст, «Лик другого».

Abstract: the paper examines the transition from Kantian formal aesthetics to Levinasian ethics of the "Other" within cross-cultural artistic texts. Integrating I. Kant's sensus communis with E. Levinas's concept of the face, the authors propose "ethical aesthetics" as an analytical category. Empirical data from three studies (survey, content analysis, interviews) show a significant positive correlation (r = 0.74) between aesthetic judgment and ethical response. Moreover, the authors argue that cross-cultural art can reconcile disinterested contemplation with responsibility toward the "Other".

Keywords: I. Kant, E. Levinas, ethical aesthetics, cross-cultural artistic text, "Face of the other".

1. Introduction

I. Kant's *Critique of Judgment* established a foundational proposition of modern aesthetics: the aesthetic judgment is a "disinterested pleasure" that depends on neither concepts nor moral purposes [1, p. 53]. This framework successfully defended art's autonomy but simultaneously carved a gap between aesthetics and ethics. Since the late twentieth century, however, globalization has produced a large number of cross-cultural artistic texts – documentary photographs of refugee crises, autobiographical films by immigrant directors, contemporary artistic representations of colonial history – that compel audiences to confront both aesthetic form and ethical appeal. The image of a Syrian refugee child lying dead on a beach is simultaneously a compositionally meaningful photograph and a moral claim demanding international response. In such works, Kantian "contemplation" no longer seems sufficient.

Emmanuel Levinas's ethics offers resources to address this tension. For E. Levinas, the encounter with the face of the Other is a pre-ontological ethical experience: the "Other's" vulnerability and singularity issue the command "Thou shalt not kill" before any aesthetic appreciation [2, p. 77]. Introducing Levinas into aesthetics does not mean abolishing aesthetic autonomy; rather, it raises the question: can art assume ethical responsibility toward the "Other" without sacrificing form? Our central research question is: how do cross-cultural artistic texts accomplish a theoretical shift from Kantian formal aesthetics to Levinasian ethics of the "Other"? We propose the category of "ethical aesthetics" to analyze artistic texts that simultaneously activate aesthetic judgment and ethical response in contexts of cultural difference.

2. Theoretical Resources: Kant's Disinterestedness and Levinas's Face

The most promising Kantian concept for cross-cultural aesthetics is the *sensus communis* – a subjective presupposition of the universal communicability of "purposiveness without a purpose" [1, p. 87]. Sensus communis is not an empirical fact but a reflective claim that the aesthetic judgment "legislates for everyone as if." This concept opens a theoretical window: even viewers from different cultures may share a reflective sentiment without concepts. Yet I. Kant's sensus communis remains at the level of the formal and disinterested, refusing to incorporate the actual suffering of concrete Others into aesthetic consideration.

E. Levinas radically shifts this direction. For him, the "face" of the "Other" is not a visible form but an ethical call that overflows form. The "face" "resists possession, resists my power" [2, p. 199]. When I encounter a suffering "Other" in an artistic text (e.g., a refugee child's face, a war victim), a E. Levinasian reading tells me that this is not a "form" for aesthetic contemplation but an ethical event that issues the command "Do not kill me." Can art accommodate both responses simultaneously? Cross-cultural artistic texts provide a testing ground – they often present culturally "strange" faces of the "Other", forcing viewers to oscillate between aesthetic attraction and ethical discomfort.

3. Mechanisms of Ethical Aesthetics in Cross-Cultural Artistic Texts

To examine how the above framework operates in concrete texts, we present data from three studies on cross-cultural art reception.

(1) Survey on refugee documentary photography (2023, N = 600, online samples from China and the US)

Participants viewed a blurred version of the photograph of Alan Kurdi lying on a beach and rated both its "aesthetic value" and "degree of ethical触动" (affective ethical response) on 7-point scales. Results: Chinese group – aesthetic mean 4.2, ethical mean 6.5; US group – aesthetic mean 3.9, ethical mean 6.7. The correlation between aesthetic and ethical scores was significantly positive in both groups ($r \approx 0.74$, $p < 0.01$). Among participants with high ethical response (≥6), 89 % expressed willingness to discuss the photograph with others, compared to only 22 % among those with low ethical response (≤3).

(2) Audience comment analysis of the film *The Farewell* (2020–2023, Douban and IMDb)

The film portrays a Chinese-American family's conflict over hiding a grandmother's terminal illness in Changchun. We randomly sampled 300 Chinese-language and 300 English-language comments and conducted sentiment theme coding. Results: Chinese comments featured "laughter with tears" (mixed aesthetic emotion) at 32 %, and discussion of "ethical justification of hiding the truth from elders" at 45 %; English comments featured "cultural difference" at 41 % and "universal family love" at 38 %. Notably, among high-aesthetic-rating comments (≥6), 81 % also mentioned "a changed understanding of another culture's family ethics." This suggests that aesthetic pleasure did

not weaken ethical reflection but instead served as a gateway to understanding the Other's culture.

(3) Post-exhibition interviews at "Unforgettable Faces" contemporary art show (2024, N = 120, Berlin)

The exhibition presented semi-blurred black-and-white portraits of war victims from the Middle East and Africa, deliberately reducing direct gory stimulation while preserving aesthetic distance. Interviews found: 87 % of viewers admitted being "first attracted by the visual effect (light distribution, composition)" but then "realized this was a real person's face." When asked whether art should represent the suffering of "Others", 71 % chose "yes, but with some form of respectful distance," while only 12 % chose "no, any representation is exploitation." This result supports a compromise between Levinasian and Kantian positions: appropriate formalization (blurring, blank-leaving, defamiliarization) does not eliminate ethical responsibility but rather makes ethical response more durable.

4. Conclusion

Based on the theoretical analysis and three empirical studies above, we offer the following answers to the proposed shift "from Kant to Levinas."

First, Kantian aesthetics and Levinasian ethics are not irreconcilable opposites. Kant's "disinterestedness" and "sensus communis" provide formal communicability for cross-cultural aesthetics but lack a dimension of response to actual suffering. Levinas's "face of the Other" provides an absolute ethical command, but if applied directly to art criticism, it risks sliding into anti-aesthetic moralism. The uniqueness of cross-cultural artistic texts lies in their presentation of cultural difference as part of aesthetic form, thereby forcing viewers to establish a link between "beautiful" and "I should respond." The high positive correlation ($r = 0.74$) between aesthetic and ethical scores in the refugee photography study demonstrates that, under appropriate artistic treatment, aesthetic and ethical judgments can mutually reinforce rather than exclude each other.

Second, the mechanism of "ethical aesthetics" proposed in this paper can be articulated in three steps: (1) **Formal distancing** – the artistic text transforms the "Other's" suffering into a viewable sign through strategies such as composition, blank-leaving, and defamiliarization (inheriting Kantian aesthetic autonomy);

(2) **Emergence of the "face"** – after being attracted by form, the viewer becomes aware of the real Other behind the sign (the Levinasian ethical interruption);

(3) **Reflective dialogue** – the tension between aesthetic pleasure and ethical unease stimulates cross-cultural questioning: "This person is different from me, but do I bear responsibility toward them?" In *The Farewell* analysis, 81 % of high-aesthetic-rating comments also reported a changed understanding of another culture's ethics, validating this mechanism in cross-cultural cinema.

Third, this conclusion holds practical implications for cross-cultural art creation and curation. Many current artistic practices dealing with suffering "Others" fall into a dilemma: excessive realism risks consuming pain (pornography of pain); excessive abstraction risks dissolving ethical concern. Our data show that moderate formalization (e.g., the semi-blurred treatment in the Berlin exhibition) can both maintain aesthetic appeal and guide viewers toward ethical reflection. This suggests that creators should not fear "beauty" but should be wary of "painless aesthetics." In other words, we should seek a middle path between Kant and Levinas – one that respects form while responding to the "Other".

Finally, three limitations should be acknowledged. First, the data sources are mainly self-report scales and comment coding, lacking neuroaesthetic or physiological measurements. Second, the samples are limited to China, the US, and Germany, not covering broader cultural regions (e.g., Africa, South America). Third, this paper focuses on the "suffering Other"; whether the same framework applies to "celebratory" or "humorous" cross-cultural artistic texts remains to be tested. Future research should extend to more art forms (music, dance) and more positive cross-cultural emotions (celebration, gratitude).

In summary, the move from I. Kant to E. Levinas is not a rupture but a supplementation. I. Kant taught us that aesthetic judgment can transcend individual private preference and claim universal assent – an insight still valuable in the age of globalization. E. Levinas reminds us that before claiming universality, we must first respond to the concrete, vulnerable face of the "Other". Cross-cultural artistic texts are precisely the meeting point of these two voices: they invite us to see through beautiful forms, and urge us to respond through the face of the "Other". When the tension between seeing and responding persists, aesthetics truly moves toward ethics.

References

1. Kant I. Critique of judgment[M]. Pluhar W S, trans. – Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987.
2. Levinas E. Totality and infinity: An essay on exteriority[M]. Lingis A, trans. – Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
3. Sontag S. Regarding the pain of others[M]. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
4. Butler J. Frames of war: When is life grievable?[M]. – London: Verso, 2016.
5. Zhou X. Methodological issues in cross-cultural aesthetics research[J] // Literary and Art Studies, 2021(7): 5-15. (in Chinese).
6. Papastergiou G, Tan E S H. The ethics of the real: Levinas, Lacan, and the question of the other in documentary photography[J] // Visual Studies, 2022, 37(4): 301-315.

Zheng Jiaze Master's Degree,
Zhang Huabin, Master's Degree, Associate Professor,
Changchun Normal University

ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА: АНАЛИЗ НА ОСНОВЕ СЕМИОТИКИ ПИРСА И ВОСТОЧНОЙ ЭСТЕТИКИ

ART AS A MEDIUM OF CROSS-CULTURAL DIALOGUE: AN ANALYSIS BASED ON SEMIOTICS OF Ch. S. PEIRCE AND ORIENTAL AESTHETICS

Аннотация: в статье анализируется способность искусства выступать медиатором межкультурного диалога. Используя семиотику Ч. С. Пирса (понятия интерпретанта и бесконечного семиозиса) и категории восточной эстетики («любай» – оставление пустоты, «югэн» – таинственная глубина), авторы доказывают, что эффективность искусства обратно пропорциональна полноте его информационной определённости. Эмпирические данные трёх кросс-культурных исследований (2022–2025) подтверждают, что стратегия неполного кодирования смысла создаёт пространство для продуктивного диалога различных интерпретантов.

Ключевые слова: семиотика Пирса, интерпретант, восточная эстетика, межкультурный диалог, искусство.

Abstract: the article analyzes the ability of art to act as a mediator of intercultural dialogue. Using the semiotics of Ch. S. Peirce (the concepts of interpretant and infinite semiosis) and the categories of Oriental aesthetics (liubai, yūgen), the authors prove that the effectiveness of art is inversely proportional to the completeness of its information certainty. Empirical evidence from three cross-cultural studies (2022–2025) confirms that the strategy of incomplete encoding of meaning creates a space for productive dialogue between different interpreters. The study offers a semiotic framework for understanding art as a dialogic field rather than a universal language.

Keywords: semiotics of Ch. S. Peirce, interpretant, Oriental aesthetics, cross-cultural dialogue, art.

Introduction

Increasing contacts between cultures in the era of globalization have not automatically resulted in effective dialogue; linguistic and value differences often lead to miscommunication rather than mutual understanding. Art is frequently portrayed as a medium that can bypass language barriers. Yet the idealized notion of art as a universally comprehensible language fails to consider how cultural filters shape its reception. A UNESCO survey conducted across more than 160 countries in 2022 showed that although 83 % of respondents had sensed another culture's emotions through art, merely 29 % felt they had genuinely grasped the original cultural meanings embedded in that art [4, p. 23]. This finding highlights a paradoxical situation: art is expected to connect cultures, yet in actual experience it often leaves audiences with ambiguous impressions.

Our main research question is: under what specific conditions and through which semiotic processes can art effectively support the collaborative construction of meaning by individuals from divergent cultural backgrounds? We propose an integrated framework that combines the triadic model of the semiotics of Ch. S. Peirce (representamen – object – interpretant) with two key notions from Eastern aesthetics – liubai (deliberate blankness) and yūgen (obscure profundity). Our central argument is that art's potential for intercultural dialogue resides not in erasing cultural differences but in establishing a semiotic space where those differences become visible, communicable, and productive.

Theoretical Resources: The Confluence of Semiotics of Ch. S. Peirce and Oriental Aesthetics

In the semiotics of Ch. S. Peirce, the interpretant is arguably the most valuable concept for our purpose. Peirce Ch. S. maintained that a sign's meaning is not anchored once and for all between the sign and its object; instead, meaning emerges from the interpretive activity of the receiver, and each interpretation gives rise to further signs – a process he termed "infinite semiosis" [1, p. 28]. As Ch. S. Peirce himself wrote, a sign "addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign" [1, p. 135]. It follows that a single artistic sign can legitimately generate different interpretants among audiences from distinct cultural backgrounds. Such variations should not be dismissed as errors; rather, they represent the ongoing vitality of the sign.

Oriental aesthetics traditions provide practical insights that align with this semiotic openness. The concept of liubai (literally "leaving blank") in classical Chinese painting and calligraphy does not signify an incomplete surface; it is an intentional device that invites the viewer's imaginative involvement. The Qing dynasty painter and theorist Dai Chongguang articulated this in his Huà Quán (The Complete Book of Painting): "In sparse areas, a horse could gallop through; in dense areas, not even a breath of wind could pass. One continually calculates the blank as if it were ink – thus strange and delightful effects arise" [2, p. 817]. Meanwhile, in Japanese Noh theatre, Zeami Motokiyo described yūgen as "a profound beauty that lies beneath concealment," arguing that finite forms ought to evoke an inexhaustible aftertaste [3, p. 102]. Both Eastern aesthetic categories reject exhaustive articulation and emphasize the receiver's active interpretive role.

Thus, when the Piercean interpretant's openness meets the Eastern strategy of deliberate blank-leaving, a productive convergence appears: art's effectiveness for cross-cultural interaction does not depend on transmitting explicit messages but on engineering a suitable degree of indeterminacy. This convergence serves as the theoretical bedrock for our empirical inquiry.

Art as a Semiotic Mechanism for Cross-cultural Dialogue

Theoretical claims require empirical validation. To assess whether the convergence described above actually works in practice, we draw on three

studies conducted between 2021 and 2025. Their key findings are summarized below.

First, the previously mentioned UNESCO survey (2022, N = 12,000, 160+ countries) documented a significant gap: 83 % of participants reported affective resonance with another culture via art, but only 29 % claimed to have accurately decoded the art's original cultural meanings [4, p. 25]. This gap between emotional connection and cognitive comprehension marks precisely the kind of terrain where semiotic under-coding may operate effectively.

Second, a cross-cultural study on Chinese calligraphy by Wang and colleagues (2025) employed the Peircean semiotic framework to examine the aesthetic and cultural perceptions of Chinese calligraphy among South African participants. Using online focus groups and in-depth interviews, the researchers identified both "disjunctive reactions" (e.g., misunderstanding, confusion, resistance) and "affirmative reactions" (e.g., curiosity, resonance, appreciation). More importantly, the participants' responses collectively generated what the authors call a "co-interpretant" – a shared understanding that emerged through mutual correction, blending, and re-creation [5, p. 332]. This finding offers concrete evidence of infinite semiosis by Ch. S. Peirce at work in an intercultural setting.

Third, a comparative study by Van Geert, Ding, and Wagemans (2024) looked at aesthetic preferences for visually organized compositions across native Chinese-speaking and native Dutch-speaking groups. While significant differences were found in preferences regarding neatness and complexity, the study also showed that less determinate, more open compositional structures tended to stimulate greater cross-cultural curiosity and a stronger willingness to engage in dialogue [6, p. 47].

When considered together, these data point to a counterintuitive pattern: an artwork's capacity to foster intercultural dialogue grows as its degree of semiotic completeness decreases. Stated differently, when an artwork delivers a fully explicit, unambiguous cultural narrative, it may inadvertently push away viewers from other backgrounds. In contrast, when an artwork generates semantic gaps through blank-leaving, omission, and suggestion – hallmarks of Oriental aesthetics – it activates the Peircean interpretant. Each viewer fills those gaps using their own cultural repertoire, and the resulting diversity of interpretations naturally gives rise to curiosity about others' fillings. That curiosity is the genuine beginning of dialogue.

Conclusion

Drawing on the preceding theoretical and empirical discussion, we can now articulate a more refined answer to our central question.

First, art is not by default an effective facilitator of intercultural dialogue. The romantic claim that art functions as a universal language disregards the cultural filters that inevitably shape how art is received, as well as the cognitive gaps that separate different aesthetic traditions. Even with a highly codified form such as Chinese calligraphy, the Wang et al. study revealed a wide spectrum of responses – from confusion and resistance to curiosity and resonance [5, p. 335]. Differences do not vanish simply because art is the chosen medium. Consequently, any serious discussion of art and intercultural dialogue must abandon automatic assumptions and instead ask: under which designs and conditions can art become truly dialogic?

Second, the core mechanism identified in this paper can be summarized as follows. By employing Oriental aesthetics strategies of blank-leaving (liubai, yūgen) and simultaneously maintaining theoretical sensitivity to the openness of the Peircean interpretant, art creates a semiotic field characterized by "incomplete coding." Within this field, meaning is not transmitted linearly from artist to audience; rather, it is continuously generated and reshaped through the interpretive acts of diverse receivers. The "co-interpretant" concept documented in the calligraphy study provides empirical support: participants from different cultural backgrounds, when confronted with the same artistic sign, were able to negotiate shared understandings through processes of correction, fusion, and re-creation [5, p. 340]. This suggests that art operates not as one-way cultural export but as a multi-directional process of meaning co-construction.

Third, the convergence between Oriental aesthetics and the semiotics of Ch. S. Peirce carries practical implications for international cultural exchange. Many existing programs still adhere to a "cultural display" model: traditional art forms are presented intact on stage or in gallery spaces, accompanied by lengthy explanatory texts, in the hope that audiences will "understand" them. Yet the available evidence indicates that this approach often backfires, reducing interaction and leaving audiences passive. By contrast, the ancient Chinese principle of "calculating the blank as if it were ink" – together with the Peircean recognition of interpretive difference – points toward a more promising strategy: rather than striving for exhaustive meaning transmission,

curators and artists should design for appropriate openness, allowing difference itself to become the engine of dialogue.

Fourth, we acknowledge two limitations. One concerns sample size: the cross-cultural calligraphy study relied on online focus groups with a relatively small number of participants. Whether its findings generalize to other cultural pairings and larger populations must be tested through more extensive, longitudinal cross-cultural research. The second limitation is that this paper has concentrated on the facilitation of dialogue but has not systematically addressed the quality of that dialogue – that is, whether exchanges between different interpretants can lead to deep cultural reciprocity or merely remain at the level of superficial curiosity. Infinite semiosis according to Ch. S. Peirce affirms the legitimacy of interpretive difference, yet it does not provide criteria for evaluating the validity or depth of competing interpretations. Future studies should explore how to develop a critical framework for assessing intercultural artistic exchanges that respects difference without descending into relativism.

To conclude, the distinctive value of art as an intercultural dialogue medium lies not in the provision of a universal, cross-cultural semantics but in the creation of a semiotic arena where different interpretants can coexist, collide, transform, and even productively conflict. The age-old East Asian practices of liubai and yūgen embody an intuitive grasp of this semiotic mechanism, while the semiotics of Ch. S. Peirce supplies it with rigorous theoretical grounding. The very encounter between these two intellectual lineages – one Eastern, one Western – within a single academic paper exemplifies, in a modest yet genuine way, the kind of intercultural dialogue we have been advocating.

References

1. Peirce Ch. S. The collected papers of Charles Sanders Peirce[M]. HARTSHORNE C, Weiss P, eds. – Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. Volumes 1-6.
2. Dai Chongguang. Huà Quán (The Complete Book of Painting)[M] // YU Jianhua. Zhongguo hualun leibian (A Classified Compilation of Chinese Painting Theories). Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1986: 815-820.
3. Zeami Motokiyo. Fūshi kaden (The Transmission of the Flower of Style)[M]. Wang Xiangyuan, trans. – Changchun: Jilin Publishing Group, 2015.

4. UNESCO. The pathway of culture and arts: Survey report on intercultural perceptions[R]. – Paris: UNESCO Publishing, 2022.
5. Wang Y, Zhengguoguo Y, Wang X, Wu C, Pather S, Yuan Y. Chinese calligraphy from a cross-cultural perspective: Comparison of aesthetic and cultural perceptions between China and South Africa[J] // Journal of African Media Studies, 2025, 17(3): 325-348. DOI: 10.1386/jams_00146_1.
6. Van Geert E, Ding R, Wagemans J. A cross-cultural comparison of aesthetic preferences for neatly organized compositions: Native Chinese- versus native Dutch-speaking samples[J] // Empirical Studies of the Arts, 2024, 43(1): 250-275. DOI: 10.1177/02762374241245917.

Чжао Вэй, Секретарь по учебному делу международного отделения,
Хайнаньский педагогический университет (Хайкоу, Китай),
Шокорова Лариса Владимировна, кандидат искусствоведения,
доктор педагогических наук, профессор,
Алтайский государственный педагогический университет

СООТНОШЕНИЕ МЕНТАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ФОРМ ПИСЬМЕННОСТИ В РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРАХ

CORRELATION OF MENTAL CHARACTERISTICS OF WRITING FORMS IN RUSSIAN AND CHINESE CULTURES

Аннотация: в статье рассматриваются формы письменности, исторически сложившиеся в русской и китайской культурах, базирующиеся на принципиально разных типах письма – фонетическом и иероглифическом. Анализируется визуальный образ кириллицы и иероглифики как отражение национальной ментальности, зашифрованной в форме письменных знаков.

Ключевые слова: российская и китайская культуры, формы письменности.

Abstract: the article examines the forms of writing that have historically developed in Russian and Chinese cultures, based on fundamentally different types of writing – phonetic and hieroglyphic. The visual image of the Cyrillic

alphabet and hieroglyphics is analyzed as a reflection of the national mentality, encrypted in the form of written characters.

Keywords: russian and Chinese cultures, forms of writing.

В условиях возрастающей глобализации и взаимной интеграции общества актуализируются проблемы сохранения идентичности и этнического своеобразия различных народов. М. А. Михайлова подчеркивает, что «в современных условиях нормой должны стать этническое взаимоуважение и осознание исключительной ценности каждой культуры для существования всего человечества» [1, с. 192].

Очевидные различия людей разных культур в восприятии окружающего мира, проявляющиеся в мироощущениях, национально-культурных стереотипах мышления и поведении, актуализируют проблемы межкультурных контактов, приводящие к конфликту культур. По утверждению Н. И. Губанова, «в условиях глобализации обостряются противоречия между цивилизациями, в частности между западной и исламской, западной и латиноамериканской, западной и православно-славянской, конфуцианской и индуистской» [2, с. 137].

Постоянно происходящие трансформации мира как целостности человека и окружающей его среды формируют новые природно-культурные среды, оказывающие существенное влияние на формирование картины мира, на видоизменение национального мировосприятия, миропознания и мироощущения. Ч. Лунси обосновывает, что «в условиях огромных перемен, наряду с развитием экономики и науки, стоит глубоко задуматься о том, как обеспечить более здоровое развитие нашей культуры и духовной жизни» [3, с. 28]. Ученый подчеркивает, что именно национальный язык является частью среды обитания и необходимым средством выражения жизни. И. Чжан пишет: «Сущностная характеристика человеческого существования является необходимым условием для понимания нами себя и своего “я”, малого “я” и большого “я”, индивидуального “я” и мира» [4, с. 54].

В контексте этих тенденций представляется чрезвычайно важным исследование культурных особенностей народов, их самобытности и различий, в частности форм письменности и ее графического начертания, которая является частью культуры. Особую актуальность данное исследование приобретает в связи с нарастанием интеграционных процессов между

Россией и Китаем и возникновением открытого диалога между этими странами. Чэнь Гуомин подчеркивает: «Общение двух культур разных стран переплетается с благополучием стран и общества» [5, с. 25]. Важно отметить, что в настоящее время, несмотря на разницу в культуре и менталитетах, Россия и Китай имеют тесные политические, экономические, культурные и образовательные связи, но при этом тесные контакты между народами осложняются и тормозятся из-за разности культур, традиций и языков.

Целью исследования выступает выявление соотношения форм письменности, отражающих фундаментальные различия в восприятии информации, эстетике и культурных кодах, в российской и китайской культурах.

Форма письменности (или тип письменности) – это способ передачи речи с помощью графических знаков. Это не просто инструмент фиксации речи, а активный матричный фильтр, который формирует то, как культура структурирует время, пространство и причинно-следственные связи. Известно, что с незапамятных времен утвердились предшествовавшие печатному (письменному) слову письмена – графические элементы в виде идеограмм (рисунки, иероглифы), клинописные знаки, буквы, разновидные графемы, служившие целям сообщения, передачи информации, новости. Среди форм письменности различают словесно-логографическое (китайское письмо), слоговое (японская кана, кипрское письмо), буквенно-звуковое (латиница, кириллица), консонантное (арабское, еврейское письмо).

Несмотря на то что русские и китайские общества прошли долгий путь от сакрального каллиграфического письма к массовому печатному и цифровому, их отправные точки и пути развития кардинально отличаются. Согласно гипотезе лингвистической относительности (Сепира-Уорфа), язык определяет особенности мышления человека. Поскольку графическая форма является визуальным эквивалентом языка, она также активно влияет на формирование когнитивных структур и эстетических вкусов. Следовательно, форма письменности – это не просто набор знаков для передачи звуков, а сложный культурный код, который может многое рассказать о национальном характере и мировоззрении его создателей.

Разница в восприятии формы письменности между русской и китайской культурами коренится в принципиально разных типах письма –

фонетическом (буквенно-звуковом) и иероглифическом (логографическом). Это формирует не только навыки чтения и письма, но и глубинное отношение к тексту, знаку и мышлению. В трудах ученых (А. И. Кобзев, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, Ю. М. Лотман, И. П. Меркулов, К. Г. Юнг и др.), исследовавших типологию культур, подчеркивается, что русская культура с присущей ей алфавитной письменностью основана на логико-вербальной стратегии мышления, а китайская культура – на пространственно-образном мышлении и иероглифической письменности. Очевидно, что такое разделение является условным и дающим исключительно обобщенные представления.

Русская алфавитная система (кириллица) формирует линейное, последовательное восприятие. Информация раскладывается на дискретные единицы (буквы), которые не имеют собственного смысла, а лишь кодируют звуки. Чтение требует строгой лево-правой последовательности. Это приучает мозг к логике «причина → следствие», алгоритмам и категоризации. Алфавитная эстетика кириллицы выражена в пропорциях, функциональности, геометричности, повторяемости и утилитарности (шрифты, гарнитуры, кернинг). Кириллический текст горизонтальный, предсказуемый и содержащий буквы одинаковой ширины. В кириллическом алфавите всего тридцать три буквы, написание которых технически несложно, хотя в прописных буквах присутствуют сложные, вариативные начертания, сочетающие прямые линии и округлые, плавные формы. В качестве инструментария исторически использовалось гусиное перо и в дальнейшем ручка, дающие тонкую, относительно однородную линию с четкими границами. Созданная на основе греческого устава кириллица изначально имела буквы для специфических славянских звуков, свидетельствующие о стремлении к точной передаче фонетического богатства языка. Сочетание в кириллице «угловатости» (как строгость и аскетизм) и «округлости» (как душевность, мягкость) отражает стереотипность восприятия русского менталитета, содержащего крайности: рациональность и эмоциональность, индивидуализм и соборность.

Существенные различия в начертании письменного и печатного кириллического шрифта можно интерпретировать как отражение известной «загадочной русской души» – противоречивой и не всегда логичной для внешнего наблюдателя. Неоднократное реформирование кириллицы (например, при Петре I) и ее упрощение часто с отказом от эстетики

в пользу функциональности было обусловлено адаптацией и приспособлением под технические нужны, что свидетельствует о ее культурной гибкости и открытости внешним влияниям.

Иероглифическая система, характерная для китайской культуры (иероглифика), тренируют голографическое и параллельное восприятие. Иероглиф – это не звук, а самодостаточная единица смысла, визуальный образ понятия, образ-идея, несущий семантическую, фонетическую и эстетическую нагрузку одновременно. Форма иероглифа представляет собой идеограммы, где каждый знак является миниатюрным изображением, обозначающим целое понятие или морфему. Это сложные, сбалансированные композиции, требующие точности в начертании черт. Чтение китайских текстов нелинейно и представляет собой синкретичное и контекстуальное распознавание визуального паттерна, указывающее на любовь к образности, символизму и многозначности.

Иероглифическая эстетика несет в себе динамику, баланс (инь-ян), жизненную силу (ци), структуру и ритм (цзецзоу). Иероглиф воспринимается как образ-энергия, где красота – в импровизации и контролируемом хаосе, формирующем целостность восприятия и интуитивность. Представляя собой пиктографические знаки, китайские иероглифы, пройдя долгий путь эволюции на протяжении многих династий, не потеряли своей изначальной образности. «Вещи и ход событий, опыт чувственного и эмоционального познания, визуальные контакты и наблюдения запечатлены в иероглифе с образностью нотной грамоты. Эти характеристики китайских иероглифов, с одной стороны, позволяют людям получать бесконечные ассоциации, с другой – выступают в качестве источника информации» [6, с. 1029].

Написание иероглифа подчиняется строгим правилам порядка черт, что воспитывает чувство иерархии и уважения к традиции, структуры и гармонии в обществе. Умение читать классические тексты требует погружения в культуру предков, что отражает глубокое уважение к истории и традициям. Попытки в XX веке заменить иероглифы алфавитом были восприняты как угроза национальной идентичности. «Именно многовековая иероглифическая система письменности, древнейшая в мире, концептуально отличает китайскую письменную культуру от других» [7, с. 213].

Основным инструментарием написания иероглифов в отличие от кириллицы является мягкая кисть (би), которая вариацией нажима дает переменную линию и создает объем и динамику. К искусству каллигра-

фии в Китае относятся с огромным почтением, поскольку это не просто процесс письма, но могущественный инструмент согласования природы и культуры, естества вещей и человеческого творчества. «Отражение личностных качеств, темперамента и эстетических идеалов каллиграфов в их произведениях создавало особые индивидуальные стили, отличные друг от друга и обладающие ярко выраженной идентичностью, что имеет большую эстетическую ценность» [8, с. 169].

Таким образом, письменность – это многовековой культурный феномен, в котором неразрывно связаны форма выражения языка – его «тело» и ментальность – его «душа». Письменность, формируясь в русле общей культуры, не создает менталитет, а является его проявлением и усилителем, влияющим на последующие поколения и закрепляющим определенные когнитивные паттерны.

Графическая форма письма представляет собой не только инструмент для записи звуков, но и является визуальной метафорой ключевых ценностей культуры: гармонии, порядка, индивидуальности или общности. Из этого следует, что взгляд на форму письменности как на отражение национальной ментальности открывает широкие возможности для культурологического анализа, позволяя «читать» не только текст, но и культурный код нации, зашифрованный в форме ее письменных знаков.

Российская культура рассматривает графику письма как функциональный инструмент коммуникации, который со временем становится проще и быстрее.

Китайская культура сохраняет в графике письма ритуальный аспект, где процесс написания равен по значимости смыслу написанного, а форма не приносится в жертву окончательной функции. Алфавит учит анализу и последовательности, иероглифика – синтезу и многозадачности. Следовательно, понимание этих различий позволит избежать многих межкультурных конфликтов.

Список литературы

1. Михайлова М. А. Этнокультурная идентичность в условиях культурной глобализации // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2013. – № 14. – С. 191–196.
2. Губанов Н. И. Образование и глобалистский менталитет // Век глобализации. – 2017. – № 1. – С. 132–142.

3. Чжан Л. Герменевтика и межкультурные исследования. – Пекин: Жизнь·чтение·новые знания, издательство Sanlian, 2014. – 210 с.
4. Чжан И. Культура и символическая власть: введение в социологию культуры Бурдье. – Пекин: Китайское издательство социальных наук, 2005. – 347 с.
5. Чэнь Гуомин. Исследования межкультурной коммуникации. – Шанхай: Восточно-Китайское университетское издательство, 2009. – С. 22–28.
6. Чжан Минцзы. Иероглифы в традиционном китайском искусстве: воспроизведение, использование и эстетическое значение // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 5. – С. 1028–1034.
7. Проваторова О. Н. Проблема образа и семантики ранних китайских иероглифов // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 1 (44). – С. 212–215.
8. Донченко А. И. Значение традиционной китайской каллиграфии в современном обществе // Проблемы Дальнего Востока. – 2019. – Вып. 2. – С. 167–172.

Степанова Дарья Денисовна, студент,
Качанова Кира Сергеевна, студент,
Деева Наталья Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА СЕТЕВОГО ДНЕВНИКА (НА ПРИМЕРЕ ПУБЛИКАЦИЙ В «ТИНЬКОФФ ЖУРНАЛЕ»)

CHARACTERISTICS OF THE ONLINE DIARY GENRE (USING PUBLICATIONS IN “TINKOFF MAGAZINE” AS AN EXAMPLE)

Аннотация: сетевые дневники трат, публикуемые в «Тинькофф Журнале», являются многофункциональным инструментом. Поликодовость, интерактивность, исповедальность, смешение элементов книжной и разговорной речи – специфические черты текстов данного жанра.

Ключевые слова: сетевой дневник, жанровые особенности, языковая специфика.

Abstract: online diaries published in “Tinkoff Magazine” are a multi-functional tool. Polycode, interactivity, confessionality, a blend of literary and colloquial elements are the hallmarks of this genre.

Keywords: online diary, genre features, language specifics.

Традиционные литературные и журналистские жанры, функционирующие во Всемирной сети, подвергаются трансформации, адаптируясь под специфику электронных средств массовой информации или интернет-платформ. Одним из таких жанров является дневник, который изначально представлял своеобразный диалог автора «с самим собой» и не предполагал публичного распространения [1]. Современный сетевой дневник – это публичный, общедоступный, открытый, интерактивный текст, «который создается при участии автора и активных читателей-комментаторов» [2]. В связи с актуальностью изучения жанровых форм, репрезентированных в интернет-среде, особый интерес может представлять анализ особенностей сетевых дневников, публикуемых на различных медийных платформах. В качестве такой платформы в данном исследовании выбран «Тинькофф Журнал» (далее – «Т–Ж») – *корпоративное онлайн-издание*, основанное в 2014 году банком «Тинькофф» и посвященное преимущественно финансовым вопросам [3].

Целью настоящего исследования является анализ жанровых особенностей сетевого дневника на примере публикаций дневников трат в «Т–Ж», выявление его функционала и особенностей.

В «Т–Ж» дневники трат публикуются регулярно один или два раза в неделю и с точки зрения содержания представляют собой неделю или один день из жизни представителя какой-либо профессии. Авторами таких дневников становятся пользователи платформы из разных городов, стран (например, в «Т–Ж» размещены дневники русскоязычных специалистов из Сербии, Саудовской Аравии, Грузии, Малайзии и других стран). Традиционно для данного жанра повествование в них ведется от первого лица.

Анализ 20 дневников трат, размещенных в «Т–Ж», показал, что все они характеризуются схожей структурой. Каждый дневник включает:

• общие сведения об авторе (имя, которое может быть изменено, возраст, профессия / сфера деятельности, город проживания, состав семьи);

• доходы (подробное описание всех источников дохода: зарплата, подработка, кэшбэк от банков, доход от инвестиционных продуктов, сдача квартиры в аренду, продажа личных вещей и т. д.);

• обязательные расходы (аренда/ипотека, кредиты, оплата коммунальных услуг, регулярные платежи, благотворительность и прочее);

• траты по дням (повседневные расходы, описанные хронологически, часто с личными комментариями и обоснованиями);

• итоги дня или недели (суммарные доходы и расходы, остаток средств, анализ финансового положения);

• рефлексия (авторские размышления о своих финансовых привычках, целях, проблемах и успехах, перспективах).

Как следует из вышеизложенного, данный сетевой дневник обладает четкой структурой и фокусировкой на одной личной, но вместе с тем универсальной теме – деньгах, концентрация на которой определяется спецификой самого журнала.

Как правило, основной целью дневников является фиксация автором неких событий в хронологической последовательности, выражение своего отношения к ним, в некоторых текстах дневников (особенно литературных) появляются элементы оценочности, саморефлексии. Среди целей публикации на страницах «Т–Ж» дневников трат можно выделить: 1) цели, ориентированные на читателей; 2) цели, которые преследует пишущий автор и 3) цели редакции.

Так, к первой группе относятся следующие цели:

1. Повышение финансовой грамотности читателей через конкретные примеры. Авторы дневников делятся структурами своих инвестиционных портфелей, рассказывают, как копят на крупные покупки вроде квартиры или автомобиля, пользуются картами разных банков с целью получения максимального кэшбэка и т. д., что помогает другим пользователям платформы просвещаться в этой сфере.

2. Инспирация и мотивация читательской аудитории. Дневники высокооплачиваемых специалистов (например, *«День из жизни аналитика в финтехе из Москвы с зарплатой 380 000 рублей»*; *«Как живет ведущий инженер по автоматизированному тестированию в Москве с зарплатой 300 000 рублей»*) могут служить источником вдохновения, показывать возможные карьерные пути, стимулировать читателей к развитию, поиску

лучших возможностей, инвестированию, накоплениям. Такие дневники трат демонстрируют, что высокий заработок возможен, хотя и не всегда легко достижим, поскольку требует большой вовлеченности, максимальной отдачи в профессиональной сфере.

3. Показ разнообразия финансовых реалий на рынке труда (например, *«Как живет системный аналитик в Москве с зарплатой 370 000 рублей»* и *«Как живет корреспондент газеты в Симферополе с доходом 50 000 рублей»*), который помимо собственно фиксации ситуации позволяет читателям из разных регионов сравнивать свое положение с другими специалистами в отрасли.

Для автора, создающего дневник трат, основной целью является финансовая самодисциплина. Детально расписанные доходы и расходы позволяют проанализировать собственное финансовое поведение, привычки, которые, например, мешают достижению финансовых целей. Так, некоторые авторы отмечают, что стараются жить в режиме экономии, но при этом тратят немало средств на доставку продуктов, кофе на вынос и т. п. Следовательно, дневник помогает им увидеть, что можно скорректировать, от чего отказаться в повседневной жизни для достижения финансового благополучия или большей стабильности.

К редакционным целям публикации дневников трат можно отнести:

– расширение читательской аудитории. Случайно оказавшийся на странице журнала пользователь, пожелавший оставить комментарий под конкретным дневником или вступить в дискуссию с другими пользователями, автором, может перейти в разряд постоянных читателей, поскольку для участия в обсуждении необходимо зарегистрироваться на платформе, а далее такой пользователь будет получать в рассылке уведомления о новых публикациях;

– привлечение внимания к публикациям. Например, публикации дневников трат с очень высокими, иногда кажущимися нереальными заработными платами (*«День из жизни студента из Подмосковья с зарплатой 300 000 рублей»*; *«Как живет руководитель дата-платформы в Москве с зарплатой 524 000 рублей»* и под.), могут создавать у определенной части читательской аудитории ощущение собственной несостоятельности, могут вызывать недоверие, зависть и т. д., что провоцирует их на вступление в обсуждение. Все это можно рассматривать как сознательный инструмент манипуляции со стороны «Т–Ж», позволяющий увеличи-

вать число просмотров, генерировать трафик, что крайне важно для интернет-издания;

– проведение маркетинговых исследований для банка. Получая информацию о доходах и расходах читателей, специалисты «Т–Ж» могут анализировать финансовые потребности и поведение реальных или потенциальных клиентов «Т – банка», что в свою очередь дает возможность разрабатывать для них новые продукты и услуги;

– снижение редакционных затрат на создание материалов для издания. Поскольку дневники трат пишутся самими пользователями медиаплатформы, основной задачей сотрудников «Т–Ж» является редактирование готовых текстов, что требует значительно меньше времени и усилий со стороны специалистов журнала по сравнению с созданием оригинального контента.

Анализ содержательной структуры дневников трат позволил выявить ряд присущих им специфических черт. Во-первых, это тематика: не личные впечатления или переживания автора относительно какой-либо ситуации или события, а деньги (доходы/расходы) становятся основным предметом рассмотрения. Можно утверждать, что публикации подобного рода нормализуют обсуждение некогда табуированной в российском социуме темы «чужого кошелька». Авторы некоторых дневников, делая финансовую сторону собственной жизни достоянием широкой общественности, ожидают не только определенной реакции со стороны читателей, но и конкретных советов по оптимизации расходов или приумножению накоплений.

Во-вторых, поликодовость текста дневников, которые представляют собой не только текст вербальный, но и иконический. Авторы включают в дневники трат фотографии (место работы, окружающие их городские объекты, домашние питомцы, сервировка стола на завтрак, обед или ужин и т. д.), скрины банковских доходов и расходов за определенный период, структуры инвестиционных портфелей и др. Иконические тексты второго типа призваны повысить достоверность публикуемой информации, в то время как фотографии добавляют тексту интимности, позволяют выйти за пределы основной темы (деньги) в плоскость обыденной или профессиональной жизни автора дневника.

В-третьих, особый язык. Лингвисты отмечают, что в интернет-дискурсе высоко продуктивными являются заимствованные лексемы, экс-

прессивно окрашенные единицы, неологизмы, сленговые слова, сокращения и аббревиатуры, а с точки зрения структуры предложения максимально приближены к разговорной речи, частотны простые и эллиптические конструкции [4; 5]. В дневниках трат «Т–Ж» отмечается смешение лексики устаревшей, книжной, разговорной буквально в одном абзаце. Например: *Еще 15 минут жду таксиста, который заблудился в односторонних улицах, злюсь и изучаю* ***сосули****, свисающие с крыши дома напротив. Интересно планирует ли УК убирать их или* ***уповает*** *на потепление – которого, к слову, в ближайшие две недели не ожидается. Параллельно переписываюсь с подругой Ю. Она по-прежнему живет в* ***Питере****, и за этот год мы виделись раз шесть – она прилетала сюда в командировки и в отпуск.* Т–Ж, 06.03.2026 (*сосули* – устаревшее; *уповать* – устаревшее, высокое; *Питер* – разговорное от имени собственного *Санкт-Петербург*). Активно используют пишущие и англицизмы: *опенспейс, баги, тимлид, фастфуд, каршеринг, моушен-дизайн, слайд-шоу* и др.

Отдельные авторы стараются придать своему тексту образности за счет употребления средств языковой выразительности: эпитетов, метафор, антитез, сравнений и т. п. (*08:05. Выхожу. На улице –8 °С,* ***приятный*** *мороз,* ***заснеженные*** *тропинки.* Т–Ж, 27.02.2026; *В итоге* ***температура вернулась*** *и в январе*. Т–Ж, 27.02.2026; *Моя* ***самоуверенность не таяла, а сгорала, как и я в офисе банка****, оформляя вклады, кредиты, переводы…* Т–Ж, 27.02.2026), что повышает привлекательность такого текста для читателя, делает повествование более живым, эмоциональным.

С точки зрения синтаксиса в текстах дневников трат наблюдается смешение простых и сложных конструкций (*12:34. Доделал рутину, помог с парой «стенок» и графиками. Вышел на улицу. Сегодня губернский корпоратив, который устраивается для представителей всех тульских СМИ. От нас приглашены в основном те, кто практически живет на работе: главред и шеф-редакторы, корреспонденты, у которых 90 % сторис – это работа, режиссеры и парочка операторов. Из нашего отдела идет только начальник*. Т–Ж, 30.01.2026), что вполне объяснимо. С одной стороны, авторы создают текст, который будет читаться с экрана монитора, а такое чтение является просмотровым, беглым, соответственно, использование простых предложений вполне оправданно. С другой стороны, текст дневника – это письменная речь, характеризующаяся использованием осложненных и сложных конструкций. Таким образом, сочетание

элементов книжного и разговорного синтаксиса – еще одна языковая особенность текстов дневников трат.

В заключение, жанр сетевого дневника в «Т–Ж» – это многофункциональный инструмент, являющийся и средством повышения финансовой грамотности читателей, и мотиватором, и генератором обсуждений. Тексты дневников трат – это не только способ самовыражения авторов, но и детальная панорама экономического быта представителей разных возрастных и социальных групп. Поликодовость, интерактивность (возможность писать комментарии, участвовать в обсуждении), исповедальность, смешение элементов книжной (письменной) и разговорной речи – специфические черты такого дневника.

Перспективой настоящего исследования может стать анализ комментариев пользователей под дневниками трат как отдельного жанра, а также сравнительный анализ текстов сетевых дневников, размещенных на различных платформах (например, в персональных блогах), с целью выявления общих тенденций и уникальных черт.

Список литературы

1. Салханова Ж. Х., Утебекова А. С. Дневник как литературный жанр [Электронный ресурс] // Неофилология. – 2020. – Т. 6. – № 22. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dnevnik-kak-literaturnyy-zhanr/viewer (дата обращения: 01.03.2026).
2. Новикова Е. Г. Языковые особенности организации текстов классического и сетевого дневников [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ставрополь, 2005. – URL: https://www.dissercat.com/content/yazykovye-osobennosti-organizatsii-tekstov-klassicheskogo-i-setevogo-dnevnikov/read (дата обращения: 01.03.2026).
3. Тинькофф Журнал [Электронный ресурс]. – URL: https://t-j.ru/ (дата обращения: 25.02.2026).
4. Астапкина Е. С., Боркович А. А. Динамика русскоязычного интернет-дискурса: особенности словарной репрезентации лексики [Электронный ресурс] // Русистика. 2025. – Т. 23. – № 1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-russkoyazychnogo-internet-diskursa-osobennosti-slovarnoy-reprezentatsii-leksiki (дата обращения: 03.03.2026).
5. Ивлиева Е. А. Особенности современного интернет-дискурса (на материале русского, испанского и английского языков) [Электронный ре-

сурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – Т. 18. – Вып. 4. – URL: https://philology-journal.ru/article/phil20250236/fulltext (дата обращения: 03.03.2026).

Глыва Данил Дмитриевич, студент,
Берсенева Елена Витальевна, доцент
кафедры театрального искусства,
Кемеровский государственный институт культуры

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ОСОБЕННОСТИ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

MODERN DRAMATURGY IN THE THEATRICAL SPACE: FEATURES AND DEVELOPMENT TRENDS

Аннотация: в статье рассматриваются ключевые особенности и тенденции современных драматургических текстов, включая инновационные формы и жанры, а также влияние социальных и политических факторов на содержание и стиль пьес.

Ключевые слова: драматургия, новая драма, постмодернизм, театр, стиль, жанр.

Abstract: the article examines the problem of the theater's approach to contemporary drama through literary and theater studies, analyzing the key features and trends of contemporary dramatic texts, innovative forms, and genres.

Keywords: drama, new drama, postmodernism, theater, style, genre.

Понятие «современная драматургия» очень емкое в хронологическом и эстетическом плане. С одной стороны, принадлежность пьесы к современной драматургии определяется ее вневременным значением, важностью общечеловеческих проблем, поднимаемых автором. С другой стороны, это актуальное произведение, идущее «в ногу со временем». Для каждого отдельного периода истории можно выделить целый ряд подобных драматургических текстов. Современную драматургию следует рассматривать как непрерывно развивающийся процесс и как нуждающийся в эстетическом осмыслении феномен.

Анализом направлений эволюции современной драматургии конца XX – начала XXI столетия, а также её взаимосвязей с классической драматической традицией занимались Б. Бугров, М. Громова, Л. Тютелова, Н. Лейдерман, И. Болотян, О. Багдасарян, О. Журчева, В. Забалуев, А. Зензинова, М. Липовецкий, П. Руднева, Н. Скороход и др. Изучение материала, связанного с проблемой современной драматургии, как художественного текста определило цель нашего исследования: выявление ключевых особенностей современных драматургических текстов, исследование инновационных форм и жанров.

Историческая ситуация конца XX века стала катализатором обновления театра и драматургии, способствуя утверждению многообразия эстетических форм и направлений. Это коренным образом повлияло на выразительные средства, язык драматургии и привело к смене ценностных ориентиров в понимании концепции героя. По мнению М. И. Громовой, «реализм, психологизм русского театра и драматургии, несомненно, должен выстоять в нынешней атмосфере беспредельной свободы “разрушения старого и строительства нового театра”» [3], так как русская культура сильна своими традициями. Процесс пересмотра идеалов и норм, процесс идейного поиска в современной драматургии находится в стадии развития и движения. Однако вопрос о художественной целостности все же требует выявления общих тенденций, ставших результатом качественной эволюции, тенденций, имеющих шансы в будущем получить статус новой традиции.

В первые годы XXI века российская драматургия вышла на позицию ключевого жанра отечественной литературы. Драматургический всплеск рубежа столетий неразрывно связан с предшествующими этапами развития. Трансформация современной драмы – закономерный процесс в эволюционном развитии русской драматургии, который связан с открытиями и обновлениями в творчестве авторов «новой волны» и «новой драмы». Эти явления обусловили изменения в содержательных особенностях произведений, концепции героя, жанровых модификациях и пространственно-временной организации пьес.

«Концепция героя является не только определяющим признаком поэтики произведения, но и соотносится с существующим в обществе представлением о человеке» [4, с. 4]. Поэтому, говоря об идейно-эстетическом анализе современной драматургии, необходимо в первую очередь просле-

дить этапы изменения образа «героя времени», что позволит выявить причины появления новых характеров, а также предположить дальнейшие искания драматургов в сфере концепции героя.

Новые тенденции в драматургии конца XX века, которые во многом определили поэтику современной драмы, берут начало в пьесах драматургов «новой волны» (70–80-е годы). В свою очередь, творческие открытия «новой волны» были подготовлены драматургией Александра Вампилова. Драматург предложил театру концепцию «негероического героя», отражающего внутренние противоречия молодёжи 70-х годов XX века. Этот персонаж символизирует отсутствие традиционных героических черт и акцентирует внимание на психологических проблемах того времени. Этот персонаж испытывает глубокие душевные противоречия и остро ощущает несоответствие между своими идеалами и реальностью. Целью А. Вампилова было не создание образа идеального человека, а попытка понять, что собой представляет герой «безгеройного времени». Так, Т. Н. Денисова и Э. Я. Фесенко отмечают, что в вампиловской «драме несостоявшегося человека» появляется уже известный литературе XIX века тип героя – «лишний человек» [4, с. 61]. Именно этот герой становится центральной фигурой пьес «новой волны».

Социальный конфликт в пьесах «поствампиловцев» (В. Ворфоломеева, В. Славкина, В. Арро, Л. Разумовской, А. Галина, А. Дударева, С. Злотникова, А. Казанцева) уходит на второй план, авторы гораздо больше уделяют внимания внутреннему конфликту, психологии героев. По-прежнему стремясь «рисовать жизнь такою, какова она есть на самом деле» (А. П. Чехов), драматурги отражали в своих героях характер своего поколения, который определялся усталостью от постоянного крушения иллюзий и упований. Герой «новой волны» – герой «застойного» периода в отечественной истории – отягощен желанием вырваться из среды, причиняющей ему страдания, но внутренняя раздвоенность делают его покорным перед обстоятельствами. Как отмечал А. Соколянский, драматургами «была схвачена атмосфера времени, тоскливое саморазрушение личности, семьи, жизненных ценностей» [7, с. 6]. Люди, находясь в конфликте с жизнью, «были замучены бытом… мечтали об идеальном, но не знали, где искать нравственную опору, что становилось следствием их неспособности к осознанию смысла своей жизни» [4, с. 79].

Представители «новой драмы» (Н. Коляда, О. Богаев, Е. Гремина, О. Ернев, Д. Липскеров, А. Железцов, М. Угаров, О. Мухина, Н. Птушкина, В. Сигарев и др.), о которых заговорили в 1990-е годы, продолжали исследовать неустроенность жизни, обнажали безысходность духовного кризиса. Отличительной особенностью поэтики «новой драмы» конца XX века стало «присутствие насилия и жестокости». Происходила «деэстетизация действительности», драматурги раскрывали «социальное дно», шокирующее читателя концентрацией жестокости [2, с. 8]. Авторы в условиях свободы и гласности продвинулись еще глубже в описании неприглядной и шокирующей жизни «обочины» и уже в середине 90-х заговорили об отсутствии такого феномена, как актуальная современная драматургия.

Театр требовал появления актуальных, остро злободневных пьес, отвечающих социальному и культурному слому («перестройке»), но в драматургии шли несколько обособленные от социальных запросов процессы: постмодернистское игровое и условно-символическое начала, использование ненормативной лексики, интертекстуальность в пьесах драматургов – все эти эстетические установки превосходно справлялись с одной задачей – эпатирование читателя и зрителя. Обширная система игровых приемов (перенос главной смысловой нагрузки на слово, переосмысление роли традиции в контексте современного искусства в целом и многое другое) заменила философские размышления о бытии человека. Российская драматургия (до середины второго десятилетия XXI века) следует направлениям, провозглашённым «новой драмой». В качестве доминирующего направления в современной драматургии выступает постмодернизм, повлиявший на переосмысление концепции героя, жанровые искания авторов и кардинальным образом изменивший художественную форму пьес. Т. Крюкова выдвигает в качестве главной установки постмодернистского искусства «разрыв с классической эстетикой». Она отмечает, что постмодернизм, в отличие от реализма и модернизма, порывает и все связи с объективной реальностью и поэтому вынужден «конструировать свою собственную гиперреальность» [6, с. 202]. Моделирование новой реальности (часто связанное с развенчанием идеологии прошлого и разрушением стереотипов) принимает многообразные формы. Это хаотичное слияние различных временных пластов, создание героев из литературных цитат и деконструкция культурного интертекста («Русская народная почта»

О. Богаева), игра с художественным пространством, историей («Персидская сирень» Н. Коляды), языковая игра («дьявольские имена» в пьесе Д. Пригова «Черный пес»), игра с жанровыми канонами и заголовками («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева), с культурными кодами и архетипами («Чудная баба» Н. Садур). Создаваемый на страницах пьес фантастический мир устрашает искаженным восприятием действительности, которое рождается в системе хорошо изученного кода русской культуры, повседневно близкого.

Драматургия XXI века продолжает существовать в русле сопряжения различных культурных пластов, эстетических кодов и архетипов. Однако этот процесс является и развитием, так как атмосфера хаоса (в данном случае) свидетельствует не о кризисе драматургии, а о поиске новых абсолютных форм. Одним из главных источников современной драматургии является «классическая модель мира с ее достаточно четкими нравственными ориентирами» [1, с. 98]. Самый распространенный способ взаимодействия с традицией в драматургии постмодернизма – ее осмысление в пародийном ключе.

Герой современной драматургии – это «маленький человек», история которого уходит корнями в XIX век, а сегодня он становится героем маргинальным, но относительно не социального положения, а определенного типа существования – жизнь в атмосфере отчужденности и незащищенности, без любви, сострадания, без планов на будущее. В эстетике постмодернизма этот маргинальный герой изображается на границе культурного слома, «находится на пересечении разных пространств и эпох» [4, с. 133]. Трагедия современного «маленького человека» – это трагедия несбывшихся надежд. Герой не может найти место в изменившемся мире, и самое страшное заключается в том, что, будучи сконцентрированным на своей несостоятельности, маргинальный герой не пытается сблизиться с окружающими его людьми и хаос жизни воспринимает как нормальное существование («Играем в фанты» Н. Коляды).

Свидетельством интенсивного развития современной драматургии является успешная работа многочисленных театральных фестивалей, лабораторий, сценических читок: «Любимовка», «Новая драма», «Действующие лица», «Евразия», «Реальный театр» и др. Новые имена в драматургии рождаются в рамках конкурсов, в которых ежегодно участвуют сотни творческих работ. Работы, отмеченные жюри, становятся сценариями для спектаклей театра «Школа современной пьесы» (Москва).

Разнообразны жанры конкурсных работ: от привычных монопьес и трагикомедий до «комедии положений». Среди молодых авторов, имеющих неоднократный опыт постановки своих пьес на театральной сцене, звучат имена Е. Гузема, Е. Бронниковой, Н. Гапоновой, О. Жанайдарова, С. Медведева.

Общим для произведений современной драматургии остается одно – на протяжении десятилетий она стремится быть ближе к реальной жизни. Безусловно, при анализе современной драматургии нельзя не учитывать противоречивые оценки критики. На сегодняшний день театры неохотно обращаются к современной драматургии, и в репертуаре областных театров она составляет 20–30 процентов в среднем по стране. В процессе изучения материала мы обозначили следующие причины:

1. *Отсутствие всеобъемлющей проблематики.* Мировая классическая драматургия содержит в себе пласт проблем, интересных зрителю в любую эпоху. Современная драматургия охватывает лишь малый спектр проблем, связанных с жизнью общества. В пьесах личные комплексы и переживания героев выходят на первый план, но их воздействие на зрителя не всегда способно потрясти всю аудиторию. Актуальность таких произведений часто носит точечный характер и ориентирована на проблемы конкретных зрителей, а не на социально значимые вопросы, которые были характерны для драматургии прошлых эпох.

2. З*нание и понимание зрителями мирового театрального репертуара, побеждающие интерес к сегодняшним новым, никому еще не известным историям.* Произведения мировой классики, составляющие 70–80 % театрального репертуара, приносят театру наибольшую прибыль в контексте формирования репертуарной политики. Зрители проявляют интерес к тому, как современные режиссеры интерпретируют и решают проблемы, поднятые классическими авторами.

Список литературы

1. Васильева С. С. Пути развития русской драматургии конца XX века // Вестник ВолГУ. Сер. 8: Литературоведение журналистика. – Волгоград, 212. – Вып. 11. – С. 96–101.
2. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. – М.: Флинта, 2006. – 280 с.

3. Громова М. И. Русская современная драматургия: учебное пособие [Электронный ресурс]. – URL: https://profilib.com/chtenie/85708/margarita-gromova-russkaya-sovremennaya-dramaturgiya-uchebnoe-posobie.php
4. Денисова Т. Н., Фесенко Э. Я. Концепция героя в русской драматургии второй половины XX – начала XXI вв. – М.: Ленанд, 2017. – 200 с.
5. Забалуев В., Зензинов А. «Новая драма»: российский контекст // Современная драматургия. – 2003. – № 3. – С. 162–167.
6. Крюкова Т. Постмодернистский театр как художественный код // Современная драматургия. – 2006. – № 2. – С. 202–211.
7. Соколянский А. Отлив драматургической волны // Советская культура. – 1987. – 16 мая.

Богачева Юлия Валерьевна, студент,
Картузова Мария Владимировна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков,
Кемеровский государственный институт культуры

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ВОКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А. БЛОКА «ДЕВУШКА ПЕЛА В ЦЕРКОВНОМ ХОРЕ…» В ИСПОЛНЕНИИ КУБАНСКОГО КАЗАЧЬЕГО ХОРА

POETIC TEXT AND VOCAL IMPLEMENTATION OF A. BLOK'S POEM "THE GIRL WAS SINGING IN THE CHURCH CHORUS..." BY THE KUBAN COSSACK CHORUS

Аннотация: статья посвящена комплексному анализу стихотворения Александра Блока «Девушка пела в церковном хоре…» и его музыкальной интерпретации Кубанским казачьим хором. Рассматриваются поэтические приёмы (аллитерация, ассонанс, антитеза, символика), метроритмическая организация, мелодические и гармонические особенности хорового произведения. Выявляется синтез поэзии и музыки как средство передачи тем отчуждения, веры, иллюзии счастья и неизбежной правды. Делается вывод о сохранении актуальности произведения и роли искусства в осознании реальности.

Ключевые слова: А. Блок, Кубанский казачий хор, «Девушка пела в церковном хоре…», поэтический анализ, музыкальное воплощение, метроритм, гармония, символика.

Abstract: the article is devoted to a comprehensive analysis of Alexander Blok's poem "The Girl Sang in the Church Choir..." and its musical interpretation by the Kuban Cossack Choir. The article examines poetic techniques (alliteration, assonance, antithesis, and symbolism), the metrorhythmic organization, and the melodic and harmonic features of the choral piece. The article reveals the synthesis of poetry and music as a means of conveying themes of alienation, faith, the illusion of happiness, and the inevitable truth. The article concludes that the work remains relevant and that art plays a crucial role in understanding reality.

Keywords: A. Blok, Kuban Cossack Choir, "The Girl Sang in the Church Choir...", poetic analysis, musical embodiment, metrorhythm, harmony, and symbolism.

Творчество Александра Блока всегда было связано с выражением глубоких человеческих переживаний, ощущений одиночества и неопределённости будущего. Одним из лучших образцов такого подхода служит стихотворение «Девушка пела в церковном хоре…», ставшее символом скорби и надежд рубежа XIX–XX веков. Цель данной работы – погрузиться в мир русской поэзии и ощутить магию живого вокала, проанализировав поэтический текст указанного стихотворения в исполнении Кубанского казачьего хора.

Поэтический анализ стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре…»

Стихотворение состоит из четырёх четверостиший, каждое из которых играет важную роль в передаче общей атмосферы и настроения.

Первое четверостишие вводит основную героиню – девушку, чей голос звучит в храме. Она поёт о людях, находящихся вдали от дома, моряках, покинувших родные берега, и тех, кто утратил счастье. Уже здесь возникает картина отчуждения и утраты, характерная для многих блоковских мотивов.

Во втором четверостишии появляются образы света и тени: девушка окружена мягким свечением, исходящим от луча солнца, играюще-

го на её плечах. Этот эффект добавляет произведению мистицизма и призрачности, делая происходящее похожим на сон или видение.

Третье четверостишие продолжает развитие сюжета: слушатели ощущают ложную надежду на будущее благополучие («каждый верил, что впереди ждёт радость»).

Финальный катрен резко меняет настроение: ребёнок плачет возле алтаря, осознавая правду, скрытую от взрослых, – далеко идущие мечты тщетны, ведь утраченное навсегда останется потерянным.

Художественные приёмы

Одним из важнейших приёмов, используемых Блоком, является *аллитерация и ассонанс*, придающие музыке речи мягкость и плавность. Особенно заметны звуки «л», «с», «ш»: «девуш*к*а пе*л*а», «ус*т*а*л*ых», «*л*уч *с*и*я*л», «бе*л*ое пл*а*тье пе*л*о в *л*уче». Эти фонетические эффекты усиливают гармоничность звучания и помогают лучше воспринять эмоциональную составляющую.

Ещё одним важным элементом является *антитеза*: между тёмным пространством церкви и белым платьем певицы, мраком зала и мягким светом, пробивающимся сквозь окна. Это подчёркивает противоречивые ощущения, испытываемые персонажами и читателем.

Интересно использование *метафор и символов*: песня воспринимается как голос судьбы, рассказывающий о прошлом и будущем; белый цвет платья символизирует чистую душу и смирённую боль; луч света ассоциируется с надеждой, возникающей в трудные моменты жизни.

Центральная мысль стихотворения заключается в размышлении о природе человеческой веры и иллюзии счастья. Люди склонны верить в лучшее, игнорируя реальность, однако истина зачастую оказывается горькой и неумолимой. Несмотря на утешение, приносимое музыкой и искусством, жизнь иногда преподносит суровые уроки, и никакие мечтания не способны изменить законы бытия.

Кубанский казачий хор: исторический контекст

Кубанский казачий хор – единственный в России профессиональный коллектив народного творчества, имеющий непрерывную преемственную историю с начала XIX века. Основанный в 1811 году, хор изначально создавался как Войсковой певческий хор Черноморского казачьего

войска. Сегодня коллектив сохраняет традиции казачьей культуры, выступает на крупнейших мировых площадках, является важной частью культурного наследия России. Репертуар включает народные песни, обрядовые композиции, исторические баллады и современные обработки народных мелодий.

Анализ музыкального воплощения

Метроритмическая организация

Размер: основной размер произведения – 4/4, что придаёт звучанию спокойный характер, соответствующий атмосфере церковного хора.

Темпы: начало умеренное, задумчивое, что соответствует лирическому настроению стихотворения. Далее появляются динамические оттенки *(Poco piu mosso)*, подчёркивающие мечтательность и отстранённость звучания. Кульминационные моменты отмечены изменениями динамики и ритма, усиливающими эмоциональное напряжение.

Ритмическое развитие: основная ритмическая фигура – плавные четверти и восьмые ноты, создающие ощущение неспешного течения музыки. Периодически встречаются синкопированные фигуры, придающие музыкальному потоку внутреннюю пульсацию. Постепенное ускорение *(accelerando)* в некоторых эпизодах усиливает драматизм повествования.

Мелодия

Мелодия построена на принципах русской народной песенности с элементами романсового стиля начала XIX века. Основные черты:

- *широкий диапазон*: мелодическая линия позволяет передать глубину эмоций героини;
- *диатонический лад*: основа – диатоника с использованием натуральных минорных и мажорных гамм, создающая атмосферу светлой грусти;
- *мелизматика*: небольшие украшения, характерные для церковного пения, подчёркивают духовную составляющую.

Формообразующие функции голосов: ведущая партия сопрано исполняет основную тему, отражающую образ; партия альтов поддерживает мелодический контур, создавая гармоническую основу; тенора и басы выполняют аккомпанирующую роль, формируя полифоническую ткань.

Гармония

Ладовая основа – натуральные минорные и мажорные лады. Композитор активно использует:

- *альтерации*: повышенные IV и VI ступени создают особую окраску, приближенную к старинному церковному звучанию;
- *параллельные трезвучия*: частые параллельные движения терцовых созвучий, характерные для импрессионистской гармонии;
- *септаккорды*: особенно выразительны уменьшённые септаккорды в кульминационных моментах для передачи трагизма и внутренней боли героини.

Функциональные особенности: композитор применяет свободную функциональную смену аккордов, избегая жёсткой тональной централизации. Частые отклонения и модуляции создают ощущение неопределённости, что идеально передаёт настроение стихотворения. Завершающие каденции часто смягчаются добавлением нерезольвирующих звуков, оставляя слушателя в состоянии лёгкой неудовлетворённости, что усиливает впечатление незавершённости судьбы героини.

Полифонические приёмы: канонические имитации в средних голосах, контрапунктическое взаимодействие партий теноров и басов с основной темой, имитация колокольного звона посредством повторяющихся фигур в нижних голосах.

Динамика и артикуляция

Произведение построено на контрастах тихих и громких эпизодов (*pp* – *f*), что отражает внутреннее состояние героини. Артикуляционно выделены длинные лиги, подчёркивающие протяжённость и певучесть мелодической линии. Стаккато применяется редко, преимущественно в эпизодах, имитирующих колокол.

Через детальный анализ стихотворения «Девушка пела в церковном хоре…» и его музыкального воплощения раскрывается многослойная природа этого произведения. Блок мастерски использовал поэтические приёмы – от тонких звуковых эффектов до ярких образов света и тьмы, чтобы передать глубокие чувства отчуждения, надежды и неизбежной печали.

Кубанский казачий хор, обладая богатой историей и уникальным стилем исполнения, сумел показать душу этого произведения. Благодаря тонкому пониманию метроритмической структуры, мелодии и гармонии хор передал эмоциональные переживания, заложенные в стихотворении.

Данное произведение демонстрирует, насколько мощным инструментом выражения человеческого опыта может быть синтез поэзии и музыки. Через него мы чувствуем вечные истины о природе веры, иллюзиях счастья и неизбежности встречи с реальностью. В современном мире такие произведения напоминают о важности глубокого внутреннего взгляда, ценности искреннего переживания и силе искусства, способного возвышать душу и освобождать разум от пустых мечтаний.

Список литературы

1. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. – М.: Наука, 1997. – Т. 2. – С. 125–126.
2. Кубанский казачий хор [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: https://kkx.ru/ (дата обращения: 01.06.2026).
3. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999. – 464 с.
4. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – М.: Лань, 2020. – 320 с.

Раздел 4. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Анциферова Полина Алексеевна, студент,
Алексеева Лариса Сергеевна, кандидат культурологии,
доцент кафедры теологии и религиоведения,
Кемеровский государственный институт культуры

РОСПИСИ ХРАМА СВ. ВМЧ. ГЕОРГИЯ ПОБЕДОНОСЦА В Г. КЕМЕРОВО: ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ КРЕСТИЛЬНОГО ХРАМА

MURALS OF THE CHURCH OF ST. VIC. ST. GEORGE THE VICTORIOUS IN KEMEROVO: FEATURES OF THE ICONOGRAPHY OF THE BAPTISMAL CHURCH

Аннотация: публикация посвящена ансамблю росписи храма святого великомученика Георгия Победоносца, расположенного на территории ансамбля Знаменского собора в городе Кемерово. Анализируется программа росписи храма в её связи с архитектурой, функциональным предназначением и стилистическими ориентирами художника А. С. Работнова.

Ключевые слова: монументальная живопись, иконография, система росписи, А. С. Работнов, Знаменский кафедральный собор, Георгиевский храм.

Abstract: the publication is devoted to the ensemble of frescoes of the Church of St. George the Victorious, located on the territory of the ensemble of the Znamensky Cathedral in the city of Kemerovo. The article analyzes the program of the church's frescoes in relation to its architecture, functional purpose, and stylistic guidelines by the artist A.S. Rabotnov.

Keywords: monumental painting, iconography, painting system, A.S. Rabotnov, Znamensky Cathedral, St. George's Church.

В конце XX – начале XXI века в России отмечаются масштабные процессы духовного возрождения, активное восстановление религиозных

традиций и культуры. Особенно заметным это стало в рамках празднования 1000-летия Крещения Руси, когда мероприятие, организуемое Русской православной церковью впервые после семидесятилетнего перерыва, проходило на общегосударственном уровне. В это время восстанавливались многие разрушенные и заброшенные храмы, а вместе с ними и традиции монументальной церковной живописи. Кемеровская область – регион с богатой, но сложной историей – также оказался частью этого процесса.

В советский период в Кузбассе, как и во всей стране, религиозная жизнь была жёстко ограничена, многие храмы были разрушены или переоборудованы под хозяйственные нужды (например, новокузнецкие Спасо-Преображенский собор и храм пророка Илии; церковь Андрея Критского в г. Тайга, Никольская в пос. Итатском и другие). С началом процесса возвращения религиозных объектов верующим, восстановления церквей и монастырей и строительства новых пространств возникла необходимость в оформлении храмовых интерьеров и, соответственно, в возрождении монументальной живописи. В постсоветский период перед художниками-монументалистами встала острая задача – соединить академическую выучку, полученную в светских художественных заведениях, с осмыслением древнерусского иконописного наследия и современными художественными достижениями.

В данной статье, на примере крестильного храма Георгия Победоносца, входящего в состав комплекса Знаменского кафедрального собора (г. Кемерово), авторами представлен анализ системы росписи в постсоветский период, а также особенностей монументальной живописи, продиктованных архитектурой малого храма и его функциональным предназначением.

Настенная живопись является неотъемлемой частью храмового пространства, выполняя множество функций, которые выходят за рамки простого украшения. Стенопись задаёт внутренний ритм храма и представляет собой модель Вселенной. Следовательно, она связывает купол, своды, алтарную и остальные части храма в одно целое, являясь единой монументальной композицией.

Росписи в храмовом пространстве подчинены строгой богословской иерархии и организованы таким образом, чтобы визуально воплотить идею восхождения человеческой души от земного к небесному, от твар-

ного к Божественному. Пространство храма рассматривается как икона мира, где каждая поверхность – пол или купол – несёт в себе богословский смысл и участвует в литургическом действии. Эта идея, глубоко укоренённая в православной традиции, получила богословско-философское обоснование в трудах П. А. Флоренского, который понимал храмовое действо как синтез искусств, объединённых Литургией [1]. Иконологический метод, разработанный Н. П. Кондаковым [2; 3] и развитый Л. А. Успенским [4], позволяет рассматривать эту систему не как случайный набор сюжетов, а как целостную иконографическую программу, в которой каждый элемент занимает строго определённое место. Как отмечает С. Победимская, художественная система росписи храма выстраивается по принципу иерархической соподчинённости, где каждый ярус обладает своей символической нагрузкой [5]. Соответственно, росписи храма представляют собой не просто декоративное оформление, а визуальное богословие и воплощение духовной реальности.

Прежде, чем перейти к анализу иконографической программы Георгиевского храма, отметим его архитектурные особенности: церковь, построенная в 1990 году по проекту Г. М. Некрашевича, представляет собой каменную однокупольную базилику, в виде вытянутого прямоугольника, который в восточной части венчает полукруглая апсида.

Храм трехчастный, состоит из трапезной, центральной части и алтаря. *Трапезная* имеет плоский потолок и двускатную кровлю, линии которой повторяют стрельчатый торец фасада. От основного храма трапезная отделена легкой деревянной перегородкой, расположенной между столпами. *Центральная часть* значительно объемнее трапезной: ее перекрытие выполнено в виде сомкнутого свода, поднимающегося примерно на 6 метров. В верхней части вертикальный объем увеличивается за счет невысокого четверика и восьмигранного светового барабана, который венчает шлемовидный купол, покрытый лемехом из медных пластин. *Алтарная часть* отделена от основного храма деревянным иконостасом, выполненным в 2013 году томскими мастерами. Алтарь расположен в апсиде с полукруглой конхой, на которой установлена маленькая луковичная главка [6, с. 111–113].

Рассматриваемый нами храм стал первым объектом комплекса, в котором были выполнены монументальные росписи. Художественные работы выполнены Александром Сергеевичем Работновым (1943–2013),

выпускником Ярославского художественного училища и Московского высшего художественно-промышленного училища, основателем и руководителем одной из первых иконописных артелей на территории Кузбасса. Отметим, что Георгиевский храм художник расписывал единолично, что обеспечило стилистическую целостность письма и позволяет рассматривать её как авторский замысел [7].

Необходимо обозначить, что расписана только центральная часть храма (своды и межоконные простенки), в то время как алтарь и трапезная остались нерасписанными. Невозможно с уверенностью сделать вывод о том, что это сознательное решение мастера или следствие внешних обстоятельств (нехватка финансов или сжатые сроки). Также можно предположить, что храм первоначально был задуман как вспомогательный храм, для проведения Таинств и треб, которые отправляются именно в основной части. Однако даже в таком фрагментарном виде программа росписи заслуживает искусствоведческого анализа, с точки зрения того, что в ней реализовано и что осталось за её рамками.

Росписи Георгиевского храма, при всех их фрагментарности, обнаруживают продуманную внутреннюю логику. Центральным элементом программы выступает купол, где разворачиваются четыре композиции, организованные по крестообразной схеме. В подкупольном пространстве размещены четыре сюжета, расположенные друг напротив друга и образующие богословско-осмысленную систему. Над иконостасом, на восточной стороне купола, помещено «Распятие» – образ искупительной жертвы Христа, визуально связанный с алтарём как местом совершения Евхаристии. В трактовке А. С. Работнова данная композиция лишена тяжеловесного драматизма. За счёт ухода от густых тонов к светлой и нежной палитре сцена крестной смерти уже звучит не как приговор, а умиротворенное торжество Жертвы.

В этом проявляется тонкое чувство А. С. Работнова, характерное для него стремление к колористической гармонии, где преобладают мягкие, матовые переходы охряных, пепельно-розовых и приглушённо-красных оттенков. Фигуры предстоящих – Богородицы и Иоанна Богослова – лишены жесткой графической вырезанности, лики написаны мягкой, деликатной светотенью и излучают не столько страдание, сколько смирение и благоговейную печаль. Также примечательно, что А. С. Работнов наделяет Бога Отца телесностью, придавая ему облик Всемудрого

Старца. Каждая персона, вписанная в данный сюжет, имеет ряд индивидуальных черт, что также свойственно для манеры письма мастера.

На западной стороне подкупольного пространства, напротив Распятия, расположена композиция «Вознесение Господне» – сюжет, завершающий земной путь Спасителя и открывающий перспективу Его Второго пришествия. Художник выстраивает композицию вокруг мощного вертикального вектора: воздетые к небу руки Богородицы и апостолов, фигура возносящегося Христа в мандорле. Всё это задаёт ритм устремления ввысь, архитектонически организуя плоскость свода. Жесты персонажей естественны и лишены излишней пафосности, находясь в единой драматургии, словно прихожане, которые посещают Храм.

По правую сторону от иконостаса, на южной стороне купола находится сюжет «Крещение Господне». Размещение этого сюжета глубоко оправдано функциональным назначением храма как крестильного: Крещение есть момент Богоявления, «отверзения небес», и его появление в куполе, символизирующем небесную сферу, превращает всё пространство храма в икону таинства, ради которого он создан. В стилистическом отношении эта композиция, на наш взгляд, одна из наиболее выразительных в ансамбле росписи. Формы иорданских вод стилизованы в виде плавных, уходящих вниз изумрудно-зелёных потоков, создающих вертикальный вектор, который идеально ложится на плоскость узкого свода. Скалы на заднем плане написаны в традиционной технике «лещадок», но выполнены настолько мягко и объёмно, что превращаются из простого декоративного элемента в полноценную часть пейзажа. Условность горного фона балансирует между плоскостной иконой и чуть заметной пространственной глубиной, а деликатные природные акценты – стилизованные пустынные растения у ног Иоанна Предтечи – создают образ «райского» места. Особо примечателен образ самого Иоанна: его лик написан с той же мягкой, чуть идеализированной красотой, что и лики ангелов в других частях купола, а жест возложения руки на голову Христа передан без тяжелого нажима, передавая благоговейную осторожность.

В северной части подкупольного пространства мы можем наблюдать сюжет «Сошествие Христа во ад» (в греческой иконографии – Анастасис, буквально «Воскресение») – образ победы над смертью, с которого начинается пасхальное свидетельство Церкви. В этой композиции особенно ярко проявляется дар А. С. Работнова выстраивать внутренние

связи между персонажами: склонённые позы праотцев, протянутые ко Христу руки Адама и Евы, спокойная властность фигуры Спасителя – всё объединено общим ритмом, в котором нет ни суеты, ни пафоса, но есть торжественная и ясная уверенность совершающегося спасения. Колористически сцена решена в той же просветлённой гамме, что и весь ансамбль: изумрудно-зелёные, охряные и пепельно-розовые тона придают ей пасхальное звучание.

Четыре композиции купола не просто соседствуют, но образуют богословско осмысленную крестообразную структуру. Восточно-западная ось связывает Распятие (жертва) и Вознесение (прославление), охватывая путь Христа от Голгофы до возвращения к Отцу. Южно-северная ось связывает Крещение (начало земного служения, Богоявление) и Сошествие во ад (кульминация спасительной миссии, победа над смертью). В перекрестье этих осей оказывается сам купол как символ небесной сферы, в которой явлены ключевые события домостроительства спасения.

В целом стилистический анализ фрагментов росписи позволяет говорить о глубоком и осмысленном обращении А. С. Работнова к традиции русской церковной монументальной живописи, переосмысленной через призму академической школы. Художник избрал путь «канонического модерна», где древнерусская и византийская основа не имитируется механически, а служит фундаментом для создания собственного, легко узнаваемого пластического языка. Его манера письма представляет собой сплав плоскостной иконописной условности с мягкостью и теплотой реалистической трактовки ликов, что создаёт у зрителя ощущение одухотворённой, но не отстранённой, а живой и эмоционально близкой сакральной реальности. Персонажи апостолов, Богородицы и ангелов лишены жёсткой графической вырезанности или гротескного аскетизма; объём лепится деликатной светотенью, так художник добивается эффекта благородной, чуть идеализированной красоты. Особенно это заметно в крупных планах ангелов, чьи округлые лица с пышными, орнаментально уложенными волосами и выразительными, чуть удлинёнными глазами излучают спокойствие и благоговение. Геометрическая композиция храма мастерски обыграна художником: он не просто заполняет пространство, а архитектонически организует его, достигая идеального резонанса между стилем росписи, архитектурой и посвящением храма. Это искусство, обращённое не в прошлое, а в вечность, выполненное художником-мыслителем, кото-

рый блестяще владеет как академической постановкой фигуры, так и языком православной символики.

Архитектура малого храма с большими окнами оставляет лишь узкие вертикальные плоскости, идеально подходящие для изображения в полный рост отдельно стоящих святых. Святые, помещённые в межоконных простенках, образуют средний ярус – Церковь земную и торжествующую, окружая молящихся облаком свидетелей. Подобный прием в размещении сюжетов и образов А. С. Работнов применяет и позже, в росписи храма Ильи Пророка (с. Ильинка, Новокузнецкий городской округ), где иконописец работал вместе со своей артелью.

За счет отсутствия в апсиде и трапезной росписей создаётся впечатление своеобразной композиционной паузы. В канонической системе алтарю отводится роль визуального центра – здесь помещаются образы Богородицы, Тайной вечери, святителей. Отсутствие этих изображений в Георгиевском храме означает, что смысловой акцент всей программы смещается в подкупольное пространство, а алтарная зона остаётся решённой исключительно средствами иконостаса. Западная часть храма, традиционно связанная с темой вхождения в Церковь и Страшного суда, также лишена живописного оформления. Таким образом, можно утверждать, что программа росписи Георгиевского храма – это программа «сжатого» типа: из всех возможных зон росписи реализованы только подкупольное пространство центральной части храма (но реализовано максимально насыщенно – четырьмя композициями) и межоконные простенки. Однако именно эти зоны в совокупности задают главные координаты храмового пространства (небесное в куполе, земное – на стенах).

Проведённый анализ программы росписи Георгиевского храма соборного комплекса показал, что даже фрагментарная роспись малого крестильного храма может обладать внутренней цельностью и богословской глубиной. Четыре композиции купола – «Распятие», «Вознесение Господне», «Крещение Господне» и «Сошествие Христа во ад» организованы крестообразно и задают две смысловые оси: восточно-западную, которая связывает жертву и прославление, и южно-северную – начало земного служения Христа с кульминацией Его спасительной миссии. В перекрестье этих осей оказывается сам купол как символ небесной сферы, в которой явлены ключевые события домостроительства спасения.

Размещение композиций в этом храме оправдано его функциональным предназначением – именно в этом храме через Таинство Крещения

появляется новый член церковной общины, а через чин погребения Церковь провожает его в путь иной.

Стилистический анализ росписей позволяет охарактеризовать манеру А. С. Работнова как «канонический модерн»: древнерусская и византийская основа не имитируется механически, а служит фундаментом для создания собственного пластического языка, в котором плоскостная иконописная условность соединяется с мягкостью и теплотой реалистической трактовки ликов. Просветлённая колористическая гамма, архитектоническое чутьё, деликатная работа с объёмом и тонкое чувство литургического контекста ставят эту роспись в ряд наиболее целостных и художественно убедительных образцов постсоветской монументальной живописи Кузбасса.

Итак, Георгиевский храм является первым церковным зданием, построенным в постсоветский период, стал толчком развития церковного искусства в Кузбассе, а также первым опытом монументальной церковной живописи А. С. Работнова. Программа росписи демонстрирует, что каноническая система может быть реализована не только в полном формате большого собора, но и применительно к небольшому храму в «сжатом» варианте.

Дальнейшее изучение храмовых росписей в Кузбассе, в частности сопоставление иконографических программ, созданных в комплексе Знаменского кафедрального собора г. Кемерово, а также поиск возможных эскизов нереализованных частей программы представляются перспективным направлением искусствоведческого исследования.

Список литературы

1. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств [Электронный ресурс] // Знамя Нового Мира: [сайт]. – URL: https://nowyimir.ru/DATA/050032.htm (дата обращения: 27.06.2026).
2. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1914. – Т. 1. – 397 с.
3. Кондаков Н. П. Русская икона. – М.: Культурно-просветительский фонд им. народного артиста С. Столярова, 2004. – Т. 1. – 422 с.
4. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. – М.: Изд-во Западно-Европейского Экзархата, 1989. – 474 с.

5. Победимская С. Художественная система росписи храма // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2010. – № 4. – С. 34–39.
6. Курлюта В. А., прот. Церковная архитектура храмов Кемеровской епархии (история, описание, святыни): дис. … канд. богословия / протоиерей Курлюта Владимир Алексеевич. – М., 2000. – 186 с.
7. Работнова Л. А. Интервью с женой А. С. Работнова 22 февраля 2025 г. / вела П. А. Анциферова // Личный архив П. А. Анциферовой.

Букина Елизавета Константиновна, студент,
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА А. М. ОСИПОВА НА ПРИМЕРЕ ПОРТРЕТОВ СЕМЬИ ХУДОЖНИКА

THE DEVELOPMENT OF A.M. OSIPOV'S CREATIVE METHOD AS EXEMPLIFIED BY PORTRAITS OF THE ARTIST'S FAMILY

Аннотация: в статье рассматривается творческий метод художника Александра Михайловича Осипова – мастера русского реалистического портрета. Анализируются особенности его работ на примере портретов членов семьи: «Женя за работой» (2013) и «У компьютера» (2009). Исследуется связь художественного стиля А. М. Осипова с традициями русской реалистической школы и его индивидуальным подходом к изображению человека.

Ключевые слова: Сибирь, Кузбасс, живопись, реализм, портрет.

Abstract: the article examines the creative method of the artist Alexander Mikhailovich Osipov – the master of Russian realistic portrait. The features of his works are analyzed on the example of portraits of family members: "Zhenya at work" (2013) and "At the computer" (2009). The connection of A.M. Osipov's artistic style with the traditions of the Russian realistic school and his individual approach to the depiction of a person is investigated.

Keywords: Siberia, Kuzbass, painting, realism, portrait.

В современном искусствоведении наблюдается устойчивый интерес к изучению региональных школ живописи и творческих методов художников, чье становление пришлось на вторую половину XX века. В этом контексте особое значение приобретает исследование наследия Александра Михайловича Осипова – преподавателя Кемеровского областного художественного колледжа, выпускника Санкт-Петербургской академии имени Репина, мастера русского реалистического портрета. С одной стороны, творчество А. М. Осипова может служить эталоном сохранения и передачи традиций академической школы в Сибирском регионе. Однако, с другой стороны, глубинная непубличность его метода, нарочитая камерность образов и сдержанность живописного языка, лишенная внешней эффектности, затрудняют полноценное восприятие и анализ его работ широкой аудиторией, требуя от зрителя особой подготовки и погружения. Это обусловливает необходимость детального искусствоведческого анализа для раскрытия уникальности творческого подхода мастера.

Понятие «творческий метод» в искусстве выступает одновременно как категория, тесно связанная с мировоззрением художника, и как самостоятельная эстетическая категория историко-художественного процесса. Творческий метод отражает общую идейную направленность творчества мастера и формируется под влиянием его взглядов на мир, отношения к натуре и понимания художественных качеств произведения.

Особенно сложно анализировать творческий метод у художников реалистического направления, сформировавшихся в эпоху соцреализма: их художественная практика нередко подчинялась идеологическим установкам. В случае с А. М. Осиповым выход на понимание его творческого метода возможен только через глубокий анализ живописных решений – таких как сдержанность цветовой палитры, интимность образного строя, внимание к внутреннему состоянию модели. Эти черты, в свою очередь, позволяют реконструировать мировоззренческую позицию художника, которая и определяет специфику его творческого подхода.

Целью статьи является изучение и анализ особенностей работ А. М. Осипова в направлении реалистической живописи на примере портретов членов его семьи. Задачами исследования послужили изучение творческого метода художника и анализ работ «Женя за работой» (Приложение, рис. 1) и «У компьютера» (Приложение, рис. 2).

В качестве основных источников были использованы тексты о творчестве и жизни А. М. Осипова, например статья в газете «Кузбасс» от 28 февраля 2013 года, представляющая собой развернутое интервью с художником, где он раскрывает свое отношение к жанру, педагогике и собственным работам [3]. Дополнительные биографические сведения были взяты из юбилейного альбома Кемеровского областного художественного колледжа [2]. Также немалую роль сыграл альбом-справочник под редакцией М. Ю. Чертоговой «Художники Кузбасса. 1957–2012», дающий представление о круге образов и художественных приемах мастера [4]. Основные иллюстративные материалы, необходимые для анализа, были взяты из альбома «Александр Осипов. Живопись» под редакцией Т. В. Фроловой и Е. О. Щербаковой [1].

Александр Михайлович Осипов родился 6 декабря 1953 года в городе Юрга Кемеровской области. Его путь в искусство не был гладким: в детстве он переболел полиомиелитом, и это обстоятельство во многом определило его судьбу, родители долго решали, куда отдать сына, и выбор пал на рисование. Первые шаги А. М. Осипов делал в изокружке в ДХШ г. Юрги у Н. Н. Черкасова, где педагоги ставили перед детьми натурные постановки-натюрморт. Скучные для других, они стали для юного Александра открытием мира.

Но настоящее призвание в нем разглядел преподаватель Новоалтайского художественного училища Ильдек Хайруллин, работавший в портретном жанре. Именно он настоял на продолжении обучения в Ленинграде, разглядев в студенте Осипове родственную душу. Благодаря Академии им. Репина А. М. Осипов в совершенстве овладел рисунком и живописью. Однако, в отличие от многих коллег, работающих в разных жанрах ради заработка, он сохранил верность портрету – жанру, который, по его собственному признанию, «самый непродаваемый». «Пишу, потому что у меня все плохо получается, – парадоксально замечает художник в интервью. – И каждый раз, подходя к мольберту, думаю: вот сейчас напишу так, как задумал. Помучаюсь целый день – нет, опять не совсем то, что хотелось... Это вечная мука мученическая!» [3, с. 15]. Эта искренняя неудовлетворенность собственным результатом, это вечное стремление к недостижимому идеалу и составляют суть творческого метода Осипова – метод постоянного поиска, самопознания через живопись.

Особое место в творчестве Осипова занимают портреты его семьи: жены Евгении Юмановой и троих сыновей. В интервью он признается: «Я, кстати, часто сейчас пишу сыновей. Наверное, пытаюсь тем самым наверстать то, что не дал им, чувство вины компенсирую таким образом. Это моя родительская “работа над ошибками”» [3, с. 15]. Именно в этих работах, лишенных коммерческой стороны, творческий метод художника раскрывается наиболее полно. Здесь нет необходимости «работать на ремесле, выполнять чисто технические задачи», как в случае с парадными заказными портретами, ведь здесь художник свободен, и эта свобода позволяет ему вести диалог с близкими людьми средствами живописи.

Работа А. М. Осипова «Женя за работой» написана в 2013 году маслом на холсте, размер картины 65×70 см. На портрете изображена жена художника, Евгения, погруженная в работу над картиной. Композиция построена таким образом, что зритель словно случайно застает модель в ее личном пространстве. Колорит работы выдержан в мягкой, гармоничной гамме. Художник использует тонкие переходы цвета, создавая образ, пронизанный внутренним светом. Интересно, что портрет непараден, в нем нет позы, ведь А. М. Осипова интересует не внешность, а состояние – спокойное, сосредоточенное, наполненное достоинством простого бытового момента. Фактурный слой работы достаточно разнообразен: лицо прописано более гладко, деликатно, в то время как фон и одежда решены более свободным, пастозным мазком, что создает ощущение живого, движущегося пространства вокруг модели. Этот прием – контраст тщательно проработанного лица и более эскизно решенного окружения – становится одним из характерных элементов авторского стиля Осипова.

Картина «У компьютера» создана в 2009 году, ее размеры 101×86 см. Это портрет среднего сына художника, Романа. Название работы точно указывает на место действия и род занятия модели: молодой человек изображен сидящим за компьютером. Взгляд сына устремлен не на зрителя, а словно внутрь себя или в экран – эта отстраненность, погруженность в свой мир – это очень точный образ современного молодого человека. Колорит работы сдержан, даже суров. Художник использует глубокий, насыщенный серый, темно-синий и молочные цвета. Свет, падающий от монитора, мягко моделирует лицо и руки, выделяя их. В этой работе особенно заметно владение академическим рисунком: фигура построена безупречно, пропорции соблюдены, объемы переданы скульптурно, хоть

и присутствует некоторая эскизность, особенно в изображении лица сына. Но главное здесь – психологизм. Это не просто портрет сына, это портрет поколения, размышление о времени, в котором мы живем.

Несомненно, А. М. Осипов в обеих работах использует свои излюбленные приемы и методы живописи. К ним относятся: тщательное, любовное изучение модели, стремление передать не столько внешнее сходство, сколько внутренний мир человека. Важную роль играет колористическое решение, которое всегда подчинено задаче раскрытия образа. Также интересно использование фактуры мазка: от гладкого письма в лице до пастозного, энергичного в фоне и одежде. Интересна и общность этих двух портретов: помимо того, что обе модели являются членами семьи художника, их объединяет атмосфера доверительности, тишины и глубокой внутренней жизни. Осипов не «ставит» своих близких в эффектные позы, не ищет внешней красивости, он пишет их такими, какие они есть в обыденной жизни, находя в этой обыденности высокую поэзию и подлинную красоту. Именно здесь, в моментах изображения обычной человеческой жизни мы можем увидеть, как проявляется творческий метод А. М. Осипова: с какой точностью и любовью художник изображает моделей, не приукрашивая, а лишь показывая правду жизни.

Обобщая анализ портретов А. М. Осипова «Женя за работой» и «У компьютера», необходимо выявить важнейшую общую черту обоих произведений – узнаваемый «почерк» художника, который формируется на стыке блестящей академической школы и глубоко личного, неравнодушного отношения к модели. Техника А. М. Осипова, при всей ее виртуозности, никогда не становится самоцелью, ведь она лишь инструмент для главного: постижения человеческой души. Его портреты – это всегда разговор, всегда вопрос, всегда попытка понять другого и, через него, самого себя.

Таким образом, особая приверженность А. М. Осипова традициям русской реалистической школы, освоенной им во времена учебы в Ленинградской академии, составляет фундамент его творчества. Но уникальным элементом его метода является не только следование традициям, но и постоянное, мучительное самосовершенствование, помноженное на огромную любовь к своим героям. Художник пишет тех, кто ему дорог: жену, сыновей, студентов, и в этой камерности, в этой сосредоточенности на близких людях раскрывается универсальное, общечеловеческое содержание.

Исходя из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что творческий метод А. М. Осипова – это реализм, очищенный от идеологической заданности и обращённый к частной, внутренней жизни человека. Его мировоззрение, основанное на гуманизме, уважении к натуре и созерцательности, находит воплощение в камерных портретах, запечатлевающих модель не для парадного зала, а для вечности. Фундаментом этого метода является блестящая академическая школа, позволившая художнику овладеть рисунком и живописью в совершенстве. Однако подлинное своеобразие почерка А. М. Осипова рождается на стыке традиции и глубоко личного, исповедального отношения к искусству. Как показывают портреты членов его семьи, художник сознательно отказывается от внешней эффектности в пользу «правды жизни». В работах «Женя за работой» и «У компьютера» это проявляется через сдержанный колорит, психологизм и особую фактуру мазка, где тщательно прописанное лицо становится смысловым центром в противовес эскизному фону. Творческий метод А. М. Осипова – это способ диалога и самопознания. Изображая близких в минуты их сосредоточенной тишины, художник не просто фиксирует реальность, а останавливает время, находя в частном, семейном – общечеловеческое содержание и обращаясь тем самым к вечности.

Список литературы

1. Александр Осипов. Живопись. Альбом / [Т. В. Фролова, Е. О. Щербакова]. – Кемерово: Государственное профессиональное образовательное учреждение «Кемеровский областной художественный колледж». – 2018. – 33 с.
2. Кемеровский областной художественный колледж – 45 лет. «Всегда вместе»: [альбом] / Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области, Кемеровский областной художественный колледж; [гл. ред. Т. В. Фролова]. – Кемерово: [б. и.], 2017. – 79 с.
3. Кузбасс. – 2013. – № 36 (25729). – (28 февраля). – С. 15.
4. Художники Кузбасса. 1957–2012: альбом-справочник / сост. М. Ю. Чертогова. – Кемерово: Практика-Кем, 2012. – 295 с.: цв. ил.; в переплете; 31 см. – 250 экз. – Справочник: с. 265–295. ISBN-978-5-86338-031-5.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. А. М. Осипов
«Женя за работой» 65×70, х. м., 2013 г.

Рисунок 2. А. М. Осипов
«У компьютера» 101×86, х. м., 2009 г.

Заверуха Владислава Александровна, студент,
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД А. Н. ДРОЗДА В СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

A.N. DROZD'S CREATIVE METHOD IN PLOT-THEMATIC WORKS

Аннотация: статья посвящена выявлению особенностей творческого метода художника А. Н. Дрозда в сюжетно-тематических произведениях. Цель исследования – выявить, как индивидуальное видение автора преобразует узнаваемый сюжет через композиционные и колористические приемы.

Ключевые слова: творческий метод, авторское видение, сюжетно-тематическая картина, А. Н. Дрозд, сибирское искусство, мифологический образ, птица-дева, Сирин, символизм.

Abstract: the article is devoted to identifying the features of the creative method of the artist A.N. Drozd in his subject-themed works. The purpose of the study is to identify how the author's individual vision transforms a recognizable plot through compositional and coloristic techniques.

Keywords: creative method, author's vision, subject-themed painting, A. N. Drozd, Siberian art, mythological image, maiden bird, Sirin, symbolism.

Актуальность темы обусловлена необходимостью осмысления того, как индивидуальность автора преобразуется в его художественных образах. Сюжетно-тематическое произведение получается не только путем технического мастерства художника, но и с помощью особенностей его мышления. Исследование темы заключается в том, чтобы понять, как с помощью композиционных приемов, колорита, индивидуального «почерка» художника передается идейно-смысловая нагрузка художественного произведения.

Исследование творческого метода А. Н. Дрозда в сюжетно-тематических произведениях важно по причине того, что нужно найти грань

между сюжетом, который предстает перед зрителем, и собственным видением художника. То есть мы ищем механизмы интерпретации художником действительности, а также стремимся выявить творческий метод автора.

Чтобы решить проблему исследования, отследим, как художник отходит от прямого цитирования действительности, пропускает эту действительность через призму своего видения, как использует цвет и фактуру для передачи смысла произведения.

Целью работы являются анализ особенностей творческого метода А. Н. Дрозда в его сюжетно-тематических произведениях, раскрытие индивидуального стиля художника, его подхода к трактовке сюжета. Первая задача исследования: проследить проявление творческого метода А. Н. Дрозда в разных произведениях. Вторая задача: выявить особенности работы с колоритом, фактурой, ритмами и понять, как эти аспекты раскрывают выбранный сюжет.

Андрей Николаевич Дрозд родился 24 мая 1962 года в городе Кемерово. Он является живописцем и художником-монументалистом. Художник учился на педагогическом отделении в Кемеровском художественном училище (1978–1982), на отделении монументально-декоративной росписи в Харьковском художественно-промышленном институте (1982–1987). По окончании вуза Андрей Николаевич вернулся в Кемерово, входил в молодежное объединение творческого актива [1]. В творческой монографии «Дрозд Андрей Николаевич. Живопись графика», посвященной А. Н. Дрозду, уникальность Андрея Николаевича описывается так: философический склад ума художника, личное мировоззрение, обладающее мифологичностью, художественный язык, отточенный до совершенства, его дар рисовальщика и колориста превращают А. Н. Дрозда в глубоко мыслящего, честного художника, который не озабочен «правильностью» выражения. Автор преподносит свои работы зрителю так, как сам их ощущает [2].

Чтобы решить проблему исследования, то есть выявить творческий метод художника в сюжетно-тематических произведениях, для начала нужно разобраться, что такое творческий метод. «Художественный метод – исторически сложившаяся совокупность принципов художественно-образного мышления в искусстве, обусловленная эстетическим богатством действительности, мировоззрением художника и художествен-

но-мыслительным опытом, накопленным в предшествующие эпохи (традиции, на которые художник опирается» [3]. Еще два ключевых для исследования понятия: сюжет и авторское видение. Сюжет – это исходная реальность, то, что узнаваемо зрителем. Авторское видение – это тоже реальность, но пропущенная через призму художника. Таким образом, в данном исследовании, опираясь на эти понятия, выявим грань между сюжетом и видением художника.

Творческий метод А. Н. Дрозда строится на способе трактования сюжета. Приемы, с помощью которых это достигается, – это форма, цвет, пятно и линия. Художник больше внимания уделяет передаче внутреннего состояния персонажа, чем его телесности. Невероятно точно и литературно в монографии «Дрозд Андрей Николаевич. Живопись графика» И. В. Никитина описывает творческий метод Андрея Николаевича: «В картинах Дрозда пластика объемов то нервно колюча, то любовно напевна, ритм то ласково завораживающий, то остро напряженный, цвет то упоительно шепчет, то яростно кричит...» [2]. Рассмотрим некоторые полотна А. Дрозда, в сюжете которых появляются уже известные образы птиц-дев, и выявим творческий метод художника.

Картина «Диалог» (1992) представляет собой абстрактный пейзаж, на переднем плане две фигуры: черная и белая. Проведем аналогию с мифическими птицами Сирином и Алконостом, вокруг которых построено данное исследование. Из-за узнаваемого стиля Андрея Николаевича, который представляет собой немного ломаные и не совсем «правильные» формы, можно лишь догадываться, что за существа изображены. В любом случае, в этом немом диалоге, в скованных и аскетичных позах можно увидеть две грани: черное и белое. Черная фигура символизирует темную сторону души, колыбель тайн. Белая фигура на контрасте символизирует свет и чистоту. Фон картины абстрактный, однако поделенный на три части: небо и земля и разделяющая их средняя часть, которая, возможно, символизирует границу между мирами. Между горним и дольним, между сознанием и подсознанием. Картина будто призывает задуматься о дуальности мира и внутренней борьбе души. Здесь прослеживается мысль, ранее упомянутая в исследовании: добра и зла не существует, или одно не может существовать без другого, таков мир, в котором мы живем.

Следующая картина, которая изображает райских птиц, и об этом не нужно строить догадки, «Холодное утро в райском саду» (1994) Ком-

позиция картины отсылает к мифологическим мотивам, но выполнена работа в сюрреалистичной интерпретации. Фон картины размыт, сложно понять, что он изображает. Это создает ощущение нереальности, сна. Райский сад становится символом утраченной гармонии. Райское состояние утрачено, здесь лишь граница между жизнью и смертью, светом и тьмой.

Картина «Сон» (1996) – данное полотно вновь обращает зрителя к образу прекрасной девы с крыльями, которые больше похожи на крылья не птицы, а ангела. Тело обнажено, что подчеркивает чистоту и духовность существа. Поза птицы-девы снова аскетична, голова склонена, создается ощущение покоя, а возможно, скорби. Фон абстрактный, что заметно в сюжетно-тематических произведениях А. Н. Дрозда. Дальний план второстепенен, выполнен в абстрактной тематике, выглядит иррельно. Сюжет работы можно интерпретировать как сон. Сон здесь – пограничное состояние между явью и сновидением, а птица-дева – проводник, как птица Сирин, которая своим пением описывает потерянный рай так заманчиво, что слышавшие ее забывали о реальной жизни и стремились попасть в загробный мир. Так, художественный метод автора заключается в умении акцентировать духовность в перевес телесного. Достигается это с помощью формы, цвета, пятна и линии, художник трактует сюжет, минимизируя внимание к телесному. Также автор противопоставляет разные крайности, при этом не говоря прямо, что черное, а что белое. Каждый зритель найдет свой смысл и интерпретирует в соответствии со своим опытом. Также А. Н. Дрозд обращается к мифологическим и библейским образам, переосмысливает их и интерпретирует в своей уникальной манере, делая это с налетом символизма.

На примере картины А. Н. Дрозда «Клетка» рассмотрим, как художник пропускает через свою призму сюжет мифа. Миф – это способ, с помощью которого сознание воспринимает и осмысливает реальность, в которой мы живём. Он помогает человеку понимать мир. Кроме того, миф является древнейшим способом объяснения реальности и различных явлений. Важно отметить: в представлении древних людей миф был не выдумкой, а подлинной реальностью. Поэтому сюжет мифа, отражённый в картине А. Н. Дрозда, следует рассматривать как реальность, а также выявлять авторское видение этой реальности. Центральным образом триптиха предстает величественная фигура птицы-девы, образ которой в данном исследовании интерпретируется как переосмысленный образ

мифической птицы Сирин. Этот образ является символом пограничности, разделением мира на небесный и земной, проводит границу между материальным и духовным. А. Н. Дрозд сочетает грацию и свободу полета птицы с человеческой красотой. Профиль птицы-девы напоминает древнегреческую скульптуру, что отсылает к истокам мифической птицы Сирин, образ которой пришел из Эллады. Полет с широко расправленными крыльями на фоне почти прозрачного неба становится символом свободы, возвышенности. Небо и земля четко разделены, небо занимает большую часть холста, при этом оно играет роль фона для величия птицы-девы. Небо выполнено в светлых, пастельных холодных тонах, что создает ощущение простора, свободы. Холодное, почти эфемерное и полупрозрачное небо контрастирует с теплыми, пшенично-золотистыми тонами птицы. Такие теплые бежево-золотистые оттенки создают ощущение света, некоего божественного присутствия. Массивная фигура птицы-девы, которая будто зависла в воздухе, уравновешивается легким, воздушным фоном. Земля представлена абстрактными формами, можно только предполагать – это горы и скалы или же деревья. Так, используя контрасты не только в цвете, но и в формах, А. Н. Дрозд с помощью таких приемов рассказывает зрителю о дуальности мира, бытия. Он использует такие приемы художественной выразительности, как сочетание реализма и абстракции. Птица-дева, выполненная маленькими мазками, которые создают натуральный объем, противопоставляется условному пейзажу, эфемерному и полупрозрачному небу. Работа с цветом и светом, например выделение могущественной фигуры птицы теплыми, даже золотистыми оттенками, возвышает ее на фоне прохладного неба, которое в эту минуту все еще спокойно, а в следующие мгновения может развернуться. Такой прием создает эффект драматизма, что отсылает зрителя к искусству конца XX века, когда художники ощущали приближение трагедии и изменений и, пропуская через свою призму, отображали в искусстве с налетом трагизма.

Так, данное полотно представляет собой глубокое философское высказывание, в котором художник переосмысляет архетипический образ птицы-девы. А. Н. Дрозд интегрирует сюжет в контекст искусства конца XX века, превращая символический образ, существующий с древности, в инструмент рефлексии о дуальности бытия и души, что актуально по сей день. Обращаясь к мифическим образам Сирина, Алконоста, Гамаю-

на, кто бы это ни был, А. Н. Дрозд не просто копирует фольклорную традицию, он пропускает ее через свой опыт и трансформирует ее. В этом уникальность А. Дрозда, он не просто копирует фольклорную традицию, а вступает в диалог с культурной памятью зрителя.

Список литературы

1. Чертогова М. Ю. Художники Кемерова. – Кемерово: Кузбасс, 2008.
2. Дрозд Андрей Николаевич. Живопись, графика: творческая монография / авт.-сост. И. В. Никитина. – Кемерово: Кузбасс, 2012.
3. Васюнченко Н. Д. Введение в историческое изучение искусства: курс лекций. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2016.

Соина Полина Дмитриевна, студент,
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры

ТВОРЧЕСТВО А. А. БОБКИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СИБИРСКОЙ НЕОАРХАИКИ

A. A. BOBKIN'S CREATIVITY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF SIBERIAN NEOARCHAICA

Аннотация: статья посвящена новокузнецкому художнику Александру Алексеевичу Бобкину. Рассматривается его творческий путь и особенности визуального языка. Проводится краткий анализ его произведений, важных для понимания вклада художника в развитие направления «сибирская неоархаика».

Ключевые слова: неоархаика, сибирское искусство, Александр Алексеевич Бобкин, искусство Кузбасса.

Abstract: the article is devoted to the Novokuznetsk artist Alexander Alekseevich Bobkin. It examines his creative path and the features of his visual language. A brief analysis of some of his works is provided, which are important for understanding his contribution to the neoarchaica movement.

Keywords: neoarchaica, Siberian art, Alexander Alekseevich Bobkin, art of Kuzbass.

Сибирская неоархаика как направление берет свои корни в начале прошлого столетия и развивается в течение целого века. Многие сибирские художники обращаются к ней в своем творчестве, в том числе и Александр Алексеевич Бобкин. К этому направлению он пришел в 1980–1990-х годах. Для неоархаики этот период был расцветом, она выделилась в самостоятельное направление и обрела название.

Александр Алексеевич Бобкин родился в Сталинске (сейчас Новокузнецк) 17 мая 1952 года, здесь же он окончил восьмилетнюю школу, а в 15 лет поступил в Ярославское художественное училище. Его педагогами стали В. В. Кортович, А. А. Чурин. В 1972 году художник вернулся в Новокузнецк. В 1971–1974 годах занимался в студии Е. А. Розенблюма в Экспериментальном творческо-производственном комбинате. В 1990-е годы А. А. Бобкин участвовал в выставках картинной галереи «Сибирский салон» Рудольфа Корягина, а также увлекался документальной фотографией [1; 4, с. 203].

Лариса Георгиевна Данилова отмечает, что «тема истории и современности – основная тема в творчестве Бобкина. Преимущественным содержанием его работ уже в первой половине 1980-х годов стал внутренний конфликт, разрыв между прошлым и настоящим (“Кузнецк – Новокузнецк”). Разочарование в настоящем времени неизбежно заставляет художника обратиться к культурной памяти, искать идеал в других временах и пространствах. Поэтому обращение к архаике в рамках современного развивающегося археоарта стало у А. Бобкина закономерным» [3].

Александр Бобкин пришел к неоархаике не сразу. Начало его творческого пути было связано скорее с темами истории и родного края. Например, его серии работ «Сад металлургов» и «Кузнецкстрой II». Хотя даже в этих работах сквозит некоторая меланхоличность, еще не разочарование, но художник явно размышляет над историей родного края и приходит к не очень радостным выводам. Летящий штрих его рисунка создает шум и движение, особенно в многофигурных композициях. Его работа «Энтузиазм» могла бы быть близка к стилистике социалистического реализма, но художник не стремится к идеализации того, что его окружает. Картина неразборчивая и темная, позади еще угадывается какой-никакой строй рабочих, но отчетливо на переднем плане проступают люди уставшие. Вкупе с названием это выглядит как горькая ирония.

Разочарование в настоящем приводит художника ко все большему отходу от реалистичности изображения. В жизни А. А. Бобкина случается путешествие по Хакасии и Туве вместе с художником Николаем Рыбаковым. Под его влиянием художник все больше развивает тему ухода от реальности в своих работах. Поначалу это такие же горькие и пропитанные печалью изображения местного быта, распад традиционных форм жизни коренных народов Сибири. Но по мере дальнейшего изучения не только реальных условий жизни коренных народов, но и научной литературы по культуре, мифологии этих народов художник создает серии работ, вдохновленные древней космогонией мира. Художник проникается идеей мироощущения этносов Сибири, стремится заглянуть в суть, делая реальность в этом познании не столь важной [3].

Позже появляются серии «По следам древних культур Сибири» (1987–1988), «Знаки ушедших родов» (1990), изобразительный язык становится все более условным, лаконичным. Цветовое решение по сравнению с его предыдущими работами тоже отличается – картины насыщены яркими цветами, в изображении прослеживается стилизация под наскальные рисунки.

Рассматривая серию «Знаки ушедших родов», можно отметить, что значительная часть полотен имеет в названиях «тамги». Тамга́ – родовой фамильный знак, печать, которая ставилась на родовое имущество, в том числе и скот [2, с. 552]. Но художник не продолжает тему трагичности, скорее констатирует факт и смотрит глубже. Может быть, знаки этих родов и «ушли» в нашем настоящем, но когда-то они существовали, и на духовном уровне, вне нашей осязаемой реальности, они остались. Помимо разных «тамг», еще несколько полотен стилизованы под наскальную живопись, такие как «Охота» и «Девочка с птицей». Все символы и знаки помещаются художником в абстрактную светоцветовую среду, которая превращает их в нечто сакральное [3].

У художника есть отдельная картина с созвучным к серии названием: «Знаки ушедших родов», изображающая пересекающиеся силуэты быка и рыбы. Здесь так же прослеживается стилизация под петроглифы и наскальные рисунки, только фон не яркий, а, наоборот, темный. Пересечение разных животных в одно, гармонично сложенное, не противоречивое, только подчеркивает, какой гармоничной кажется художнику архаичная картина мира [5, с. 195]. Конечно, он говорит не о реальном

прошлом, не о том, что необходимо все вернуть, как было, и жить, как тысячелетия назад. Но настоящее художника не устраивает, и он ищет тот элемент, который делал древность цельной и правильной. Использование ярких цветов в стилизованных под архаику картинах – это попытка наладить диалог. Мост между идеальным прошлым и шатким, неправильным и дисгармоничным настоящим. Конечно, художник не хочет жить в прошлом, он лишь хочет, чтобы его настоящее стало лучше, и единственное, что может рассказать, как это сделать, – это прошлое.

Подводя итог, можно сказать, что Александр Алексеевич Бобкин обращается к теме прошлого для того, чтобы найти в нем недостающее. Обращение к древности достаточно характерная черта в творчестве людей, переживающих непростые, переломные моменты истории, неоархаика здесь компенсирует для автора суровую реальность, уводя в мир сакрального и мистического. Прошлое кажется более гармоничным, естественным. Художник развивает свой стиль и доводит изображение до условного знака-символа, лаконичного, помещенного в особое художественное пространство.

Это особая интерпретация архаичного искусства, к реальности совершенно не привязанная, что дает ей больше возможностей для диалога со зрителем. В этих знаках и цветах каждый может увидеть что-то свое, образность работ дает широкий простор для трактовок. Даже если неоархаика и помогала художнику уходить от реальности, он не переставал пытаться наладить диалог между прошлым и настоящим с помощью лаконичного изобразительного языка, цвета и формы.

Список литературы

1. Протопопова Е. Э. Бобкин Александр Алексеевич [Электронный ресурс] // Новокузнецк 400: сайт. – 2016. – URL: https://новокузнецк400.рф/persons/79-bobkin.html (дата обращения: 19.05.2026).
2. Гундогдыев О. А. Прошлое туркмен: монография. – М.: Интерстамо, 1998. – 648 с.
3. Данилова Л. Г. Произведения Александра Бобкина в собрании Новокузнецкого художественного музея: альбом-каталог. – Новокузнецк, 2016.
4. Ткаченко Л. А. «Сибирский салон» Рудольфа Корягина [Электронный ресурс] // Известия АлтГУ. – 2014. – № 2. – С. 202–204. – URL: https://

cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-salon-rudolfa-koryagina (дата обращения: 22.05.2026).
5. Шунков А. В. Роль фигуративного и беспредметного в творчестве сибирских художников-графиков в 1980–1990-е годы (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 188–197.

Окладникова Анастасия Олеговна, студент,
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД Р. И. КОРЯГИНА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ПЛОЩАДЬ СОВЕТОВ»)

R.I. KORYAGIN'S CREATIVE METHOD (AN ANALYSIS OF THE ARTWORK "THE SQUARE OF SOVIETS")

Аннотация: в статье проанализирована картина Р. И. Корягина «Площадь Советов» в контексте социокультурных трансформаций российского общества. По мнению авторов, социально-историческая аллегория становится инструментом выражения отношения художника к общественно-политическим событиям 1990-х годов.

Ключевые слова: искусство Кузбасса, аллегория, постсоветское искусство

Abstract: the article analyzes R.I. Koryagin's painting "The Square of Soviets" in the context of the socio-cultural transformations of Russian society. According to the author, the socio-historical allegory becomes a tool for expressing the artist's attitude towards the socio-political events of the 1990s.

Keywords: Kuzbass art, allegory, post-soviet art.

Исследование творчества кемеровского скульптора Р. И. Корягина актуально в силу нескольких факторов. Во-первых, с точки зрения совре-

менного исследователя интересно изучить художественные приемы, с помощью которых автор передает свои представления о культурных реалиях 1990-х годов. Во-вторых, исследование творческого метода Р. И. Корягина позволяет выявить границы между субъективным мировосприятием художника и историческим сюжетом полотна.

Цель данной публикации – выявление особенностей творческого метода Р. И. Корягина на примере его произведения «Площадь Советов» (1998). В число задач входит исследование подходов к трактовке образов и сюжетов в постсоветской эпохе.

Рудольф Иванович Корягин родился 21 сентября 1941 года в городе Юрьев-Польский Владимирской области. В 1971 году Р. И. Корягин переезжает в Кемерово, окончив Московское высшее художественно-промышленное училище (ныне Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова) по специальности «Художественная обработка металла». Переезд кардинально изменил жизнь Рудольфа Корягина. В новом городе он раскрывает свои творческие способности. Р. И. Корягин начинает активно участвовать в выставках, курировать молодое художественное сообщество авангардистов «Творческий союз», а также популяризировать «неофициальное» искусство в собственной галерее «Сибирский салон».

Уникальность творческого метода Р. И. Корягина заключается в отстранении от прямого воспроизведения действительности. Вместо обычного копирования окружающего мира художник пропускает реальность через призму своего мировосприятия и недолговечности жизни. Такой метод способствует превращению картины в социально-историческую аллегорию, в которой за сюжетом скрывается глубокое философское значение.

Картина Рудольфа Ивановича Корягина «Площадь Советов» написана в 1998 году. Работа выполнена маслом на холсте. Она имеет прямоугольный, вытянутый по горизонтали формат. Размер произведения 85×65 сантиметров. Картина относится к периоду, когда художник ушел от создания картин в направлении социалистического реализма и перешел к авангардным, абстрактным символичным образам. Данное произведение нельзя отнести к определенному жанру, оно является соединением пейзажа и абстракции, однако пейзаж становится главным в создании художественных образов [1, с. 250].

В картине используется техника наслоения темных холодных оттенков коричневого, синего, зеленого, багрового цвета, создавая напряженное, тревожное настроение. Благодаря такому колористическому решению поверхность работы напоминает металл с эффектом старины, что неудивительно, ведь Р. И. Корягин также был и скульптором по металлу. Помимо этого, в картине присутствует прием повреждения поверхности холста с помощь хаотичных процарапанных линий, которые напоминают фактуру очищенного ствола дерева.

Композиционно картину можно разделить на две части: верхнюю – крупные темные доминирующие силуэты, олицетворяющие власть, – и нижнюю – мелкие белые фигуры, граждане страны. Такой прием создает сословное деление общества: господство бюрократии и уязвимость представителей народа.

Сюжет картины разворачивается на площади Советов в городе Кемерово. Именно на площади Советов проходили все митинги и забастовки в 1990-е годы. Рудольф Иванович Корягин воссоздал архитектурный облик площади Советов очень приближенно к реальности. Достаточно узнаваемо изображено здание кемеровской администрации. В центре площади изображен пьедестал без скульптуры В. И. Ленина.

Композиционный центр в виде белого светящегося здания дома Советов также является и смысловым центром. Вокруг него разворачиваются сцены страданий народа. Эпизоды повседневной жизни, работающих людей (руки просящие помощи), трагичные сцены с пострадавшими людьми (падающий человек) – все это олицетворяет и визуально показывает народ в обыденной жизни со всеми их переживаниями. Данные отрывки жизни предстают документальными и одновременно символичными. С помощью них автор показывает, как политические и социальные потрясения изменяют мировосприятие людей и заставляют их меняться под стандарты нового мира.

Немаловажной фигурой на полотне является призрачный силуэт с вытянутыми руками, напоминающий образ Иисуса Христа, распятого на кресте. Однако он изображен перевернутым, что символизирует инверсию человеческих ценностей, которые поддались изменению в связи с политическими и социальными волнениями. Иисус Христос становится народным символом общественного страдания.

С другой стороны, данную фигуру можно трактовать как известный библейский образ. Перевернутый силуэт представляет собой крест распя-

того Петра. Апостол принял мученическую смерть, при которой его распяли головой вниз. Однако и он имеет двойной смысл. При распятии апостол Петр произносит проповедь, объясняя «что представляет собой образ первочеловека, брошенного вниз головой на землю, из-за чего перепуталось правое и левое, столб креста означает – Логос, поперечина – человеческую природу, все вместе – восстановление правильного порядка на земле» [2, с. 138–144]. Художник критикует ценностные трансформации в обществе, указывает на доминирование фальшивых человеческих ценностей: гордости, алчности, жадности. Смерть апостола Петра становится свидетельством того, что человечество должно искупить свои грехи и приобрести ценности и приоритеты, которые исходят от воли Божьей. В первом соборном послании святого апостола Петра (1 Пет.) Петр говорит о том, что если укрепятся в вере, то «вы не останетесь без успеха и плодов познания Господа нашего Иисуса Христа» [3, 2 Пет. 1:8]. Так, данные слова становятся выходом, через который обычные люди смогут постигнуть спокойную жизнь, без трудностей. Однако при условии, если люди перестанут пользоваться своим авторитетом и господством только для личных интересов, а станут использовать данную им власть для бескорыстных целей, на благо общества и развития страны.

Однако, помимо этого, есть версия, по которой Петр был распят вниз головой по другой причине. Он считал, что является недостойным, не заслужившим такой смерти, как Иисус Христос. Из-за чего и попросил, чтобы его распяли перевернутым. Данная просьба свидетельствует о его смирении. Петр проповедовал, чтобы каждый человек смирялся перед трудностями: «О сём радуйтесь, поскорбев теперь немного, если нужно, от различных искушений, дабы испытанная вера ваша оказалась драгоценнее гибнущего, хотя и огнём испытываемого золота, к похвале и чести и славе в явление Иисуса Христа [...] радуетесь радостью неизреченною и преславною, достигая наконец верою вашею спасения душ» [4, 1 Пет. 1:6-9]. Петр говорит, что испытания никогда не закончатся, но после их принятия люди смогут обрести истинную веру в Бога, которая поможет справиться со страданиями. Также и граждане страны принимают вынуждено социально-политические изменения. Старый мир рушился, и людям надо было приспосабливаться к трудностям нового мира, в котором прежние ценности потеряли значимость.

Обобщая анализ картины «Площадь Советов», следует отметить, что художник использует поверхность и превращает ее в социально-

исторический сюжет с целью показать, в каком состоянии находилась страна в 1990-е годы: внутренние политические конфликты и неправомерные действия власти, которые ухудшали положение обычных граждан. Художественный метод Р. И. Корягина основывается не на точном воспроизведении исторической реальности, а на ее мировоззренческой трансформации. Художник использует символы, чтобы через них показать свою позицию к сложившимся социальным и политическим событиям. Анализ картины дает возможность исследовать постсоветскую живопись через призму социально-исторической аллегории, в которой сквозь символы художник транслирует собственное отношение к историческим изменениям. Также важной фигурой на полотне является перевернутый силуэт, который имеет несколько значений – от символического до библейского. Через данные символы художник показывает подлинные мотивы каждого слоя общества в тяжелые времена. С помощью фактуры и темных холодных оттенков Р. И. Корягин воссоздает мрачную атмосферу, которая передает ощущение тех времен. Рудольф Иванович Корягин использует социально-историческую аллегорию как инструмент для передачи действительности через свое мировоззрение и трансформирует ее в символический рассказ, который повествует о социально-политических событиях 1990-х годов.

Список литературы

1. Шунков А. В., Попова Н. С., Корнева В. А. Особенности развития жанров в живописи Кемерова 1980–1990-х годов (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры) // Вестник КемГУКИ. – 2023. – № 63. – С. 250.
2. Виноградов А. Ю. Петра деяния [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия. – М., 2019. – Т. LVI. – С. 138–144. – URL: https://www.pravenc.ru/text/2580438.html.
3. 2-е соборное послание святого апостола Петра. Гл. 1, ст. 8 [Электронный ресурс] // Библия онлайн. Синодальный перевод. – URL: https://bible.by/verse/47/1/8/.
4. 1-е соборное послание святого апостола Петра. Гл. 1, ст. 6–9 [Электронный ресурс] // Библия онлайн. Синодальный перевод. – URL: https://bible.by/syn/46/1/#6.

Горобец Эмилия Александровна, студент,
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры

АНАЛИЗ ПЕРФОРМАНСА МАРИНЫ АБРАМОВИЧ «В ПРИСУТСТВИИ ХУДОЖНИКА»

ANALYSIS OF MARINA ABRAMOVICH'S PERFORMANCE "IN THE PRESENCE OF AN ARTIST"

Аннотация: статья посвящена анализу перформанса Марины Абрамович «В присутствии художника» с опорой на методологию А. С. Фареник. Рассматриваются ключевые категории перформанса. Выявляются механизмы, превращающие зрителя из наблюдателя в соавтора произведения.

Ключевые слова: перформанс, Марина Абрамович, методология А. С. Фареник, категории перформанса.

Abstract: the article is devoted to the analysis of Marina Abramovich's performance "In the presence of the artist" based on the methodology of A.S. Farenik. The key categories of performance art are considered. The mechanisms that transform the viewer from an observer into a co-author of the work are revealed.

Keywords: performance, Marina Abramovich, methodology of A.S. Farenik, performance categories.

Перформанс занимает одно из центральных и наиболее дискуссионных мест в системе современного искусства, приковывая внимание как широкой публики, так и исследователей. Однако многообразие практик порождает проблему классификации перформанса и присвоения ему четкого статуса. На это есть две причины: во-первых, перформанс отличается предельной вариативностью. Каждое произведение уникально не только по своему идейному содержанию, но и по структуре, набору используемых средств и характеру взаимодействия со зрителем. Отсутствие шаблона делает невозможным применение к перформансу классификационных

схем, разработанных для статичных форм искусства. Во-вторых, сама природа перформанса заключается в преодолении границ – между искусством и жизнью, художником и зрителем. Его историческая и идеологическая задача – сопротивляться жесткой категоризации, делая любую попытку окончательного определения заведомо спорной.

Данная неопределенность формирует потребность в поиске новых аналитических инструментов. Одной из них выступает методология А. С. Фареник, которая предлагает рассматривать перформанс как форму искусства и анализировать его через несколько выделенных категорий. Методологическая позиция А. С. Фареник позволяет не сводить перформанс к театральной традиции, изобразительной практике или универсальной культурной категории. Именно такой подход дает возможность перейти от общих споров о природе перформанса к конкретному анализу. Наиболее показательный – перформанс Марины Абрамович «В присутствии художника». Эта работа сконцентрировала в себе ключевые свойства перформанса как формы искусства: она строится на прямом взаимодействии художника и зрителя, разворачивается в реальном времени и пространстве, проблематизирует границы присутствия и делает зрителя соавтором произведения.

Так, цель данной статьи – анализ перформанса Марины Абрамович «В присутствии художника» с опорой на методологическую модель А. С. Фареник. В число задач входит: кратко изложить основные положения методологии А. С. Фареник и провести последовательный разбор перформанса по предложенным категориям.

Основой для анализа послужила статья А. С. Фареник «Методология исследования перформанса как формы искусства». Автобиография Марины Абрамович «Пройти сквозь стены» дала возможность понять, как сама художница объясняет эффект своего произведения. Работа Р. Шехнера «Performance Theory» стала важной для понимания временной категории перформанса. Статья П. В. Зелинской и Ю. В. Якубовской «Перформанс Марины Абрамович: искусство или шарлатанство?» использовалась для подтверждения выводов.

Прежде чем перейти к анализу перформанса «В присутствии художника» с опорой на методологию А. С. Фареник, необходимо охарактеризовать личность художницы. Марина Абрамович – художница из Сербии, одна из ключевых фигур в мировом искусстве. Детство и

юность М. Абрамович прошли в обстоятельствах, сформировавших ее дальнейший художественный язык: жесткое воспитание матери, подавление личной свободы, мучительные мигрени, требовавшие полной неподвижности. От отца, склонного к театральным жестам, она унаследовала любовь к демонстративности и скандальности как способу высказывания. Позже, обратившись к изучению жизни австралийских аборигенов и тибетских монахов, М. Абрамович обнаружила в первобытных и религиозных культурах то, что станет основой ее метода: превращение повседневности в непрерывный перформанс, а человеческого тела – в объект и инструмент искусства.

Перформанс «В присутствии художника» (2010) – один из самых известных в ее карьере. Он длился 736 часов на протяжении трех месяцев в атриуме Нью-Йоркского Музея современного искусства (MoMA). Суть перформанса проста: любой посетитель мог занять место напротив художницы и сидеть столько, сколько сочтет нужным. Все это время они должны были смотреть друг другу в глаза. Зрителям запрещалось касаться М. Абрамович или разговаривать с ней. Сама художница объясняла эффект этого действия в своей книге «Пройти сквозь стены» так: «Мы испытываем столько боли и при этом всегда пытаемся ее задавить в себе. А если вы долго подавляете в себе эмоциональную боль, она становится болью физической» [1, с. 295].

М. Абрамович говорит о «боли, навернувшейся в зрителях», о переходе эмоциональной боли в физическую. Однако описания этого эффекта недостаточно для понимания того, за счет каких механизмов зритель оказывается в ситуации вынужденного «смотрения внутрь себя». Методология А. С. Фареник предлагает инструмент, в рамках которого можно разложить произведение на составляющие и рассмотреть перформанс как форму искусства с собственной структурой. Анастасия Сергеевна Фареник считает, что перформанс нельзя сводить к театральному «представлению» или рассматривать как жанр внутри визуального искусства. На основе анализа широкого круга теорий (Р. Шехнер, Э. Фишер-Лихте, Ф. Ауслендер, С. Диксон) Фареник выделяет шесть ключевых категорий, через которые можно описать любой перформанс: субъекты, объекты и медиумы, пространство, время, контекст и трансформация. Обратимся к разбору перформанса «В присутствии художника», используя данные категории.

Субъекты, под которыми понимаются все участники перформанса: художник, исполнители, зрители, посредники. Художник и аудитория присутствуют и находятся в диалоге, однако степень их присутствия и характер взаимодействия в каждом конкретном случае различны. В перформансе «В присутствии художника» субъектов двое: художница и один зритель, занимающий место напротив. Характер присутствия – физический, они находятся в одном пространстве в реальном времени. Взаимодействие строго регламентировано: зритель не может говорить или касаться художницы, единственное разрешенное действие – визуальный контакт. Однако именно в этом ограничении рождается интенсивный диалог.

Зрители в этом перформансе представлены всеми типами, которые выделяет А. С. Фареник. Интегральная аудитория – та, что стояла в очередях и возвращалась много раз, например Пако Бланкас садился напротив Абрамович двадцать один раз. Спонтанные участники – посетители музея, столкнувшиеся с перформансом и оказавшиеся вовлеченными в происходящее. Эксперты – художники, критики. Многие зрители становились полноценными соавторами: их реакция становилась неотъемлемой частью произведения.

Категория **объектов** и медиумов включает тела, предметы и материалы, через которые реализуется замысел перформанса. В статье А. С. Фареник «Методология исследования перформанса как формы искусства» медиумом считается то, «через что передается сообщение, и то, через что или с помощью чего происходит взаимодействие и реализуется замысел» [2, с. 17]. Центральным объектом и одновременно главным медиумом исследуемого перформанса выступает тело художницы. Оно становится и инструментом высказывания, и материалом, и экраном, на который проецируются эмоции зрителей.

Другие объекты – стол и два стула – функционально значимы. Они создают дистанцию. Однако в середине перформанса Марина Абрамович убирает стол. Это решение превращает объект из посредника в препятствие, отказ от которого усиливает непосредственность взаимодействия. Особую роль играет и платье художницы, выполненное в трех цветах (синем, красном, белом), каждый из которых несет определенную энергетическую функцию: успокоение, активизация, очищение. Минимальный набор объектов в этом перформансе полностью соответствует функции,

которую Анастасия Сергеевна отводит объектам в перформансе: они не являются самодостаточными артефактами, а служат средствами связи и организации пространства взаимодействия участников.

Пространство – не просто место действия, а активный элемент высказывания. Выделяется четыре типа: фактическое (архитектура, ландшафт), смоделированное, символическое (социокультурный контекст) и перформативное (возникшее в результате самого действия) пространство. В перформансе Марины Абрамович все эти типы взаимодействуют друг с другом. Фактическое – атриум Музея современного искусства в Нью-Йорке. Смоделированное – два стула и стол, задающие дистанцию и правила. Символическое пространство определяется статусом музея: MoMA – один из главных художественных институтов мира, факт проведения перформанса в его стенах наделяет происходящее особым весом в истории искусства. Ключевым является перформативное пространство, которое возникает каждый раз в момент встречи художницы и зрителя. Это пространство не имеет физических границ, оно создается взглядом, тишиной и взаимным присутствием. Решение Марины Абрамович убрать стол окончательно стирает физическую преграду и сокращает дистанцию до предела, трансформируя перформативное пространство.

Важно отметить, что даже минимальные изменения в пространстве влияют на состояние художницы: после удаления стола тень от ножек стула напротив стала указывать в левое плечо Абрамович, и там возникла острая боль. Как только стул подвинули, боль исчезла. Этот случай подтверждает мысль А. С. Фареник о том, что пространство в перформансе – не нейтральный фон, а сила, способная влиять на физическое и эмоциональное состояние участников.

Время опирается на классификацию Ричарда Шехнера, представленную в труде «Performance Theory» и включающую три типа: «время события, когда само действие имеет заданную последовательность, и все шаги этой последовательности должны быть выполнены независимо от того, как много (или мало) прошло часового времени; время, при котором событиям навязывается произвольный временной шаблон – они начинаются и заканчиваются в определенные моменты независимо от того, были они завершены или нет; символическое время, где время рассматривается по-другому, как постоянное присутствие» [3, с. 8]. Уникальная временная структура в перформансе возникает на стыке всех трех типов.

Перформанс длился 736 часов на протяжении трех месяцев – с 14 марта по 31 мая 2010 года. Это часовое время, жестко заданное расписанием работы музея. Внутри этого времени разворачивалось время события – последовательность встреч с каждым зрителем, которая должна была быть совершена и завершена независимо от того, сколько длилась конкретная встреча. К концу перформанса граница между действием и жизнью стерлась: время перестало измеряться часами и превратилось в «постоянное присутствие» – именно это Ричард Шехнер называл символическим временем. В книге «Пройти сквозь стены» Марина Абрамович описывает это так: «Перформанс стал самой жизнью. Казалось, жизнь расширилась с момента, когда я первый раз села на стул утром, до момента, когда прозвучало объявление, означавшее окончание перформанса» [1, с. 301–302]. Даже сбой в финале, когда из-за волнения куратора перформанс закончился на восемь минут раньше, М. Абрамович приняла как часть работы. Это принятие – понимание того, что в символическом времени точность часов не имеет решающего значения.

Следующая категория – **контекст**, наиболее вариативная, но обязательная. Основной – контекст искусства, в нем перформанс трансформирует элементы собственной структуры или работает с традицией перформанса и другими формами искусства. Контекст искусства задан сразу тремя факторами: местом, форматом и статусом самой Абрамович как ключевой фигуры жанра.

Следующие два вектора перформанса – концептуальный (направлен на осмысление) и автобиографический. «В присутствии художника» исследует природу присутствия, зрительского участия, времени, границ между искусством и жизнью. Но не менее важным здесь является автобиографический контекст, связанный с разрывом с Паоло Каневари. Личная боль художницы встречается с болью тысяч людей, сидевших напротив, – этот опыт превращает перформанс в способ личной терапии, а зрителей – участников этого процесса.

Последней категорией является **трансформация**. Трансформация – обязательный компонент перформанса, без которого он не может состояться как художественное событие. А. С. Фареник выделяет пять областей трансформации: субъекты, объекты, пространства, время, контексты. Методы: концептуальный (переосмысление) и подрывной (разрушение). Виды трансформации описываются через математические операции: ис-

ключение, прибавление, умножение, деление, отождествление (например, зритель = автор).

В перформансе Марины Абрамович наиболее показательная трансформация происходит с субъектами, реализуясь через отождествление: зритель, удерживающий зрительный контакт с художницей, перестает быть наблюдателем и становится соавтором произведения, а его внутреннее состояние меняется, заставляя смотреть внутрь себя и своей боли.

Не менее важной оказывается трансформация времени и объектов и медиумов. Время меняется через прибавление: символическое не заменяет фактическое, а наслаивается на него, стирая границу между перформансом и реальностью. Тело художницы, относящееся к категории объектов и медиумов, также трансформируется. В начале перформанса тело М. Абрамович – материал, подвергающийся испытанию неподвижностью и болью. Но в процессе взаимодействия со зрителями оно умножает свои функции: оставаясь телом, оно одновременно становится инструментом высказывания и той поверхностью, на которую проецируются чужие эмоции. Каждый сидящий напротив наделяет фигуру своими смыслами, из-за чего тело художницы начинает работать в нескольких областях – физической, эмоциональной, символической. Этот эффект подтверждают П. В. Зелинская и Ю. В. Якубовская в статье «Перформанс Марины Абрамович: искусство или шарлатанство?»: «Марина Абрамович не ставила перед собой цель кого-то развлечь, она дала людям шанс прочувствовать что-то свое собственное, скрытое в глубине души каждого ... Зритель становится полноценной частью большой картины, которая рисуется в момент, происходящий в данном месте в данное время» [4, с. 8].

Таким образом, анализ перформанса Марины Абрамович «В присутствии художника» с опорой на методологическую модель Анастасии Сергеевны Фареник позволяет выявить эффективность данного подхода для исследования перформанса как самостоятельной формы искусства. Все элементы перформанса работают на создание соприсутствия, демонстрируя, что через предельное ограничение выразительных средств достигается глубина взаимодействия между художницей и зрителем. Благодаря заданным условиям зритель оказывается включенным в происходящее не как наблюдатель, а как участник. Рассматриваемые категории дают возможность не ограничиваться интерпретацией замысла, а выявлять механизмы, благодаря которым перформанс влияет на зрителя.

Список литературы

1. Пройти сквозь стены. Автобиография / Марина Абрамович. – М.: Изд-во АСТ, 2019. – 344.
2. Фареник А. С. Методология исследования перформанса как формы искусства // Артикульт. – 2022. – № 46. – С. 6–32.
3. Шехнер Р. Performance Theory // Revised and Expanded Edition. – New York: Routledge, 2003.
4. Зелинская П. В., Якубовская Ю. В. Перформанс Марины Абрамович: искусство или шарлатанство? // Бизнес и дизайн ревю. – 2021. – № 2 (22). – С. 8.

Арольд Олег Евгеньевич, магистрант,
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ОПЕРАТОРСКИЕ ПРИЕМЫ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПЦИИ ПЕРСОНАЖА (НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «НАСЛЕДНИКИ»)

CINEMATOGRAPHIC TECHNIQUES AS A MEANS OF EXPLICATING CHARACTER CONCEPT (ON THE EXAMPLE OF THE SERIES “SUCCESSION”)

Аннотация: в статье рассматриваются средства создания персонажа через операторские приёмы на примере сериала «Наследники» (Succession, 2018–2023). Визуальная система сериала организует восприятие власти как универсальной формы отношений внутри семьи Рой.

Ключевые слова: операторская работа, сериал, прямое кино, система власти.

Abstract: this article examines the cinematography of the television series “Succession” (2018–2023) as a tool for explicating character concepts. The series’ visual system organizes the perception of power as a universal form of relationship within the Roy family.

Keywords: camera techniques, TV-show, direct cinema, system of power.

В зрелищных произведениях центральное место занимает персонаж. Он не существует на экране автономно, героя формирует окружение, игра актера, наделяющая его духом и плотью, привнося попутно свои собственные интенции, режиссерские решения. Большую роль в формировании образа героя играет операторская работа. За более чем столетнюю историю кино варианты создания персонажа неисчислимы, что формирует бесконечное количество художественных миров.

В новой зрелищной реальности, формируемой сериальной культурой, многие приемы подвергаются пересмотру. Специфика горизонтального по структуре сериала состоит в том, что характер героя разворачивается во времени принципиально иначе, чем в кино, в виде длительного накопления наблюдений. Поэтому операторская работа в сериале может быть куда более выраженной.

Сериал «Наследники» (Succession, HBO, 2018–2023) [1] – случай уникальных операторских решений. Идея сериала родилась у Джесси Армстронга из нереализованного сценария о семье Руперта Мёрдок, ему хотелось рассказать о семье, где власть и любовь неразличимы (см.: [2]). Позже реальные прототипы уступили место вымышленной медиадинастии Рой, но идея осталась прежней. Концептуальным ориентиром также выступил сюжет «Короля Лира» Уильяма Шекспира – история стареющего патриарха, теряющего контроль (см.: [3]). Опыт Мёрдока дал сериалу документальную достоверность, а обращение к Шекспиру – универсальный масштаб трагедии.

Система власти в сериале организована вокруг Логана Роя, владельца вымышленного медиаконгломерата Waystar Royco. Он является ее символом и заложником одновременно, ведь контроль стал для него способом выражения чувств и существования в целом. Лишиться власти для него – значит перестать быть. Потому в его жизни любовь не отделима от власти. Его дети – Конор, Кендалл, Роман и Шивон – это показательные симптомы трансляции таких отношений. Операторская работа как ведущая визуальная стратегия выстраивания сериала отлично коррелирует с этой идеей: природа кинокамеры основана на власти над актерами, над зрителем.

В статье мы рассмотрим экспликацию операторскими приемами лишь Логана и его главного наследника – Кендалла, но прежде обратимся к тому, на чем основана визуальная философия сериала и ее техническая реализация.

Двойная природа сериала зиждется на документальности и каркасе классического шекспировского сюжета, это порождает два сосуществующих режима зрения. Первый режим – подглядывание на дистанции. Оператор Патрик Капоне говорит: «Мы муха на стене», что отсылает к традиции «прямого кино» (direct cinema) [4]. Съемочная команда берет ресурс данного метода, создавая естественность и невмешательство в события богачей, заявляя «мы – сторонний наблюдатель». Одним из источников, формирующих метод, – то, как фотографы снимают Белый дом, то есть влиятельных людей в их повседневной среде. Камера фиксирует статус: дорогие офисы, яхты, частные самолёты как внешние атрибуты власти, однако на этом есть отпечаток обыденности. Персонажи не замечают собственной роскоши, поэтому ведут себя естественно, позволяя себе поведение и лексику, не соответствующие их положению. Первоначально заявленный статус дает трещину, герои оказываются забавными фигурами внутри дорогих декораций. Зритель проходит путь от фиксации статуса до его частичного разоблачения, на этой дистанции рождается смех.

Второй режим построен на сокращении дистанции, здесь принцип direct cinema намеренно нарушается. Операторы через крупный план вмешиваются в пространство героев, фиксируют как моменты победы героев, активно показывая власть в эпизоде, так и моменты крайней уязвимости, что уже нельзя назвать объективным наблюдением. Чем глубже камера проникает во внутренний мир персонажей, тем отчетливее смех сменяется сопереживанием опыту персонажей на экране.

Таким образом, операторская работа помещает зрителя в двойственную позицию. С одной стороны, он остаётся наблюдателем, сохраняющим дистанцию и иллюзию безучастности; с другой – зрителя часто бросают в эпицентр конфликта, он вместе с камерой не успевает определить, за кем следить, и оказывается равноправным участником сцены. Режимы зрения опираются на систему технических и производственных решений.

Организация съёмки. Операторский метод сериала строится на принципе непрерывного наблюдения, съемочная команда отказывается от классических установочных кадров, актеры свободны от мизансцены, а камера постоянно ищет реакцию персонажей и фиксирует изменение баланса сил в процессе действия, что во многом опирается на «прямое кино» [4]. Актёры свободно перемещаются в пространстве, как на сцене

театра, а камера лишь догоняет и подхватывает их реакции. Эта нестабильность создаёт ощущение живого, непредсказуемого присутствия и позволяет камере в любой момент резко ворваться в пространство героя крупным планом.

Плёнка. «Наследники» по большей части снимались на 35-мм киноплёнку Kodak 500T, что принципиально для общего визуального эффекта сериала. Она придаёт изображению зернистость, плотность и телесность, создавая мгновенный эффект присутствия у зрителя.

Оптика. Для съёмок использовались светосильные кинообъективы, работающие на открытой диафрагме. Это позволяло получать минимальную глубину резкости и мягкое, бархатистое размытие фона. В результате персонаж визуально отделяется от окружающего пространства и оказывается как бы вырезанным из него. Перевод резкости с одного лица на другое выступает маркером власти в сцене или выделяет реакцию определенного героя на ситуацию.

Поп-зум. Резкий наезд камеры – логичное продолжение организации съемок, где оператору приходится ловить актеров в кадр, это своего рода обрамление неловких моментов персонажа, разоблачающее статус или яркие реакции на площадке.

Таким образом, каждый элемент технической базы – от организации съёмки до выбора плёнки и оптики – работает на реализацию двух режимов. Дистанция и вторжение, статус и его разоблачение, смех и сопереживание реализуются на техническом уровне. Рассмотрим, каким образом существуют актеры в этой среде, проанализировав Логана и Кендалла Рой в конкретных эпизодах.

Логан Рой (исп. Брайн Кокс). Глава семейства Рой – сильный герой, сила и власть которого притягивает все остальное. Жить без этой власти он не может, отойти от дел для него равносильно смерти. Но ближе всего к смерти он физиологически, из серии в серию мы чувствуем, как вседержитель теряет хватку, его статус постоянно колеблется между полным крахом и незначительными победами над болезнью. Камера фиксирует это постоянное колебание.

В пилотной серии «Celebration» (1x01) Логан просыпается дезориентированным и спрашивает: «Где я?», справляет нужду в собственном гардеробе. Далее в серии мы видим его бодрым, пока в конце не случается инсульт и он не впадает в кому, из которой чудом выходит и продолжает борьбу.

Он осуществляет противостояние вполне успешно, для чего ему нужно просто присутствовать, что ярко показано в эпизоде «Which Side Are You On?» (1x06). Перед очередным советом директоров Кендалл, сын Логана, уговаривает участников на вотум недоверия, но все идет не по плану, и он опаздывает на встречу, из-за чего многие, кого он настраивал против, робеют. Визуальный контраст между Кендаллом, бегущим по улицам Нью-Йорка, и Логаном, снятым на фоне небоскрёбов, работает на разоблачение положения одного и закрепление статуса другого. Логан утверждается как победитель ещё до исхода голосования. Эпизод завершается манифестацией этого триумфа в сцене разговора с президентом: герой выдерживает паузу, пока камера медленно обводит его стол, фиксируя его как центр мира.

Но победы сменяются поражениями на поле здоровья. В эпизоде «Retired Janitors of Idaho» (3x05) мы видим Логана уже растерянным, терпящим крах, из-за инфекции он теряет связь с реальностью прямо во время важной конференции. Он не может найти туалет, не узнаёт детей, галлюцинирует. Операторы дают крупные планы лица с пустыми глазами, после чего нервно схватывают реакцию детей и подчиненных, встревоженных состоянием героя.

Но даже после смерти он все еще диктует свои правила – на своих похоронах в эпизоде «Church and State» (4x09). Марк Майлод выстраивает его как публичный ритуал власти за счет использования системы из 4 камер, позволявшей одновременно фиксировать речь, общий план процессии и реакции семьи. Сама постановка ориентировалась на визуальную логику похорон глав государств [5]. Так зритель инстинктивно понимает – ничто, связанное с Логаном, не может быть только семейным, это всегда продолжение власти.

Таким образом, камера последовательно вычерчивает диаграмму взлётов и падений Логана. В моменты триумфа она статична и возносит его в центр кадра, в моменты краха теряет фокус и становится нестабильной. Но даже так герой остается символом системы, накреняя «мир» вслед за собой.

Кендалл Рой (исп. Джереми Стронг). В отличие от Логана, который цементирует систему, Кендалл как «вечный» претендент на его место – очевидный элемент отцовской большой игры и стать символом по своей природе не может, хотя Логан не раз намекает ему, что именно он

станет CEO, как и другим своим детям, что является очередной ложью. Кендалл зависает в неопределенности, оттого взгляд камеры на него нестабильный, что фиксируется с первого появления героя в сериале. В эпизоде «Celebration» (1x01) герой уверен, что станет преемником. Но наше первое впечатление разбивается об это убеждение: герой дается крупным планом, читающим рэп и боксирующим кресло, камера мечется между лицом и проносящимися за окном улицами. Эта сцена показывает персонажа лабильным, с отсутствующим внутренним стержнем, что неоднократно будет подтверждаться по ходу сюжета его пристрастием к наркотикам.

Поп-зумы, резкие дёрганые наезды работают с Кендаллом как «эмоциональные восклицательные знаки». Например, в пилотном эпизоде, когда он понимает, что отец подставил его с документами, – мгновенный удар камеры в лицо фиксирует крушение иллюзий.

В том же эпизоде отец говорит Кендаллу, что ему не хватает характера как у убийцы, поэтому заветное место он не займет, и герой уходит в уборную, где кричит и ломает предметы, после чего пристально смотрит в зеркало.

Зеркальные поверхности и дальше будут сопровождать Кендалла, но не как символ самопознания, а репликация пустоты и нарциссизма героя. Наиболее отчётливо пустота и несоразмерность личности Кендалла той системе власти, в которую он встроен, проявляются в сцене на крыше в эпизоде «Safe Room» (2x04). К этому моменту Кендалл уже пережил череду поражений: провал попытки захватить компанию, рецидив наркотической зависимости, а главное – несчастный случай с официантом в конце первого сезона, когда он утопил машину вместе с безвинным парнем в воде и скрылся с места происшествия, а затем попал в ещё большую зависимость от отца, который использовал это преступление как рычаг контроля. Герой выходит на крышу и проходит вдоль стеклянных ограждений. Его лицо отражается в стекле, вокруг безлюдное пространство, на лице читается усталость и отвращение к себе. Покинуть крышу, прыгнув вниз, он не может, как и сбежать из системы власти, выстроенной отцом.

В итоге Кендалл действительно становится убийцей, но в буквальном смысле, и в попытке стать как отец теряет всякие ориентиры, утопая в нарциссизме, апогеем которого становится эпизод на его дне рождения («Too Much Birthday», 3x07).

В финале сериала Кендалл окончательно оказывается в положении человека, который не получил ни власти, ни выхода из системы, ни символического спасения. Финальная сцена сериала с героем на берегу моря построена на плотном и неотступном наблюдении аффекта. Вода, которая начиная с гибели официанта несла в себе символ трагедии, а в эпизоде «Living+» (4x06) вновь покорилась (герой идет на высокие волны), после успешной презентации не дает ни того, ни другого, оставляя героя наедине с внутренней пустотой.

В «Наследниках» операторская работа выступает ведущим инструментом развертывания истории. Сериал с самого начала держит два режима: дистанцию и вторжение, статус и его разоблачение, что реализуется техническими средствами.

Рассмотренные Логан и Кендалл Рой – два полюса системы, и камера фиксирует их принципиально по-разному, не беря готовые характеры, а эксплицируя их в процессе фиксации: вторгаясь в личное пространство, меняя ракурс, глубину резкости, переключаясь между статикой и ручной дрожью, вкупе с выбором пространств и образов, проходящих красной нитью через сериал.

Все это сформировало особый зрительский опыт, где иная конфигурация средств скорее пришла бы к идеальному балансу острой сатиры о богачах и трагическому размаху наследных игр в духе «Игры престолов» в декорациях нашего времени.

Список литературы

1. Наследники [Электронный ресурс] // Кинопоиск. – URL: https://www.kinopoisk.ru/series/986788/ (дата обращения: 23.05.2026).
2. Jesse Armstrong on the roots of Succession: ‘Would it have landed the same way without the mad bum-rush of Trump’s presidency?’ // The Guardian. – 2023. – 27 May. – URL: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2023/may/27/jesse-armstrong-on-the-roots-of-succession-bum-rush-trump-presidency (date of access 03.06.2026).
3. Succession Is King Lear for Our Era of Ravenous Corporate Media // Jacobin. – 2023. – URL: https://jacobin.com/2023/05/succession-frank-rich-interview-corporate-media-american-politics-theater-characters (date of access 26.05.2026).

4. Patrick Capone, asc on «Succession»: shooting billionaires with summilux-c and celluloid // Leitz Cine. – 2023. – URL: https://www.leitz-cine.com/interview/patrick-capone-asc (date of access 26.05.2026).
5. Miller J. Succession Pulled Off Logan's 900-Person V.I.P. Funeral in Just Two Days // Vanity Fair. – 2023. – 22 May. – URL: https://www.vanityfair.com/hollywood/2023/05/succession-season-four-episode-nine-logan-funeral (date of access 24.06.2026).

Красавцева Александра Сергеевна, студент,
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения,
Кемеровский государственный институт культуры

ВИЗУАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ КЛИПА «СЛОВА-ПАРАЗИТЫ» ГРУППЫ «ДАЙТЕ ТАНК (!)»

THE VISUAL NARRATIVE IN THE VIDEO "PARASITIC WORDS" BY THE BAND "GIVE US A TANK (!)"

Аннотация: в статье анализируется визуальный нарратив клипа «Слова-паразиты» группы «Дайте танк (!)» как высказывание, выходящее за рамки традиционной иллюстрации музыкального произведения. Рассматривается выбранная создателями стратегия множественности, что позволило придать произведению полифоничность.

Ключевые слова: мюзикл, анимация, клип, визуальный нарратив.

Abstract: this article analyzes the visual narrative of the music video "Filler Words" by the band "Give Me a Tank (!)" as a statement that goes beyond the traditional illustration of a musical work. The strategy of multiplicity, which allowed for the creation of a polyphonic structure, is explored.

Keywords: musical, animation, music video, visual narrative.

В эпоху цифровых медиа клип приобрел особый статус, трансформировавшись из иллюстрации песни в сложный нарратив, анализ которого требует соотнесение вербального, музыкального и визуального слоев. «Слова-паразиты» – это двенадцатиминутный анимационный продукт,

созданный российской группой «Дайте танк (!)» и командой независимых художников в период с 2016 по 2021 год. В итоге получился необычный продукт – клип про говорящих животных. Соотношение текста и изображения в клипе вызывает диссонанс у неподготовленного зрителя, поэтому выяснение природы выразительности данного клипа представляется актуальным.

Данный клип уже рассматривался с точки зрения выразительности аудиовизуального высказывания (см.: [1–4]). Мы остановимся на визуальной стороне произведения. Цель статьи – рассмотрение визуального ряда клипа как многослойного нарратива. Задачи можно обозначить следующие: 1) описать визуальный уровень клипа, 2) выявить семантику художественного высказывания.

«Слова-паразиты» представляют библиотеку смыслов и совокупность разных анимационных стилей: 2D-анимация с пародией на детские рисунки, минималистичная графика и даже анимация-коллаж. Каждый из стилей сфокусирован на определенных частях мюзикла и за счет своих особенностей передает настроение каждого из повествователей. Их в произведении четверо: Рассказчик, Змей, Заяц и Лось. Зверям выделено по одной арии, в то время как Рассказчик сопровождает зрителя и слушателя на протяжении всего клипа – он исполняет четыре арии, обрамляя выступление зверей. Завершается мюзикл эпилогом.

Начинается мюзикл с первой арии Рассказчика, представленной коллажем из набора контрастных, но сочетающихся между собой элементов. Еще во время проигрыша демонстрируется пролог – открывающие действие Кирилл и Мефодий, создатели кириллицы, а в контексте мюзикла – создатели тех самых «слов-паразитов». Затем поднимается красный занавес с сеткой по центру, в которой находится шарообразный объект. Этот занавес напоминает ротовую полость, он поднимается – «рот» открывается и начинается повествование.

Рассказчик изображен в виде разросшегося, витиеватого дерева со ртом, большим количеством глаз и двумя многопалыми руками, которые расположены по обе стороны от него – это вездесущее и всезнающее существо, оно все видит и слышит. Неудивительно, что Рассказчик осведомлен не только о главных героях, но и о множестве других жителей леса. В каждой из его арий можно заметить, как в любом из участков леса виднеется его дерево-рука.

Рассказчик отмечает, что «люди здесь нечастые гости», и потому даже такие маловажные персонажи, как «хмурые дачники», изображены в виде гриба и дубового листа. Повествование приходит к сути – появляются «слова-паразиты», которые в клипе даны как набор буквенных символов, захватывающих окружающий мир. Они напоминают некоторые знаки из глаголицы и индийского слогового письма Брахми.

Начинается ария Змея. В этом эпизоде стиль анимации меняется: она заметно упрощается, становится монохромной. Змей «весь лес погружает во мрак», основным цветом его арии является черный. Шипение Змея – условный знак, «лес» начинают трансформироваться: в кадре появляется рука, которая показывает различные жесты. Сначала ведется обратный отсчет от пяти до нуля, затем друг за другом идут жесты «большой палец вверх», «большой палец вниз», «коза», «о'кей», «победа», «инопланетянин». Постепенно жесты усложняются и теперь являются изображениями животных в ручном театре теней. По очереди показываются коза, курица, верблюд, гусь, гончая, волк и змей.

В арии Змея слово раскрывается и визуализируется как оружие. Потенциальная жертва Змея начинает умолять его не есть ее, и Змей, согласившись, отмечает, что для него «постепенно слово стало оружием хуже яда». Этот момент обыгрывается как пародия на дартс или метание ножей: с помощью текстовых «облаков» птица прибивает Змея к стволу одного из деревьев.

Как известно, Змей является символом хитрости, власти, зла и греха, однако в мюзикле он действует противоположно. Он предстает честным и угодливым, с правильным воспитанием. Попытка притвориться хитрым у него с треском проваливается, что показывается с помощью сюжета с Евой и яблоком, да и сам Змей открыто признает, что врать не умеет, а быть коварным ему противно, тем самым он обрекает себя на голодное существование с бесконечными попытками добыть для себя хоть что-то честным путем.

После появления голоса у его жертв Змей открыто выбирает позицию «теперь любые травмы с обоюдного согласия», и в клипе как пример этой позиции выступает брак между Змеем и Цаплей. Однако в случае отношений «охотник–жертва» эта позиция заведомо обрекает героя на неудачу: вряд ли жертва сделает осознанный выбор быть съеденной. Ради репутации абсолютно честного члена общества Змей готов мириться

с худшими для него условиями: у него «просьба, а не приказ», он хочет «по-хорошему», невзирая на то, что его просьба не исполняема. В итоге он загоняет себя в бесконечный цикл безуспешных попыток достичь чего-нибудь – это наглядно видно в завершающей сцене, где Змей по кругу ползает вокруг кучки деревьев, пока вокруг бегает большое количество кроликов, которые символизируют ускользающие возможности.

Образ Змея иллюстрирует угодливую личность, которую воспитали «удобной» для общества. Он не способен отказаться от взращенных в ней установок ради собственного благополучия, что является для него «эгоистичным» выбором. Вопреки своему образу герой открыто заявляет о всех своих намерениях, называя себя то «искусителем», который «искусает насквозь», то убийцей, но ни в коем случае не лицемером. Возникает образ человека, следующего установленным правилам: делает все «как положено», хотя для благополучной жизни в этом обществе абсолютная честность не является выигрышной.

Во второй арии Рассказчика повествуется о том, как слова-паразиты постепенно «заразили» всю чащу, от чего ее жители стали более активными. Паразиты множатся и развиваются от простых слов к целым предложениям, что вызывает суету – возникают буквенные символы, которые похожи на бактерии, появляется больше красного цвета. Жители леса трансформируются от простых животных к чему-то более разумному или даже человекоподобному – в моменте сравнения гудящей толпы на водопое с оживленной улицей в кадре показаны коровы с коромыслами и ведрами.

Появляются первые конфликты и их последствия: мышь убедила волка одуматься и не есть ее, поэтому хищник жует траву. Бобры в боксерских перчатках бесполезно спорят, пока на фоне протекает их плотина. Белка поднимает бунт из-за горького ореха, и автор в лице Рассказчика приходит к выводу, что до добра речь никого не довела.

Анимация-коллаж, присущая каждой арии Рассказчика, усиливает восприятие происходящего за счет небрежности. Под конец второй арии показана игра слов – вместо «эволюция началась» говорится о революции, и в этот момент в кадре виден небольшой силуэт следующего действующего лица – Зайца, который стоит в победной позе.

Ария Зайца выполнена в виде минималистичных, детских набросков черной ручкой, напоминая отсутствием пропорций нечто сюрреали-

стичное. Заяц изображается словно по стереотипу – трусливым и наивным, что хорошо передают тонкие дрожащие линии и пастельные цвета. Однако вместе с тонкостью и дрожью линии выполнены быстро и уверенно: все нарисовано с первого раза, без кропотливых исправлений, что отражает решительность персонажа. Герой предстает как трусливый революционер-поэт, стремящийся заявить о себе и своих идеях во всеуслышание, вразумить всех и при этом добиться признания и известности. Он хочет стать центром всеобщего внимания, выставляя себя непонятым, но талантливым творцом, на плечах у которого лежит тяжелая ноша одаренности и исключительности.

Непринятие обществом Зайца настолько задевает, что он называет всех серой массой, которой наплевать на культуру – и другие животные теряют цвет, становясь черно-белыми. В погоне за признанием в диссонансе с самонавязанной исключительностью Заяц почти теряет себя: его контур быстро меняет формы, а в один из моментов он становится черным и бесформенным существом. В его арии часто используются звезды, начиная с их появления в окружении персонажа, что символизирует избранность, и заканчивая тем, что он становится похож на падающую звезду – символ разрушения надежд.

На протяжении арии Заяц кружится вокруг своей оси, что отлично отражает его зацикленность на собственной персоне: он верит, что после его смерти «вдруг осознают потерю» и построят музей в его норе. Это иллюстрация личности «ранимого» творца, который стремится покорить мир, даже не поняв самого себя, но его самость – картонный набор из пустых возмущенных возгласов, который выступает в роли щита для его хрупкого эго.

Третью арию Рассказчика с точки зрения визуальности можно назвать кульминационной и хаотичной. Сознание животных полностью сформировалось, они думают, выражают намерения, рассуждают о вере, отчизне, смысле жизни, свободе, браке и морали и считают пошлым размножение. Осознание бытия и беспокойство по любому поводу коснулись каждого лесного жителя, действуя словно пресс – это показано в виде растущего дерева-паразита из головы одного из зверей. Даже рыбы вместо того, чтобы просто плыть по течению, задумались о грязном прошлом в окружении паразитов-кораллов, и Рассказчик делает вывод, что экосистема леса обречена. В музыкальном проигрыше можно наблюдать быст-

рую смену различных сцен: полотна из букв, взаимодействующие с ними обезумевшие звери. Некоторые из них и вовсе чувствуют себя в плену у появившейся у леса языковой опухоли. Само древо-Рассказчик успело пострадать – собиравшиеся ранее на водопое коровы растащили его по бревнышку для своих нужд. Лес становится текстоцентричен в буквальном смысле.

Третьим героем является Лось, его ария с самого начала визуально разнится с беспорядком арии Рассказчика. Цветовая гамма вновь монохромна, как было в арии Змея, теперь доминирующим цветом является белый – он выступает не воплощением чистоты и невинности, а символом тишины, которую Лось безуспешно ищет. Формы и линии точны и аккуратны, не такие резкие, как в арии Змея, и не настолько хаотичны, как в арии Зайца. Арию можно назвать последним оплотом разумности в потерявшем рассудок лесу.

В конце речевой эволюции в лесу Лось оказывается одним из тех немногих, кто недоволен сложившимися обстоятельствами и не хочет им подчиняться. Для него спокойствие и молчание – высшая ценность. От шума и гама он уже сходит с ума, теряет голову, и это в клипе изображается буквально, дополнительно заявляя о потере гармонии с самим собой. Лось находится в экзистенциальном кризисе, общество давит шумом и какими-то непонятными, из ниоткуда взявшимися вызовами, тогда как его личные потребности заканчиваются на еде и сне. Наглядно показывается, что Лося остальные жители эксплуатируют в качестве психолога – заяц подставляет ему стул и пододвигает кушетку, персонажи удобно располагаются и излагают свои проблемы. Ни сплетни, ни новости, ни рассуждения о моде или погоде ему не нужны – это для него назойливый хоровод. Лось старается быть вежлив: на сеансах он остается на месте и выслушивает каждого до конца, или по крайней мере делает вид. Постепенно Лось лишается аппетита и сна, пока приспосабливается к окружающему безумию. У Лося всего два жеста – сцепленные руки в замок, где большие пальцы перебирают друг друга, и расслабленная рука с зажженной сигаретой. Они символизируют напряжение и выражают усталость от разговоров, нетерпеливое желание закончить. Лось изображается сидящим в исключительно закрытых позах – он полон дискомфорта от сложившейся ситуации.

Лось – это малотребовательная личность, которая стремится к тихой и размеренной жизни, ее не волнуют окружающие события. Он мирно соглашается с тем, что все вокруг – «личности высшего сорта» и что у них «тонкая душевная организация», но при этом строит отношения только из уважения и старается защитить собственную зону комфорта. Однако он не может высказать прямо свое недовольство, ведь тогда шума станет только больше, и преимущественно вокруг него самого. «Тонкую душевную организацию» он воспринимает как плен, из которого выбраться никак не получается: в клипе этот момент преподнесен как нахождение Лося в замкнутом пространстве, где он снова потерял голову от происходящего. Теперь даже его собственная голова не находится в его власти – она смирно, с пустым взглядом висит на одной из стен, пока тело, которое характеризует желание свободы, перемещается из стороны в сторону, стремясь найти выход. Последние сцены арии – замкнутое пространство множится, разрушается, и через кровоточащие трещины в некогда спокойное, белое пространство вторгаются те самые слова-паразиты.

Четвертую арию Рассказчика можно назвать репризой по отношению к первой. Начинается она с Кирилла и Мефодия, с того же занавеса-рта, с того же явления древа-Рассказчика во плоти, с тех же слов «Добро пожаловать в самый обычный лес», но вместо некогда спокойного леса описывает ужасные последствия, которые паразиты оставили после себя. Животных практически не осталось, большинство из них показано мельком в виде черных силуэтов. Рассказчик подводит итог: в лесу подозрительно тихо, звери окончательно обезумели, внешне исхудали. Они придумали собственный алфавит, исцарапали буквами каждое дерево, написали книгу, а затем окончательно пропали. От них остались пустые оболочки, лежащие под исписанными деревьями, и чаща замолчала.

Эпилог прост в визуальной составляющей: поначалу сменяется несколько скелетов зверей, которые по очереди танцуют под желтым софитом под одну и ту же повторяющуюся фразу о том, что слово было в начале и что будет в конце. В завершении клипа скелеты изображены вокруг древа-Рассказчика, чьих рук зритель больше не наблюдает, и чьи глаза закрылись, видимо, навсегда.

Описание визуального ряда клипа «Слова-паразиты» показывает то, как одно и то же событие (появление речи) переживается существами по-

разному и формирует три разных мира. В свою очередь этот визуальный триптих миров делает «Слова-паразиты» не просто клипом, а философским высказыванием о субъективности восприятия. Визуальный ряд здесь – не просто иллюстрация к песне, а полноценный нарративный слой, который существует в неразрывном единстве с музыкой и текстом. Каждый персонаж получил уникальную визуальную интерпретацию, которая соответствует его характеру и музыкальной теме: хаотичный коллаж для всеведущего Рассказчика, черно-белая графика для циничного Змея, психоделическое буйство для Зайца-поэта и минимализм для интроверта-Лося. Решение отказаться от единой стилистики в пользу коллаборации с несколькими художниками позволило не только преодолеть формальные ограничения анимационного жанра, но и создать визуальную метафору фрагментации сознания под воздействием языка. Все это позволяет говорить о полифонии визуального нарратива, где смена стилей удерживает внимание зрителя на протяжении всего хронометража.

Список литературы

1. Алейникова С. В. Соединение визуального и вербального в мюзикле «Слова-паразиты» группы «Дайте танк (!)» // Визуальное во всём : сб. ст. спецсеминара. – М.: Эдитус, 2021. – Вып. 3. – С. 138–143.
2. Ложкина Е. Образы героев в мюзикле «Слова-паразиты» [Электронный ресурс]. – URL: https://https://peremena-perm.ru/blogi/stati/obrazy-geroev-v-myuzikle-slova-parazity (дата обращения: 20.03.2026).
3. Фатюшина Е. Ю. Речь как «кара небес» в мюзикле «Слова-паразиты» группы «Дайте танк!» / Е. Ю. Фатюшина, О. Р. Филиппов // На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания. – 2025. – № 1. – С. 205–209.
4. Шабанова В. В. Слово как концепт конструирования «другой реальности» в композиции «Слова-паразиты» группы «Дайте танк!» // Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре: визуальные аспекты: сб. ст. – М.: Эдитус, 2022. – С. 110–116.

Раздел 5. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Заключаева Мария Андреевна, студент,
Пашкова Ирина Викторовна, доцент, доцент кафедры дизайна,
Кемеровский государственный институт культуры

ВИЗУАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПОВЕСТИ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА «ПЕГИЙ ПЁС, БЕГУЩИЙ КРАЕМ МОРЯ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕРЕЗ ИЛЛЮСТРАЦИЮ

VISUAL EMBODIMENT OF CHINGIZ AITMATOV'S NOVELLA "THE SPOTTED DOG RUNNING AT THE EDGE OF THE SEA": INTERPRETATION THROUGH ILLUSTRATION

Аннотация: в статье рассматривается авторская визуальная интерпретация повести Ч. Айтматова «Пегий пёс, бегущий краем моря». В качестве примеров разных художественных интерпретаций одного литературного текста рассматриваются книжная иллюстрация, театральные и кинематографические версии. Особое внимание уделяется подходам к визуальной интерпретации повести и обоснованию просветительского подхода в авторской серии иллюстраций.

Ключевые слова: интерпретация, иллюстрация, визуальная интерпретация, просветительский подход, поэтическая импровизация, исследовательско-аналитический подход, жанрово-бытовой подход.

Abstract: the article examines the author's visual interpretation of Ch. Aitmatov's story 'The Piebald Dog Running Along the Edge of the Sea'. As examples of different artistic interpretations of a single literary text, book illustration, theatrical and cinematic versions are considered. Special attention is paid to approaches to the visual interpretation of the story and the justification of the educational approach in the author's series of illustrations.

Keywords: interpretation, illustration, visual interpretation, educational approach, poetic improvisation, research-analytical approach, genre-and-everyday approach.

Сегодня, в эпоху цифрового перенасыщения изображениями, авторская иллюстрация приобретает особую ценность. Она привлекает и удерживает взгляд, вызывает сопереживание и становится мостом между классической литературой и современным зрителем, что позволяет привлекать внимание к знаковым литературным произведениям.

Чингиз Торекулович Айтматов (1928–2008) – автор произведений на киргизском и русском языках, которые переведены на 175 языков мира. В своих произведениях он обращается к темам нравственного выбора, памяти, долга и связи человека с природой. В повести «Пегий пёс, бегущий краем моря» особое значение приобретает культура нивхов – одного из коренных малочисленных народов Дальнего Востока России. Эта культура, традиционно связанная с морем, Сахалином и низовьями Амура. Поэтому визуальная интерпретация произведения позволяет не только передать драматизм сюжета, но и сделать видимой культурную среду, лежащую в основе текста.

Прежде чем перейти к анализу наследия Ч. Айтматова, которое является актуальным не только в книгоиздании, но и в экранизациях и театральных постановках, необходимо уточнить само понятие визуальной интерпретации применительно к визуальному искусству.

Е. О. Филиппова определяет интерпретацию как «истолкование литературных текстов с помощью изобразительных средств: рисунка, репродукции, фотографии и т. п.» [4, с. 154]. Литературное произведение не имеет единственной, «правильной» визуальной формы. Каждый режиссёр, оператор, художник по-своему вступает с ним в диалог и создаёт уникальную интерпретацию. Обращаясь к театральным интерпретациям произведения, можно отметить, что повесть «Пегий пёс, бегущий краем моря» получает новые сценические версии. Например, в Северском театре для детей и юношества произведение трактуется как притча о надежде и самопожертвовании. В Орловском театре её трактуют как «испытание на границе стихий». В Рязанском театре кукол через язык кукольного театра усиливают притчевость и мифологичность. Эти примеры показывают, что театральная постановка каждый раз смещает акценты произведения в зависимости от художественного языка сцены и видения режиссера.

Обращаясь к кинематографическим интерпретациям, важно отметить, что по прозе Айтматова создан целый ряд фильмов. Например, «Пе-

ревал» (1961, СССР), «Зной» (1962, СССР), «Первый учитель» и др. А экранизация повести «Пегий пёс, бегущий краем моря» (1990) режиссёра Карена Геворкяна представляет собой особый случай. Фильм состоит из двух частей: документальной и художественной по повести. Картина достоверно передаёт среду жизни нивхов, но не раскрывает внутренний мир героев (рис. 1).

Рисунок 1. Экранизация повести
«Пегий пёс, бегущий краем моря» (1990), режиссёр К. Геворкян

Таким образом, театр и кино предлагают зрителю самостоятельные прочтения, используя свои художественные приемы, не повторяющие, а дополняющие литературный источник.

Проблема визуальной интерпретации литературного текста заключается в том, что в современном мире, где визуальный контент доминирует над вербальным, возникает риск поверхностного восприятия классической литературы. Молодое поколение, привыкшее к клиповому мышлению, часто испытывает трудности при погружении в сложные философские литературные тексты. Именно поэтому обращение к иллюстрации как к способу интерпретации становится не просто художественным, но и педагогическим актом, так как так иллюстрация может как помочь понять текст, так и исказить его смысл. Поэтому существуют разные подходы визуального воплощения произведений писателей в книжных иллюстрациях, которые можно проследить на примере работ художников-графиков к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» [2, с. 49].

Так, например, П. Соколов использовал жанрово-бытовой подход, который акцентирует историческую среду и повседневность (рис. 2, а). А. Костин работал в исследовательско-аналитическом методе (рис. 2, б), где анализируется структура и скрытые смыслы текста и метафоры. Ф. Константинов и Л. Тимошенко применяли просветительское иллюстрирование, где художник выступает в роли внимательного истолкователя литературного произведения, донося смысл до читателя в доступной и наглядной форме (рис. 2, в). Наконец, М. Добужинский и Н. Кузьмин создавали поэтическую импровизацию – свободный эмоциональный диалог художника с литературным источником (рис. 2, г).

а) *б)* *в)* *г)*

Рисунок 2. Иллюстрации художников а) П. Соколова; б) А. Костина; в) Ф. Константинова; г) М. Добужинского

Иллюстрации раскрывают, поясняют и декорируют текст книги. Они используются для передачи эмоциональной атмосферы художественного произведения, визуализации образов героев, демонстрации объектов, описываемых в литературном произведении. Иллюстрация, созданная для передачи зримой атмосферы книги, способна представить собой новое изобразительное состояние по сравнению с высказыванием автора литературного текста лишь в том случае, если художник полностью погрузился в авторскую идею, в суть писательского замысла [3, с. 207].

Е. С. Вернигорова также выделяет несколько ключевых функций иллюстрации по отношению к читателю: привлечь внимание и вызвать интерес к книге; помочь воображению читателя; закрепить образы в памяти; создать эмоциональный настрой и пригласить к размышлению над текстом. Если брать во внимание иллюстрирование для детей, то Н. С. Бейнарис выделяет когнитивную, развивающую, познавательную и другие функции, а также отмечает, что иллюстрация – это «единственный путь познания действительности, одно из важнейших средств педа-

гогического воздействия на ребенка», влияние на него в воспитательных и образовательных целях, формирование у него мировоззренческих и эстетических качеств личности [1, с. 119].

Среди существующих книжных иллюстраций к повести «Пегий пёс, бегущий краем моря» можно выделить два разных подхода. Например, работы Светозара Острова выполнены в акварельной манере с приглушённой холодной палитрой и ощущением незавершённости, что сближает их с поэтической импровизацией (рис. 3).

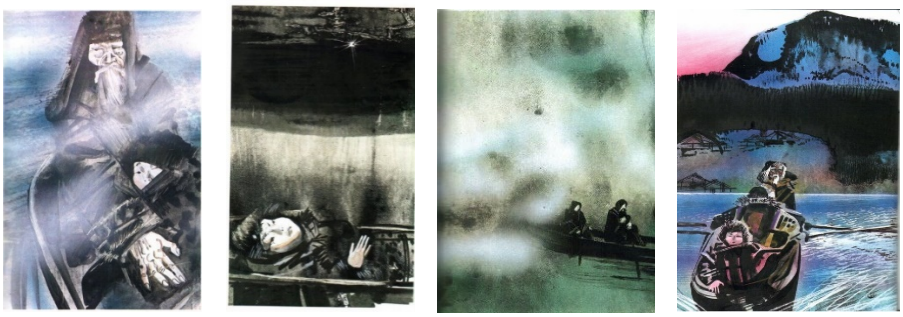


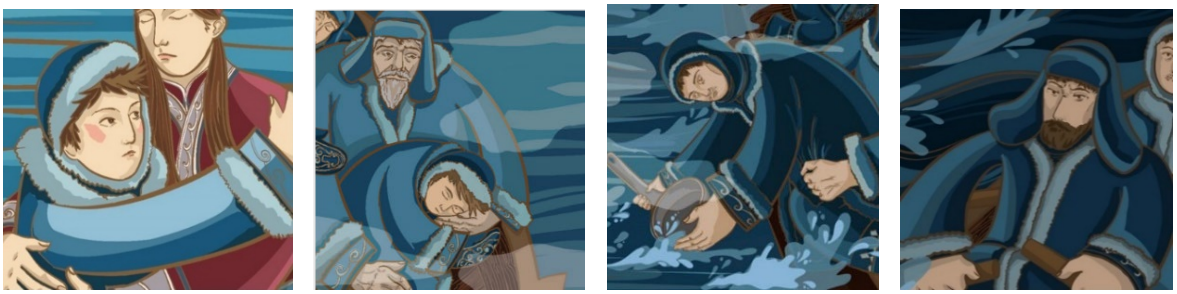
Рисунок 3. Иллюстрации Светозара Острова

Иллюстрации Лады Клыпо, напротив, строятся на линейности, метафорах и символах: силуэты людей, образ горы в виде пегого пса, лев как метафора бушующего моря (рис. 4). Такой вариант визуализации, по мнению автора, ближе к исследовательско-аналитическому подходу, так как показывает скрытые смыслы.

Рисунок 4. Иллюстрации Лады Клыпо

Проанализировав существующие иллюстрации к повести, можно отметить, что оба решения выразительны. Однако для читателя они могут оказаться символически сложными.

При разработке концепции проекта «Визуальное воплощение повести Чингиза Айтматова “Пегий пёс, бегущий краем моря”: интерпретация через иллюстрацию» автор намеренно отказывается от ярко выраженного символизма, выбирая просветительское иллюстрирование, где важно не упростить текст, а сделать его доступным и наглядным. Чтобы нравственные смыслы повести были прочитаны через поведение и облик героев, в авторской серии каждый персонаж становится носителем определённой идеи: Кириск – это тема взросления и памяти (рис. 5, а), Орган олицетворяет мудрость и преемственностью поколений (рис. 5, б), Мылгун – образ жертвенности (рис. 5, в), Эмрайин воплощает образ защиты и молчаливой силы (рис. 5, г).



а) *б)* *в)* *г)*

Рисунок 5. Фрагменты иллюстраций с основными визуальными образами: а) Кириск, б) Орган, в) Мылгун, г) Эмрайин

Важную роль в авторской визуальной интерпретации литературного текста играет выбор цветового решения проекта. В данном проекте оно представляет собой единую холодную синюю гамму с коричневыми акцентами, создающую атмосферу тревожной тишины и сурового климата. По мере развития трагедии палитра темнее, лица становятся бледнее, контраст нарастает. Так цвет работает на драматургию сюжетной линии повести, создавая нарастающее напряжение.

В авторской интерпретации в рамках просветительского подхода используется вытянутый горизонтальный формат с целью создания ощущения долгого пути, большого расстояния от родного дома и одиночества человека перед лицом стихии. Изображение моря здесь – это не просто фон, а образ мощной силы и испытания. Туман метафорически отражает утрату ориентиров. Лодка в иллюстрациях выступает хрупкой границей между жизнью и смертью, а звезды и сова символизируют надежду.

В отличие от поэтической импровизации, где сцены могут быть разорваны или сжаты, авторская интерпретация существует в четкой хроно-

логии сюжетной линии повести, позволяя читателю проследить развитие сюжета и эмоциональную динамику шаг за шагом, не теряясь во временных скачках. Серия построена следующим образом: «Проводы Кириска» – скрытая тревога матери; «Отправление» – образ пути, делается акцент на наставлении старших; «Первый выстрел» – тема передачи опыта и поддержка; «Внезапно начавшаяся буря» – момент перелома; «Прощание с внуком» – жертва Органа ради других; «Невыносимая жажда» – трагедия Мылгуна; «Прощание с сыном» – предельная близость перед разлукой; «Возвращение домой» – финал, где Кириск остается один, но крик совы возрождает его надежду на возвращение.

Такая последовательность помогает зрителю проследить развитие сюжета и эмоциональную динамику без временных разрывов (рис. 6).

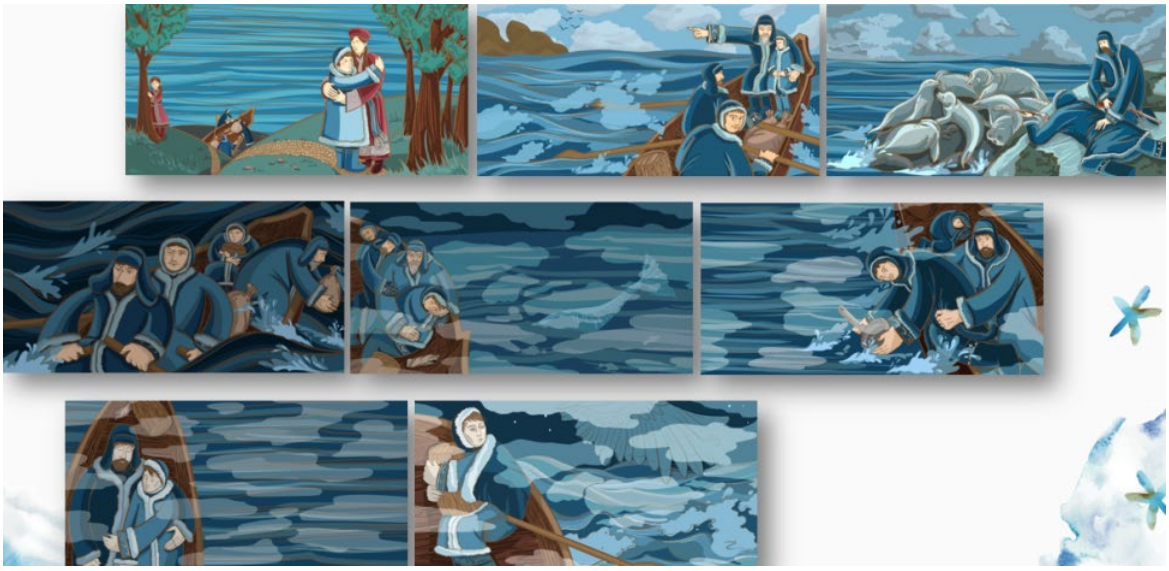


Рисунок 6. Авторская серия иллюстраций, выполненная в просветительском подходе

Авторы научного исследования в области визуальной интерпретации литературных текстов пришли к выводу, что иллюстрации, в зависимости от подхода, могут раскрыть произведение, привлекая внимание читателей к его смыслу через концепцию, графические средства выразительности и видение художника-графика. Серия просветительских иллюстраций не просто дополняет текст изображениями, а становится самостоятельным художественным высказыванием. Она переводит философскую глубину повести на современный визуальный язык, делая её содержание эмоционально доступным для зрителя.

Список литературы

1. Бейнарис Н. С. Функции, значимость и особенности создания иллюстрации в концепции детской учебной книги [Электронный ресурс] // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2014. – № 1 (5). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-znachimost-i-osobennosti-sozdaniya-illustratsii-v-kontseptsii-detskoy-uchebnoy-knigi (дата обращения: 24.05.2026).
2. Вернигорова Е. С. Художественная иллюстрация как способ интерпретации литературных текстов [Электронный ресурс] // Культурное наследие России. – 2015. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-illyustratsiya-kak-sposob-interpretatsii-literaturnyh-tekstov (дата обращения: 24.05.2026).
3. Кошкина О. Ю. Иллюстрация: визуальное отражение основной идеи литературного произведения [Электронный ресурс] // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 5 (36). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/illyustratsiya-vizualnoe-otrazhenie-osnovnoy-idei-literaturnogo-proizvedeniya (дата обращения: 24.05.2026).
4. Филиппова Е. О. Способы интерпретации литературного произведения [Электронный ресурс] // Вестник МГУП. – 2015. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-interpretatsii-literaturnogo-proizvedeniya/viewer (дата обращения: 24.05.2026).

Паутова Ирина Юрьевна, преподаватель,
МАУ ДО «Детская школа искусств № 50» г. Кемерово

ФИЗИЧЕСКИЕ ПРИЧИНЫ РАЗРУШЕНИЯ НЕОБОЖЖЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ГЛИНЫ

PHYSICAL REASONS FOR THE DESTRUCTION OF UNROTTED CLAY PRODUCTS

Аннотация: в данной статье обращается внимание на физические причины разрушения изделия из глины, воздействие физических законов на сырое изделие из глины – гравитация или сила тяжести, трение, вибра-

ция, прилипание, упругость. Описываются методы, которые использует профессиональный керамист, позволяющие предотвратить разрушение изделия из глины. Опыт профессиональной деятельности позволяет автору описать все способы предотвращения разрушения изделия в процессе его лепки.

Ключевые слова: гравитация, трение, вибрация, прилипание, глина.

Abstract: this article focuses on the physical causes of clay failure and the effects of physical laws on green clay – gravity, friction, vibration, adhesion, and elasticity. It describes the methods used by professional ceramicists to prevent clay failure. The author's professional experience allows her to describe all the ways to prevent clay failure during the sculpting process.

Keywords: gravity, friction, vibration, adhesion, clay.

На все природные и культурные изделия действуют физические законы. Физические законы встроены в мироздание, и они – причина его существования.

Цель данного исследования – определение физических причин, участвующих в разрушении изделия, их воздействия и выявление методов предотвращения этого. Физические законы – это такие качества отношений и соединений объектов, атомов и молекул относительно друг друга, которые не могут существовать иначе. К ним относится гравитация и конкретно «сила тяжести», трение, вибрация, прилипание. Эти качества законов влияют непосредственно на предмет. Законы мироздания в современной науке определяются как «силы». Сила – это векторная величина физического мира, которая определяет взаимодействие тел, скорость и направление движения объектов, например, направление вверх вызывает подъем, а вниз – падение (сила тяжести). Сила может быть большой или малой. В данной статье силы, примененные к глиняным изделиям, являются малыми, которые можно усилить катализатором (ускорителем).

Как проявляются они на объекте? Гравитация прижимает вещи к планете и дает силу тяжести, чтобы не улететь в космос; трение не дает предмету вечно скользить по плоскости, а прочно стоять на земле; вибрацией проявляется звук и неравномерное движение объекта по поверхности; прилипание помогает жидкостям и тонким пластам прочно соединяться, а упругость не дает предмету развалиться сразу (рис. 1).

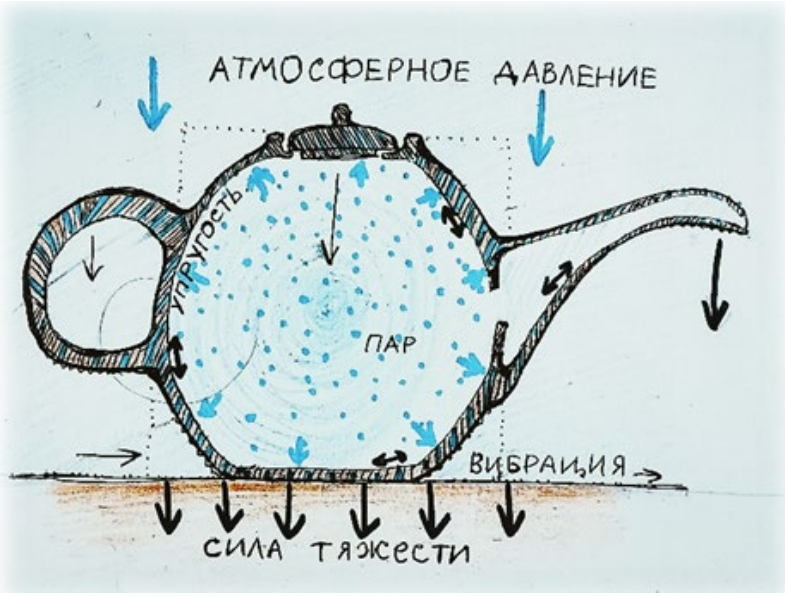


Рисунок 1. Силы природы, действующие на глиняное изделие

Теперь нужно прояснить характер данных законов.

Гравитация – это тяготение космического тела, которое своей массой и неизвестным пока способом притягивает другое тело. На планете Земля сила гравитации направлена к центру с приложением силы ускорения свободного падения, то есть вниз, к центру планеты. Она действует на все тела, независимо от массы и размера. Земля существует как планета только благодаря гравитации, все предметы прочно стоят на поверхности из-за силы тяжести и только поэтому наша атмосфера не улетает в космос. Притяжение не зависит от массы тела. Посредством чего гравитация работает, пока не известно (возможно, это «гравитоны»), но это незнание её действие не отменяет [2, с. 1].

Трение – это сила (прямая работа закона), препятствующая свободному, бесконтрольному перемещению предметов по горизонтальной и наклонной плоскостям. Сила направлена обычно в противоположную сторону от движения. Поверхности в нано и молекулярном масштабах представляют собой пильчатые и бугорчатые неровные поверхности, которые зацепляются друг за друга и не дают свободно двигаться. Только приложенная сила или увеличение тяжести на наклонной поверхности поможет им сдвинуться. Неравномерное трение может разрушить предмет.

Вибрация – представляет собой неравномерное движение предмета по поверхности. Трение, порождаемое шершавостью, препятствует уско-

рению предмета, и эта неравномерность скоростей начинает расслаивать предмет до его разрушения.

Прилипание, или адгезия – молекулярное притягивание частиц массы с помощью электронных сил. Частицы предмета прилипают друг к другу с помощью смешивания вещества (взаимная диффузия), водяного натяжения и увеличения трения. Сила тяжести побеждается прилипанием, которое в данном случае сильнее.

Теперь, когда силы природы, действующие на предмет, определены, можно поговорить о предмете, для которого эти законы мы и выявляли. Предмет является сырым глиняным изделием. Сырое изделие из глины – это изделие, выполненное человеком из природного минерального материала «глина», которая состоит из частиц глины, перемешанных с водой, принявшее форму, например, вазы, оставленное для дорабатывания или высушивания. Из-за смещения слоев глины изделие еще долго остается пластичным и после завершения лепки. Сырое изделие содержит в себе еще достаточно воды (примерно 30 процентов) для пассивной деформации, даже если ваза уже перешла в кожетвердое состояние (промежуточное состояние между влажным и сухим), когда оно еще может обрушится из-за ошибок в конструкции, неравномерного высушивания и смачивания. Пластичность сохраняется во время всего процесса высыхания – несколько дней или недель.

Вода представляет собой катализатор процессов и смазочный материал для глиняного изделия. На слепленные изделия из глины действуют не только химические процессы, но и физические законы, описанные выше. Слои глины, перемешанные в процессе лепки, после периода стояния, снова становятся параллельны между собой и землей. При смачивании ламинарными потоками между слоями увеличивается количество воды, по которой они начинают скользить и смещаться. Если эти слои намочить или направить давление косо или сверху вниз, то они смещаются до появления трещины или отваливания части изделия. Слои, разделенные водной пленкой, ведут себя как отдельные тела, а не как целое. Поверхности сложной формы, слепленные вместе, с уменьшением прилипания начинают отклеиваться с краев, линия отрыва перемещается к центру, и при достижении критической величины происходит быстрая потеря контакта. Сила тяжести особенно сильно действует на части изделия, отстающие от вертикали на 15 градусов до горизонтали, которые плохо приклеены

или примазаны, не имеют поддержки или ребер жесткости. Изделие относительно своей оси и объема устойчиво в поле силы тяжести, если центр массы расположен ближе к земле. Поэтому, если слабое место вазы имеет центр тяжести выше своей устойчивости (или растянут), то в скором времени эта часть отвалится или треснет. Устойчивость и равновесие также достигаются, если все внешние точки контура помещены внутри площади опоры тела [4, с. 1].

Вес тела также имеет решающее значение. Вес тела – это сила, которая действует на основание и давит на землю, растягивает подвес (прилепленные детали). Сила реакции опоры тоже может действовать на предмет. *Несминаемость, или упругость,* – это консервативная сила, как и сила тяжести. Сила сопротивления опоры равна массе тела и противоположна по направлению. Упругость проявляется при деформации тела и стремлении вернуть исходную форму. При прекращении силы деформации, вызванной силой тяжести (не берем человеческий фактор), упругость возвращает телу прежнюю форму. Подвес действует с силой натяжения подвеса, равной массе тела. То есть несбалансированная часть вазы, плохо прилепленная, отвалится под воздействием силы тяжести, равной массе этой детали. Ваза в кожетвёрдом состоянии обладает малой упругостью, поэтому она взята только для справки [1, с. 1].

Но не только сила тяжести (гравитация) прижимает тела вниз. Долепленная крутобокая ваза, накрытая влажной тряпочкой, представляет собой закрытое пространство, подверженное изменению атмосферного давления. Внутри вазы давление воздуха пониженное, и при увеличении внешнего давления и при воздействии воды – верх вазы (крыша) обязательно обвалится. Внутри почти замкнутого воздушного пространства в сыром изделии находится водяной пар, который, в свою очередь, имеет давление на стенки вазы, это слегка нивелирует атмосферное давление. Но если вода из тряпочки начнет переходить в слои глины и постепенно встречаться с паром, то действие силы тяжести усилится, а при условии повышенной температуры окружающей среды, которая является ускорителем процессов, изделие развалится быстрее.

Вибрация также принимает участие в разрушении изделия. Вибрация может быть причиной разрушения конструкций из металла, зданий, мостов и т. д. Слишком долгое воздействие, по времени и частоте, вибрации способно разрушить не только прочное здание, но и свежую вазу. Причины: динамические нагрузки – работа оборудования, транспорта, че-

ловека; ветровые воздействия, технологические процессы, резонансные явления. Из всего этого нам интересны динамические нагрузки.

В мастерской керамиста вибрация может возникнуть при неравномерном передвижении на столе необожженного изделия. Подставка или дно самого изделия при повышенном трении о стол, в силу давления изделия на поверхность, производит скачкообразные движения. Если перемещать изделие быстро, то вибрация станет обладать повышенной частотой и амплитудой. Изделие состоит из различных частей с неравномерной толщиной, части могут быть недостаточно качественно примазаны и отстоять далеко от тела изделия. Вибрации вызывают циклические напряжения, из-за которых образуются микротрещины. Постепенно трещины расширяются, что ведет к отпадению деталей, расклейке швов и образованию гигантских трещин. Швы, склейки, мелкие налепные детали подвергаются динамическим нагрузкам, они расшатываются и внезапно отваливаются. Длительные вибрации могут привести к искажению формы изделия. Выходом является плавное передвижение изделия, использование турнеток или виброгасящих подкладок, например материи, которые снижают интенсивность колебаний [3, с. 1].

Методы защиты от физических сил:

1) осторожно, с низкой скоростью передвигать изделие по плоскости, используя виброгасящие материалы (ткань);

2) минимизировать количество воды на изделии;

3) во время лепки пользоваться шликером между слоями и стеком для примазывания деталей;

4) рассчитывать равновесие формы и использовать эскизы при проектировании изделия.

Физические законы нельзя отменить или приказать им действовать избирательно. Законы, приложенные к объекту, именуются «силой». В данном исследовании силы, применяемые к изделию, являются малыми, так как изделие имеет небольшую массу и размеры. Неотъемлемая часть глиняной массы – вода, является ускорителем физических процессов. Силы не только помогают существовать планете Земля, но и создавать культурные произведения, благодаря тяжести, трению, адгезии и сопротивлению деформации. Сырое изделие, на первый взгляд, выглядит прочно слепленным и устойчивым, но достаточно неаккуратного обращения с водой, и при передвижении ваза может развалиться, помогая гравитации и другим физическим силам.

Список литературы

1. Анализ влияния изменения жесткости железобетона с жесткой арматурой [Электронный ресурс]: статья // Maximum. – 2021. – URL: https://ros-pipe.ru/tekh_info/tekhnicheskie-stati/proektirovanie-zdaniy-i-sooruzheniy/analiz-vliyaniya-izmeneniya-zhestkosti-zhelezobeto/ (дата обращения: 31.02.2026).
2. Гравитация [Электронный ресурс]: статья // «ВикипедиЯ», свободная энциклопедия. – 28.02.2026. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 09.01.2026).
3. Сила, вибрация [Электронный ресурс]: статья // «Рувики», новая Российкая интернет-энциклопедия. – 14.04.2025. – URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/ (дата обращения: 21.03.2026).
4. Что такое деформация здания и как она проявляется [Электронный ресурс]: статья // «КомпозитПрофСтрой»: сайт фирмы. – 07.02.2026. – URL: https://carbonplate.ru/novosti/stati/chto-takoe-deformaciya-zdaniya-i-kak-ona-poyavlyaetsya/ (дата обращения: 20.01.2026).

Баженов Антон Викторович, магистрант,
Пашкова Ирина Викторовна, доцент, доцент кафедры дизайна,
Кемеровский государственный институт культуры

ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

OPTICAL ILLUSIONS IN GRAPHIC DESIGN

Аннотация: в статье рассматриваются механизмы возникновения оптических иллюзий, степень и способы их применения в графическом дизайне, а также приводится сводная классификация оптических иллюзий.

Ключевые слова: оптические иллюзии, графический дизайн, ошибки восприятия, классификация оптических иллюзий.

Abstract: the article focuses on the mechanisms of optical illusions, their extent and methods of use in graphic design, and provides a comprehensive classification of optical illusions.

Keywords: optical illusions, graphic design, perception errors, classification of optical illusions.

Актуальность данной работы обусловлена тем фактом, что оптические иллюзии в графическом дизайне – это системный инструмент решения конкретных задач, и их эффективное применение требует понимания психофизиологических основ восприятия, методичного подхода и ответственного использования. Цель – изучить типологию и специфику применения оптических иллюзий в графическом дизайне. К основным задачам исследования можно отнести разбор причин возникновения оптических иллюзий и аспектов их функционирования, разработку классификации, а также обозначение ареала их применения в графическом дизайне.

Графический дизайн, будучи частью коммуникативного дизайна, предполагает донесение информации об объекте, понятии или явлении до зрителя в визуальной форме. При этом, практика проектирования, особенно в коммерческом дизайне, больше ориентируется на управление его вниманием [1, с. 156]: дизайнер расставляет акценты, преподнося зрителю не сам объект, – он транслирует настроение, впечатление, побуждает к действию, часто отбрасывая неудобные или просто лишние моменты. Будучи неограниченным в выборе визуальных и стилистических средств, дизайнер может усилить контроль над восприятием зрителя, используя такой приём, как оптические иллюзии.

Оптические иллюзии – это систематические ошибки визуального восприятия. Механизм их возникновения и функционирования основан на том, что процессы восприятия визуальных образов – сложная система взаимодействия между получением первичных сигналов из внешнего мира посредством глаз, доставкой, их последующей обработкой и трактовкой мозгом, позволяющая ему оперативно составить трёхмерную модель окружающего пространства. Оперативность данных процессов обусловлена эволюционно и предполагает как некоторое пренебрежение к деталям, так и большое количество ошибок.

Условно можно разделить оптические иллюзии на две большие группы: естественные и искусственные. Естественные (радуга, миражи, полярное сияние и т. д.) вызваны или физическими явлениями, или, как и все искусственные, строением и спецификой функционирования зрительной системы человека. Далее в статье мы сосредоточимся на искусственных (проектируемых) оптических иллюзиях. Среди причин их возникновения выделяют три большие группы ошибок восприятия [2]:

- ошибки получения визуальной информации, обусловленные физиологическими особенностями строения глаз: слепое пятно, «ведущий

глаз», иллюзии радужного ореола вокруг светящихся объектов, оптическая иррадиация, сумеречное зрение, хроматическая адаптация, стереоиллюзии и перспектива, иллюзии размера горизонтально-вертикальных соотношений и т. д.;

- ошибки передачи и обработки информации, в основном обусловленные спецификой работы нейронов: движущиеся иллюзии, некоторые иллюзии восприятия размера, феномен цветопостоянства и иллюзии контекстности восприятия цвета, появление физически отсутствующих артефактов – объектов, цвета, тени, а также их исчезновение с изображения и т. д.;
- ошибки трактовки информации, основанные на эволюционно сформированных принципах работы человеческой психики и сознания – соотношение фигура – фон, кажущиеся и невозможные фигуры, иллюзии-перевёртыши и двойственные изображения, «следящий взгляд», иллюзии искажения формы, восприятия глубины, иллюзии контекста и опыта и т. д.

В искусстве оптические иллюзии применяются на протяжении тысячелетий. Каменные фигурки-перевёртыши времён палеолита, соединявшие в очертаниях двух животных, древнеегипетские рельефы, создававшие иллюзию движения за счёт ритмики фигур в композиции и освещения изображения пламенем от факелов. Размещение псевдотрёхмерных объектов на плоской стене (роспись) – также распространённый и давно известный приём визуального расширения пространства. Предпосылками развития оптических иллюзий в графическом дизайне послужили работы художников, создававших новые направления в искусстве оптических иллюзий. Разумеется, стоят упоминания Мауриц Эшер, Сальвадор Дали, Джузеппе Арчимбольдо, конечно же, все представители оп-арта и др.

Все проектируемые оптические иллюзии можно разделить по взаимодействию с конкретным признаком объекта [3; 4].

1. Иллюзии размера, объёма и баланса основаны на принципе константности размера – фундаментального механизма мозга, который позволяет воспринимать размер объекта как неизменный, несмотря на изменение его расстояния до наблюдателя. Иллюзии возникают, когда контекстные подсказки (перспектива, соседние объекты) обманывают этот механизм. Иллюзии баланса часто используются в UX/UI-дизайне, веб-интерфейсах, дизайне иконок и т. д.; иллюзии размера – очень распространённый приём в рекламе и практически обязательный – в шриф-

товой графике; к иллюзиям объёма можно отнести как имитацию трёхмерного пространства на двухмерном носителе, так и плоские текстуры, имитирующие объёмные элементы (рис. 1).

Рисунок 1. Иллюзии размера, объёма и баланса

2. Иллюзии формы и геометрии объекта – восприятие формы подчиняется гештальт-принципам, таким как близость, сходство и непрерывность. Иллюзии формы возникают, когда эти принципы вступают в конфликт с реальной геометрией. Очень часто применяются в дизайне паттернов, логотипов, в фешн-индустрии, а также в дизайне упаковки, которая, будучи трёхмерной, заключает в себе помимо нативной формы ещё и оптически имитированную (рис. 2).

Рисунок 2. Иллюзии формы и геометрии объекта

3. Иллюзии восприятия пространства и глубины также основаны на гештальт-принципах, в частности соотношение «фигура – фон», замкнутость, выпуклость. Иллюзии возникают, когда эти принципы дают противоречивый результат. Примеры использования иллюзий типа «фигура – фон» можно наблюдать как в двухмерной, так и в имитированной трёхмерной графике (рис. 3).

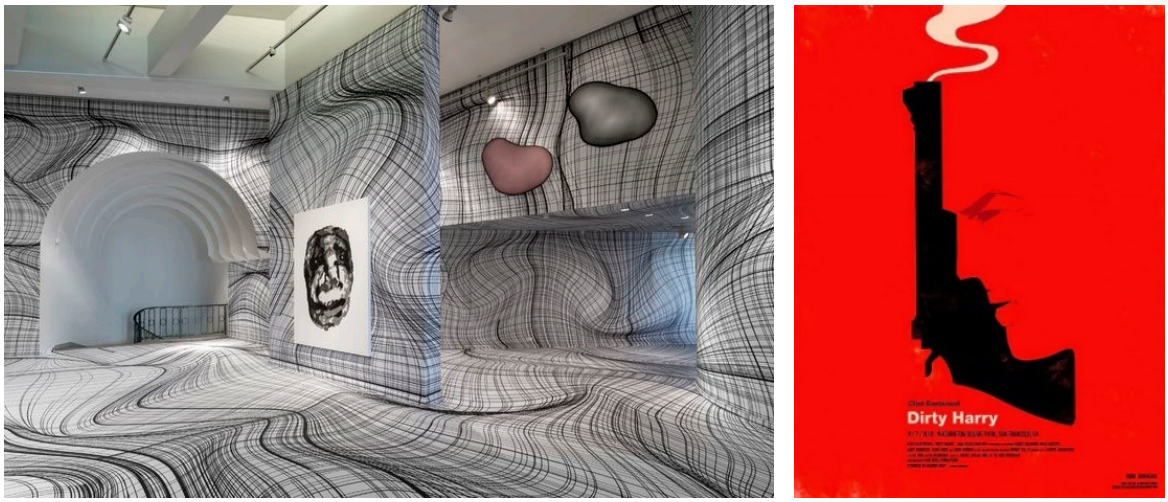


Рисунок 3. Иллюзии восприятия пространства и глубины

4. Иллюзии цвета, освещения и контраста во многом обусловлены латеральным торможением в сетчатке: возбуждённые клетки подавляют активность соседних, что усиливает контраст на границах и делает восприятие цвета контекстно зависимым. Иллюзии цвета, контраста и освещения часто используются в UX/UI интерфейсах (к примеру, так называется «акварельная иллюзия» или полосы Маха), очень популярны в веб-интерфейсах и интерфейсах ПО (сетка Германа или иллюзия Манкера-Уайта). Впрочем, встречаются и менее утилитарные применения, как в примере с рекламным плакатом Coca-Cola, где на плакате всего два цвета, и красного среди них нет вообще (рис. 4).

Рисунок 4. Иллюзии цвета, освещения и контраста

5. Иллюзии иллюзии движения и динамики часто связаны с особенностями обработки информации в зрительной коре в области V5/MT+, специализирующейся на детекции движения. При этом, статичный паттерн может ошибочно активировать эти нейроны. В графическом дизайне (тем более, коммерческом) данный вид иллюзий в чистом виде используется нечасто – как правило имитирующие движение паттерны довольно сложны, и зрительная кора просто перегружается поступающей информацией, кроме того немалый процент людей испытывает физический дискомфорт из-за вмешательства вестибулярного аппарата; разумеется, движение можно имитировать не только паттерном, но и построением композиции, её ритмикой, однако в данном случае само по себе «движение» всё же не возникает. Тем не менее, такой подход к имитации движения гораздо безопаснее для зрителя и комфортнее для его восприятия (рис. 5).

Рисунок 5. Иллюзии движения и динамики

6. Иллюзии, основанные на когнитивных искажениях и ожиданиях, возникают из-за того, что основную роль в построении окружающей трёхмерной картины мира играют отнюдь не глаза, а мозг. Иллюзии возникают, когда объективная действительность вступает в конфликт с представлениями мозга о том, какой эта действительность должна быть. К данному типу иллюзий относятся иллюзии контекста, иллюзии опыта, парейдолия, апофения, гиперсемиотизация, ассоциативный опыт и т. д. (рис. 6).

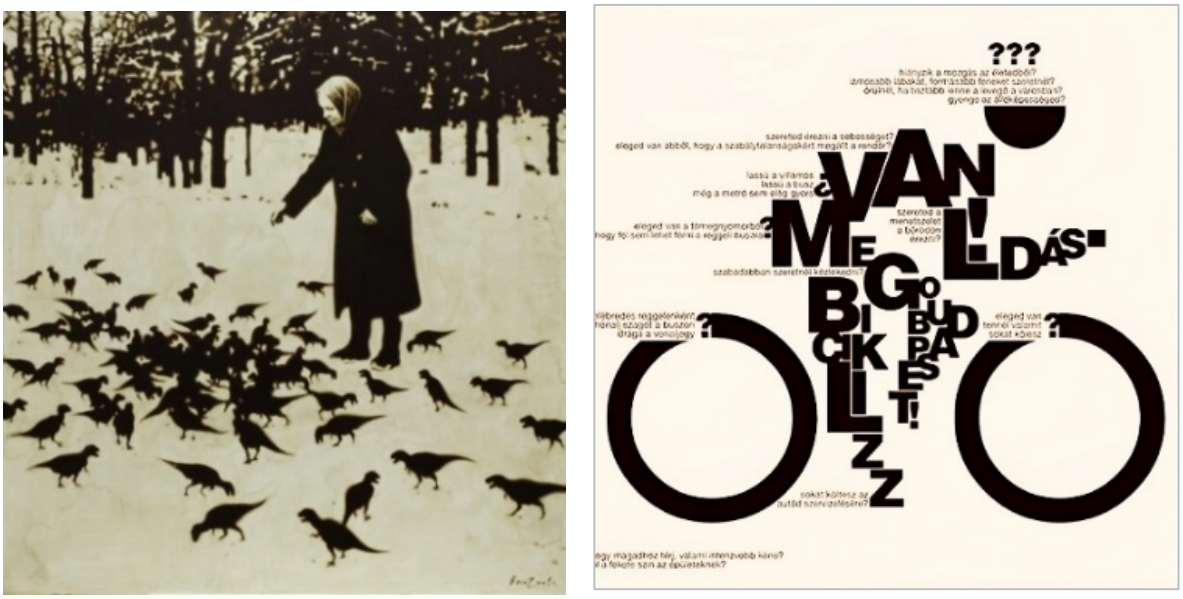


Рисунок 6. Иллюзии когнитивных искажений и ожиданий

Разумеется, не всегда оптические иллюзии уместны. Не стоит использовать их в критических интерфейсах (медицинское оборудование, точные системы, кнопки экстренного вызова, упаковки лекарств, поля ввода паролей, таблицы), при работе с уязвимыми группами (люди с нарушениями зрения и психики, дети) и большими текстовыми блоками (книжные тексты, веб-блоггинг), в брендинге для консервативных сфер (юриспруденция, финансы) и дизайне указателей, карт, навигации и т. п.

Сегодня оптические эффекты довольно активно применяются в разных сферах жизни, включая рекламу, веб-дизайн, брендинг и маркетинг [5]. Необычные эффекты создаются при помощи простых элементов: геометрических форм и линий. Интересные образы, головоломки и зрительные иллюзии привлекают внимание и вызывают любопытство, поэтому являются распространённым приёмом при создании дизайна логотипов, паттернов, упаковки, сайтов, плакатов и рекламных баннеров.

Резюмируя вышесказанное, оптические иллюзии – это весьма эффектный и эффективный способ управления восприятием зрителя, позволяющий как расставить акценты или повысить удобность, так и привлечь внимание. Данный стилистический приём даёт возможность решать объёмные задачи и создавать броские и запоминающиеся композиции, наполненные смыслами, даже без использования сложной графики или мно-

гообразия цвета, в условиях ограниченных технических возможностей или художественных способностей.

Однако его применение требует от дизайнера быть осведомлённым о физиологических и психологических аспектах функционирования человеческого восприятия и ответственно и методично подходить к использованию оптических эффектов.

Список литературы

1. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. – 2-е изд., доп. – М.: Европа, 2006. – 320 с.
2. Фаликман М. В. Тактика обмана: что такое оптические иллюзии и как они работают [Электронный ресурс] // Сетевое издание «Вокруг Света»: [сайт]. – М., 2026. – URL: https://www.vokrugsveta.ru/articles/taktika-obmana-tainy-mozga-kotorye-priotkryvayutsya-v-opticheskikh-illyuziyakh-id654641/ (дата обращения: 05.05.2026). – Режим доступа: свободный.
3. Артамонов И. Д. Иллюзии зрения [Электронный ресурс]. – М.: Наука, 1969. – 224 с.: ил. – URL: https://www.livelib.ru/book/1000801195-illyuzii-zreniya-ivan-artamonov?ysclid = mos3kv2hq4322365210 (дата обращения: 05.05.2026). – Режим доступа: по подписке.
4. Чунтонов Д. А. Применение гештальт-принципов в дизайне с использованием оптических иллюзий [Электронный ресурс] / Д. А. Чунтонов, Т. Ю. Быстрова // Cyberleninka: [сайт]. – [Б. м.], 2026. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-geshtalt-printsipov-v-dizayne-s-ispolzovaniem-opticheskih-illyuziy/viewer (дата обращения: 05.05.2026). – Режим доступа: Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».
5. Белошейкина В. В. Оптические иллюзии в искусстве и дизайне [Электронный ресурс] // Cyberleninka: [сайт]. – [б. м.], 2026. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/opticheskie-illyuziiv-iskusstve-i-dizayne/viewer (дата обращения: 05.05.2026). – Режим доступа: Научная электронная библиотека «КиберЛенинка».

Байкина Елизавета Викторовна, студент,
Мелкова Светлана Васильевна,
кандидат технических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ВЛИЯНИЕ AR-ТЕХНОЛОГИЙ НА РАЗЛИЧНЫЕ СФЕРЫ ДИЗАЙНА. МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБЪЕКТА AR-СРЕДЫ

THE IMPACT OF AR TECHNOLOGY ON VARIOUS DESIGN FIELDS. THE MODELING AN AR-ENVIRONMENT OBJECT

Аннотация: статья посвящена актуальности AR-технологий в мире современного графического дизайна. В рамках исследования создан 3D-объект и интегрирован в среду альтернативной реальности посредством компьютерных программ.

Ключевые слова: AR-технологии, дополненная реальность, 3D-моделирование, компьютерное моделирование, графический дизайн.

Abstract: the article is devoted to the relevance of AR technologies in the world of modern graphic design. As part of the study, a 3D object was created and integrated into an alternative reality environment using computer programs.

Keywords: AR technologies, augmented reality, 3D modeling, computer modeling, graphic design.

В настоящее время технологии дополненной реальности (AR) активно интегрируются не только в различные сферы профессиональной деятельности, но и в повседневную практику. Это обусловлено стремительным развитием технического прогресса, продукты которого становятся более доступными разным слоям населения.

Цель данной статьи заключается в исследовании особенностей влияния AR-технологий на творческую сферу и создании собственного продукта альтернативной реальности. Данные технологии уже активно используются в различных сферах графического дизайна: от типографии до рекламы. AR предлагает дизайнерам привлечь больше внимания к своему творению путём «расширения» реальности через экран смартфо-

на. Разработчики AR-технологий стремятся к разрешению практических задач, таких как: сборка мебели или примерка одежды [1].

Инструменты дополненной реальности являются цифровой интерпретацией окружающей среды, которая существует в конкретном пространстве и функционирует путём её активизации через различные «триггеры», будь это маркер в виде QR-кода или заданные кодом точки, к примеру: лицо человека в приложениях для наложения масок или другой объект окружающей среды [2, с. 5].

В данной статье рассмотрен поэтапно процесс моделирования 3D-объекта и интеграции его в AR-среду.

Помимо гарнитуры для реализации технологий дополненной реальности (такие как: смартфоны, планшеты, специальные очки, проекторные системы) существует программное обеспечение для создания визуального контента.

Одна из самых популярных программ – **Vuforia**, SDK, помогающая разработчикам создавать AR-приложения с распознаванием маркеров, определением объектов и интеграцией с Unity и другими платформами [3, с. 368]. Набор инструментов от Apple – **ARKit**, позволяет создавать приложения дополненной реальности для iPhone и iPad, он находит применение в игровой индустрии, маркетинге и сфере дизайна. Для создания AR-приложений **EasyAR** предлагает простой в освоении SDK. Он поддерживает различные методы обнаружения, включая маркеры, и активно используется в сферах обучения, рекламы и визуализации продуктов. **Aero** – это решение от Adobe для разработки интерактивных проектов дополненной реальности. Aero находит применение в сферах дизайна, архитектуры и образования.

Существуют следующие направления развития AR-технологий:

1. **Маркерная**: основана на применении специальных меток (логотипы, QR-коды, изображения), распознающихся камерой, предоставляя устройству привязку к месту для виртуальной модели. Примеры применения в графическом дизайне: визитки с логотипом-маркером, интерактивная реклама на страницах журналов или брошюр, «оживающие» принты на футболке.

2. **Пространственная**: образована на основе физического объекта или поверхности с помощью проекторов, привязана к месту установки.

Примеры применения в графическом дизайне: инсталляции, арт-объекты, голограммы, рекламные дисплеи.

3. **Безмаркерная**: функционирует на основе определённого алгоритма распознавания поверхностей. Программные алгоритмы находят опорные точки, по которым определяют точное место, к которому будет «привязана» виртуальная модель. Примеры применения в графическом дизайне: маски и фильтры в соц. сетях, виртуальная примерка одежды.

В рамках данного эвристического исследования, направленного на изучение взаимодействия AR-объектов, был применён метод компьютерного моделирования. Для визуализации оптических эффектов была использована виртуальная среда трёхмерного проектирования – программа «Blender» (рис. 1).

В качестве объекта для моделирования использовалась цифровая копия кристалла.

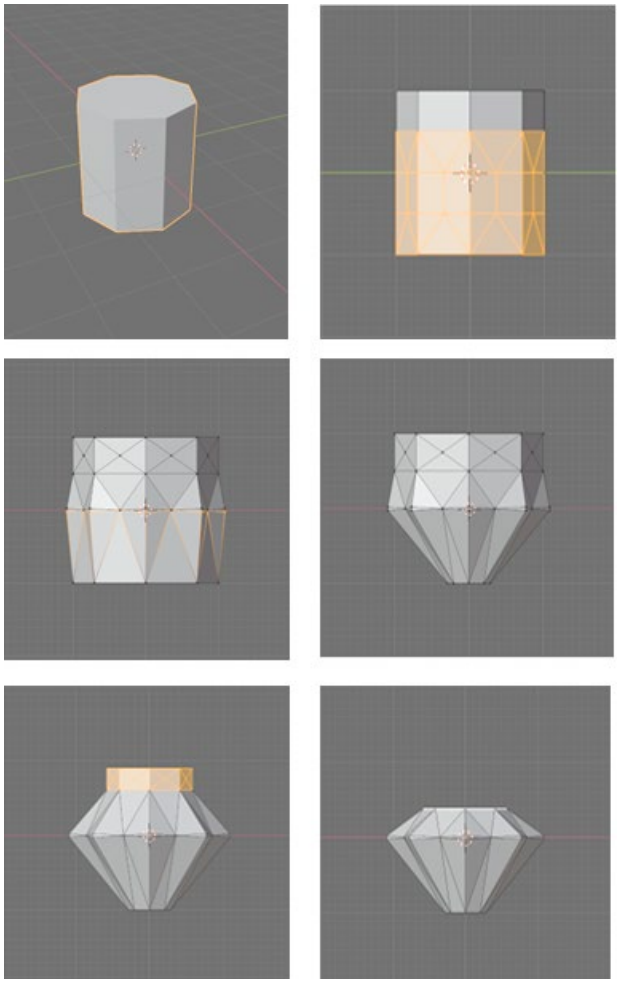


Рисунок 1. Процесс моделирования объекта

- Этап 1: за основу был взят 8-конечный цилиндр (рис. 1), что послужило началом моделирования данной формы. С применением программных инструментов и команд геометрия была преобразована в классическую огранку. Модель служит цифровым прототипом, позволяющим продемонстрировать симметрию, пропорции и светоотражающие свойства объекта.
- Этап 2: были выделены верхняя и нижняя грани цилиндра и поделены на 8 секторов для удобства моделирования.
- Этап 3: на поверхность цилиндра были добавлены три ребра с помощью команды CTRL + R.
- Этап 4: произошло разделение ребра нажатием правой кнопки мыши и применением команды «Subdivision».
- Этап 5: аналогично происходит деление второй и нижней граней с помощью команды «Poke Faces».
- Этап 6: выпирающие грани были масштабированы с применением клавиши S.
- Этап 7: переход к моделированию кристалла, удаление лишних деталей и вытягивание нижней грани.
- Этап 8: нанесение текстур (рис. 2).

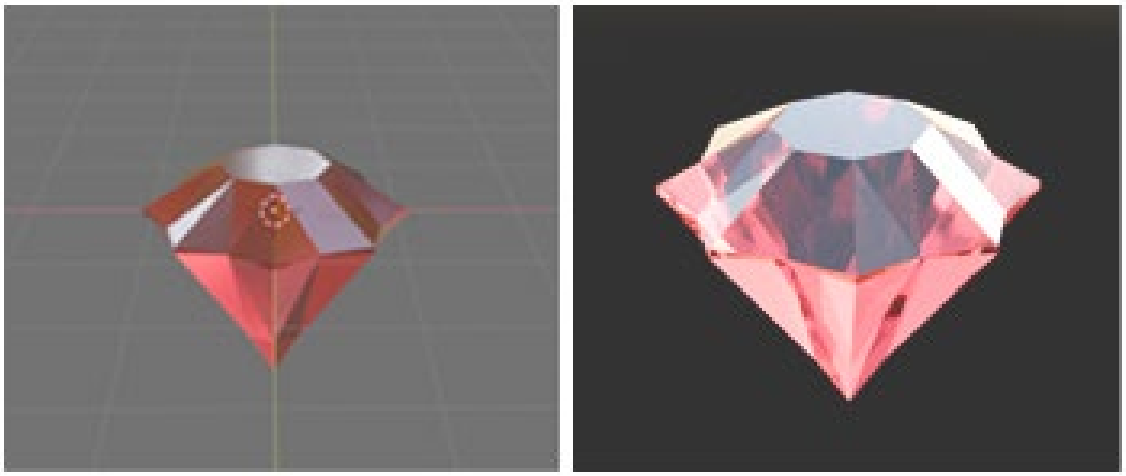


Рисунок 2. Нанесение текстур

- Этап 9: происходит перенос 3D-модели в виртуальную AR-сцену. Была применена маркерная технология. Для последующей интеграции 3D-объекта в AR-пространство была использована платформа Web-AR.Studio (рис. 3).

Рисунок 3. QR-код 3D-модели в виртуальной AR-сцене

Представленная разработка может быть использована в интерактивной рекламе, чтобы привлечь внимание наибольшего количества потребителей к той или иной продукции. Возможно создание полиграфической продукции с AR-маркером: при наведении камеры смартфона на метку (например, на упаковку ювелирной продукции) на экране отобразится 3D-модель кристалла.

AR-технологии существенно трансформируют сферу дизайна, не только способствуют расширению возможностей для творчества, но и позволяют оптимизировать рабочие процессы. Дизайнеры осваивают программы трёхмерного проектирования, конструируя новые реальности, которые, впоследствии, взаимодействуют с существующей действительностью. Таким образом, симбиоз передовых технологий и фундаментальных принципов искусства создает уникальные и практические решения.

Список литературы

1. Страшнова А. Визуализация будущего: как дополненная реальность изменила мир дизайна [Электронный ресурс] // media.contented.ru [сайт]. – [Б. м.], 2016–2026. – URL: https://media.contented.ru/znaniya/instrumenty/vizualizaciya-budushchego-kak-dopolnennaya-realnost-izmenila-mir-dizaina/.
2. Напалкова А. А., Никулина Т. А. Применение технологий дополненной и виртуальной реальности для привлечения потребителей к взаимодействию с брендами // Практический маркетинг: науч.-практ. журн. – М.: Агентство BCI Marketing, 2019. – № 4 (266). – С. 3–13.

3. Тепляков Л. В., Горина Е. В. Применение AR в сфере дизайна и творчества / Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна // Тезисы доклада на конференции: Региональная Информатика (Ри-2024). – 2024. – С. 367–369.

Бельков Алексей Сергеевич, студент,
Мелкова Светлана Васильевна,
кандидат технических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

UX/UI ДИЗАЙН: ВАЖНОСТЬ ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКОГО ОПЫТА В СОВРЕМЕННЫХ ПРОДУКТАХ

UX/UI DESIGN: THE IMPORTANT OF USER EXPERIENCE IN MODERN PRODUCTS

Аннотация: в статье рассматривается классификация UX/UI дизайна, значимость UX/UI дизайна в современных продуктах; проведен сравнительный анализ мессенджеров, на основе проведенного исследования был спроектирован голосовой мессенджер.

Ключевые слова: UX/UI дизайн, пользовательский опыт, пользовательский интерфейс, дизайн, приложение.

Abstract: this article examines the classification, trends, and importance of UX/UI design in modern products. A comparative analysis of communication platforms is conducted, and a proprietary communication platform is designed based on this research.

Keywords: UX/UI design, user experience, user interface, design, application.

Актуальность UX/UI-дизайна невозможно переоценить, это базовая составляющая любого успешного цифрового продукта. Если раньше основное внимание уделялось визуальной составляющей, то сегодня на первый план выходит удобство и эффективность взаимодействия пользователя с продуктом. Даже самый красивый сайт или приложение обречены на провал, если в них сложно ориентироваться или невозможно быстро решить свою задачу [1].

Цель данного исследования – изучить UX/UI дизайн как основу развития приложений, веб-сайтов и определить важность пользовательского опыта в создании продуктов.

Пользовательский опыт UX (User eXperience) – комплексный подход к взаимодействию интернет-пользователя с интерфейсом сайта, мобильного приложения или программы. Он призван разработать максимально удобный и легкий для восприятия продукт для целевой аудитории. UX дизайн отвечает за то, как продукт функционирует и какие эмоции вызывает у пользователей [1].

Термин ввёл Дон Норман в 1993 году. Он считал, что понятия «human interface» и «usability» слишком узкие, и хотел охватить все аспекты взаимодействия человека с системой – включая промышленный дизайн, графику, интерфейс, физическое взаимодействие и инструкцию.

Пользовательский интерфейс UI (User Interface) – узкое понятие, которое включает набор графически оформленных инструментов. Например, кнопки, меню, слайдеры. UI дизайн призван помочь пользователю наладить взаимодействие с сайтом или программой [2].

По результатам проведённого эвристического исследования сформирована комплексная классификация UX/UI дизайна (рис. 1).

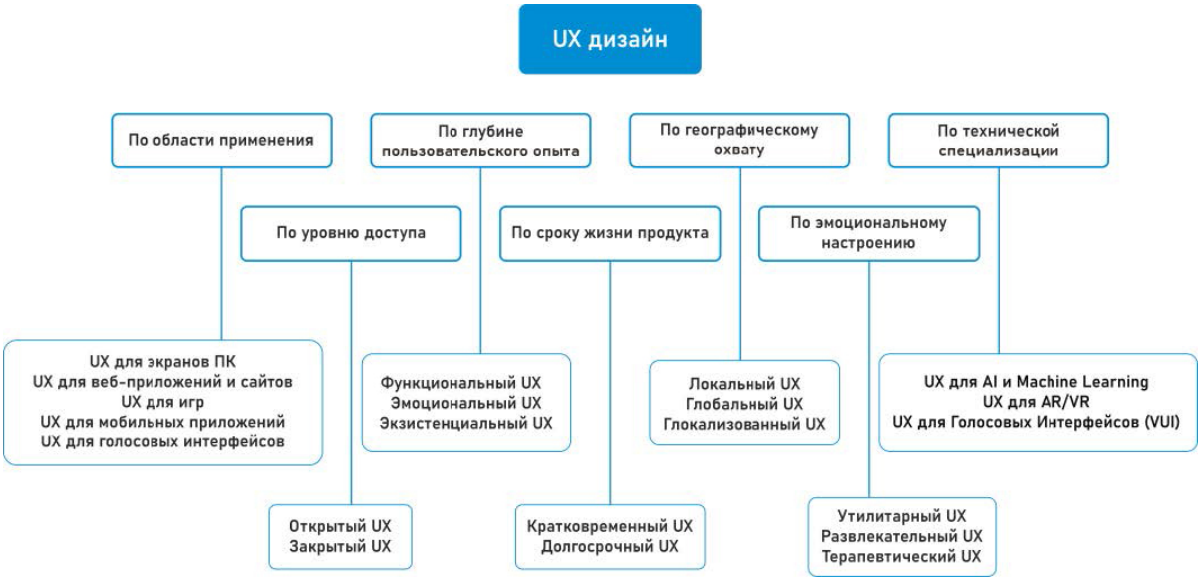
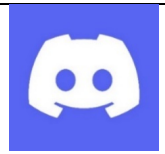


Рисунок 1. Классификация UX/UI дизайна

В ходе эмпирического исследования был проведен сравнительный анализ основных голосовых мессенджеров по наиболее значимым критериям: дизайн, функционал, достоинства, недостатки и др. Ниже представлен фрагмент таблицы 1 сравнительного анализа голосовых мессенджеров.

Таблица 1

Сравнительный анализ голосовых мессенджеров

	Логотип	Разработчик	Дизайн	Функционал	Достоинства	Недостатки	Доступность
1. Discord		Приложение было разработано компанией Hammer & Chisel из Сан-Франциско	Дизайн приложения современный. Сочетает в себе темную эстетику, ориентированную на геймеров, с интуитивной функциональностью для общения. Чистый интерфейс служит фоном для пользовательского выражения: кастомные эмодзи, роли с цветами, гифки, стикеры и анимированные аватарки делают общение живым и эмоциональным. Голосовые каналы оформлены как «комнаты», в которые можно зайти, что снижает барьер для общения. • По области применения: UX для веб-приложений и сайтов, UX для мобильных приложений и экранов ПК. • По глубине пользовательского опыта: функциональный UX. • По географическому охвату: глокализованный UX. • По уровню доступа: закрытый UX. • По эмоциональному настроению: развлекательный UX с основой утилитарного UX. • По сроку жизни: долгосрочный UX	• По функционалу данное приложение обширное, содержащее функции для коммуникации и развлечений. Хочется выделить функционал способов коммуникации. В них входят: • текстовые каналы / личные сообщения с возможностью правок и удаления; • текстовые каналы / личные сообщения; • голосовые каналы с возможностью регулировки громкости и режимами активации голоса; • видеозвонки и трансляции; • приложение позволяет создавать сообщества. Имеет панель с поиском сообществ; • приложение позволяет загружать мультимедиа-контент; • имеет возможность кастомизации. Обширный социальный функционал. Помимо хорошей коммуникационной составляющей и системы сервером, приложение предоставляет совместный просмотр видео и встроенные игры	Приложение является одним из популярных среди коммуникационных платформ не просто так. Его преимуществами являются синтез технологий, дизайна и идей сообществ. Можно выделить ряд основных преимуществ: • универсальность; • бесплатность и доступность; • система сообществ; • кастомизация интерфейса; • пользовательский опыт; • социальные преимущества	Однако приложение имеет свои недостатки: • устаревший интерфейс; • высокая нагрузка на операционную систему; • ограниченные возможности кастомизации и социальности; • избыточность рекламы и уведомлений	Доступность данного приложения в большей степени сильная его сторона, однако имеющая свои недостатки. Приложение является бесплатным, кроссплатформенным, с простой регистрацией и низким порогом вхождения, многоязычным интерфейсом, но при этом со слабой возможностью для людей с ограниченными возможностями, сложным для новичков интерфейсом, сложной системой навигации по сообществам, отсутствием родительского контроля, сравнительно высокими системными требованиями. А также данное приложение запрещено в некоторых странах

Сравнительный анализ показал, что выбор приложения зависит от конкретных задач. Discord и его аналоги являются площадками для неформальных общений, а также универсальными инструментами для построения активных онлайн-сообществ. Skype и его аналоги являются простым и надежным решением для простых видеозвонков, личного общения и деловых встреч. TeamSpeak и его альтернативы являются инструментами для профессионалов, готовых пожертвовать удобством ради максимального контроля и качества голосовой связи [3].

В дальнейшем был спроектирован собственный мессенджер с поддержкой VoIP, видеоконференций и текстовых чатов.

На первоначальном этапе проектирования была поставлена задача – создать приложение, которое сочетает достоинства приложений из сравнительного анализа. А также улучшить или видоизменить уже имеющиеся функции, в частности функцию сообществ. На данном этапе появилась идея – связать приложение с космической тематикой, совместив систему сообществ и солнечные системы. Тематика будет выражаться в фирменном стиле и функционале приложения.

Приложение состоит из двух частей. Левая – это главное навигационное меню. На нем отображается аватар пользователя и его никнэйм, вкладки «Друзья» и «Сообщества», а также все действующие диалоги. Также есть такие функции, как заглушить звук и микрофон и настройки приложения. Нажав на иконку шестеренки, пользователь открывает меню с настройками, где может поменять цветовые темы. Правая часть отображает сам контент приложения. При запуске приложения изначально открывается вкладка «Друзья», где пользователь может отслеживать всех добавленных друзей. Есть вкладки удаления из друзей и просмотра заявок. Главным достоинством приложения является доступность, поэтому при проектировании данной вкладки и самого меню упор был сделан на простоту, чтобы приложение было несложным в освоении (рис. 2).

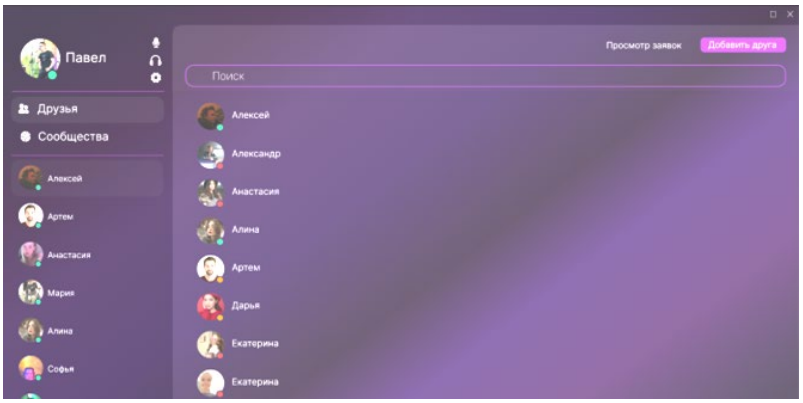


Рисунок 2. Вкладка «Друзья»

На данной вкладке показано, как будут выглядеть личные сообщения. Есть область для написания нового сообщения, а также кнопка вызова звонка (рис. 3).

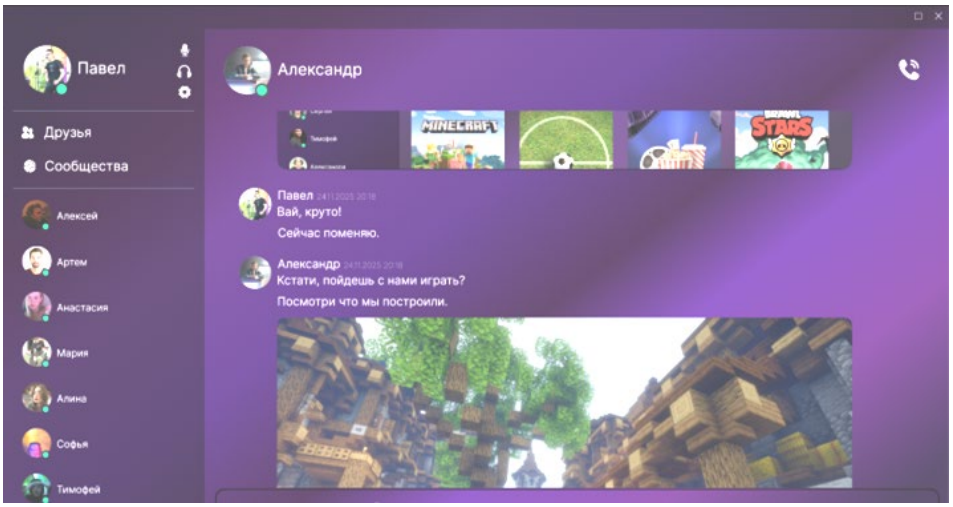


Рисунок 3. Вкладка «Личные сообщения»

Следующая вкладка – «Сообщества», которая является главным преимуществом приложения. Тут будет реализована система категорий. Пользователи, создавая собственные сервера, могут выбрать обязательный тег, по которому уже будет ясно, в какую из трех категорий попадет данное сообщество. Пользователи могут добавлять свои теги, что поможет сделать сервер более узконаправленным. Также отображаются уже добавленные пользователем сервера (рис. 4).

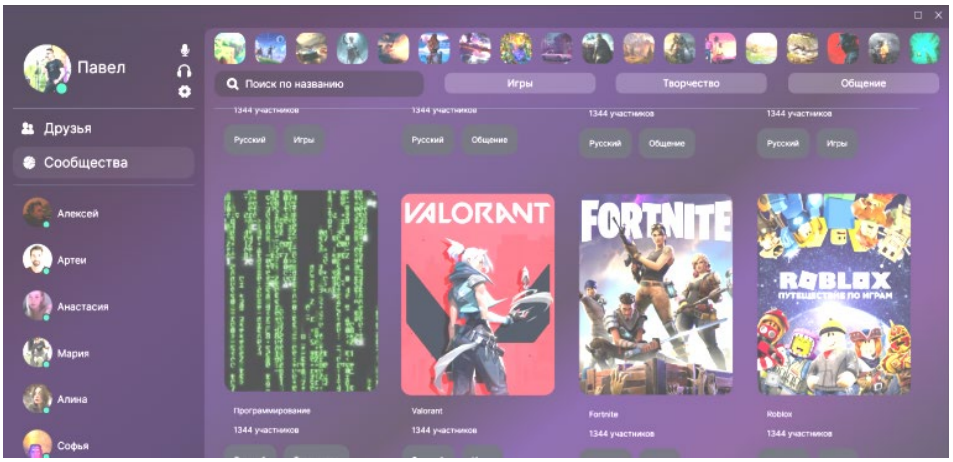


Рисунок 4. Вкладка «Сообщества»

Данное приложение сочетает в себе простоту и элементы современного дизайна приложений, визуальную кастомизацию, а также улучшенную систему сообществ, которая поможет людям находить собеседника по интересам.

Таким образом, было проведено терминологическое исследование, разработана классификация UX/UI дизайна, проведен сравнительный анализ мессенджеров с поддержкой VoIP, видеоконференций и текстовых чатов и на основе этого был разработан макет собственного мессенджера.

Проведенное исследование подтвердило важность пользовательского опыта в современных продуктах в UX/UI дизайне. Проектирование цифрового приложения основывается на приоритете пользовательского опыта (UX), который задаёт параметры последующей визуализации интерфейса (UI) и обеспечивает эффективность взаимодействия с системой. Профессиональная деятельность дизайнера интерфейса предполагает решение двух взаимосвязанных задач: обеспечение эстетической привлекательности визуальных компонентов и разработку интуитивно понятной навигационной структуры продукта. Недостаточная проработка навигационного аспекта на этапе проектирования приводит к снижению эргономичности интерфейса, росту когнитивной нагрузки на пользователя и, как следствие, к уменьшению вероятности достижения коммерческого успеха продукта.

Список литературы

1. Остапенко П. В. UX/UI дизайн в интерфейсах приложений [Электронный ресурс] // Медиасреда. – 2023. – С. 19–23. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ui-ux-dizayn-v-interfeysah-prilozheniy.
2. Войтова Н. А. UX/UI: Дизайн интерфейсов [Электронный ресурс] / Н. А. Войтова, Е. Г. Кулев // Вестник образовательного консорциума «Среднерусский университет». Информационные технологии 2019. – Брянск, 2019. – С. 4–5. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id = 38545402.
3. Соколова П. И. Разработка дизайна мобильного приложения на северную тематику [Электронный ресурс] // Экономика. Менеджмент. Арктика 2024. – Мурманск, 2024. – С. 260–264. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id = 67905190.

Болдыкова Софья Денисовна, студент,
Мелкова Светлана Васильевна,
кандидат технических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ АУТЕНТИЧНОГО ДИЗАЙНА НА ДОВЕРИЕ К БРЕНДУ

INVESTIGATING THE IMPACT OF AUTHENTIC DESIGN ON BRAND TRUST

Аннотация: статья посвящена исследованию аутентичности как стратегии в графическом дизайне. Проведен теоретический анализ концепции. На основе сравнительного анализа и эмпирических данных выявлено влияние аутентичного дизайна на доверие к бренду.

Ключевые слова: аутентичность, графический дизайн, брендинг, доверие к бренду, визуальная коммуникация.

Abstract: the article studies authenticity as a strategy in graphic design. A theoretical analysis of the concept is conducted. Based on comparative analysis and empirical data, the influence of authentic design on brand trust is revealed.

Keywords: authenticity, graphic design, branding, brand trust, visual communication.

Под влиянием цифровых платформ и алгоритмов визуальная среда переживает стремительную трансформацию. Долгое время минимализм воспринимался как эталон функциональности и чистоты, но в последнее время его доминирование привело к логической реакции «визуальной усталости» аудитории. Унифицированные, стерильные геометричные интерфейсы, лишённые индивидуальных черт, всё реже вызывают эмоциональный отклик. В связи с этим большое значение приобрела проблема поиска новых стратегий в графическом дизайне. В этом контексте особую значимость приобретает феномен аутентичности – стремление к подлинности, искренности и уникальности визуального высказывания.

Запрос на переоценку роли дизайна определяет актуальность исследования: дизайн перестаёт быть лишь «упаковкой» и превращается в инструмент выстраивания доверительных отношений между брендом и по-

требителем. Цель работы – выявить, в какой мере аутентичный дизайн по сравнению с традиционным минималистичным подходом влияет на доверие к бренду. Для её достижения поставлены следующие задачи: провести терминологический анализ понятия «аутентичность» в контексте дизайна; определить визуальные коды аутентичного дизайна; сопоставить аутентичный и минималистичный подходы на конкретных примерах; обобщить эмпирические данные о предпочтениях аудитории.

Понятие аутентичности имеет глубокие философские корни, восходящие к античному принципу «познай самого себя» и экзистенциальным идеям С. Кьеркегора о верности собственной природе. Этимологически термин происходит от греческого «authenticos» (сам + деятель), что подразумевает самостоятельное действие и подлинность происхождения. В современном дискурсе аутентичность трактуется как соответствие внутренней сущности объекта или явления его внешним проявлениям [1, с. 88]. В сфере брендинга и дизайна это качество становится ключевым активом, позволяющим дифференцироваться в условиях информационного шума и формировать лояльное сообщество. Потребитель, пресыщенный «глянцевой» искусственностью, интуитивно ищет подтверждения реальности и честности бренда, что превращает аутентичность в мощный фактор доверия.

Доминирование минимализма в цифровом дизайне 2010-х годов было обусловлено прагматическими причинами: плоские интерфейсы легче адаптировать под различные устройства, они быстрее загружаются и проще в разработке. Однако повсеместное тиражирование одних и тех же композиционных приёмов, ограниченных цветовых палитр и геометрических шрифтов привело к унификации визуального пространства. Стерильная чистота и предсказуемость минимализма, лишённые индивидуальных черт, перестали вызывать эмоциональный отклик, породив феномен «визуальной усталости» аудитории.

Реакцией на это стало постепенное возвращение к эстетике, в которой ценится «человеческое прикосновение». Дизайнеры начали сознательно отказываться от математически выверенной геометрии в пользу асимметричных композиций, рисованных от руки элементов, тактильных текстур и аналоговой типографики. Как отмечает Ю. В. Назаров, «продукты ручной работы по-прежнему ценны... добавляя элемент незавершённости и привлекательного человеческого несовершенства», что вызывает у зрителя положительную эмоциональную реакцию [2, с. 43]. Этот

поворот отражает более глубинную потребность современного человека в подлинности: в условиях гибридного существования (офлайн и онлайн) визуальная среда становится не просто фоном, а инструментом самоидентификации и установления доверительных отношений.

Значительную роль в демократизации и популяризации аутентичной эстетики сыграли социальные платформы с вертикальным контентом. Как отмечает М. С. Стычинский, алгоритмы подобных платформ построены так, что созданный любым пользователем видеоролик может стремительно набирать популярность, а сам контент выступает «актом самовыражения» [3, с. 138]. Такая «неидеальная» подача воспринимается пользователями как более честная и близкая к реальной жизни, что сформировало новый визуальный канон, основанный на достоверности, а не на техническом совершенстве. В результате аутентичность из нишевого тренда превратилась в мейнстрим, оказывая прямое влияние на стратегии брендинга и графического дизайна.

Одним из наиболее показательных примеров реализации аутентичного подхода в брендинге является компания Patagonia. Её визуальная идентичность выстроена не вокруг абстрактных маркетинговых обещаний, а вокруг реальной миссии – защиты окружающей среды и производства долговечной экипировки. Логотип бренда представляет собой стилизованное изображение горы Фитц-Рой в Патагонии – конкретного, узнаваемого места, значимого для сообщества альпинистов. Цветовая палитра строится на приглушённых, природных оттенках, а типографика намеренно проста и функциональна, что подчёркивает приоритет содержания над декоративностью. Ключевым элементом аутентичности Patagonia является последовательная нарративная стратегия: бренд открыто рассказывает о своих экологических инициативах, программах ремонта одежды и даже призывает потребителей к осознанному ограничению покупок (знаменитая кампания «Don’t Buy This Jacket»). В данном случае дизайн не маскирует коммерческую природу бизнеса, а служит честным проводником его ценностей, что напрямую способствует формированию высокого уровня доверия и лояльности аудитории.

В отличие от минимализма, который стремится к универсализации и абстрактной чистоте формы, аутентичный дизайн фокусируется на уникальном нарративе и тактильной «человечности». Аутентичность в дизайне рассматривается как правдивость и подлинность, установленное сочетание действий и символов [4, с. 177]. Это проявляется в использо-

вании рукотворных текстур, аналоговой типографики, нерегулярных композиций и локальных культурных кодов. Такой подход не является стилем в чистом виде – это скорее философия проектирования, основанная на триаде принципов: правдивость, осмысленность и соответствие внутренней сущности бренда.

Для наглядной иллюстрации различий между двумя подходами был проведен сравнительный анализ визуальной айдентики двух полярных брендов: международной платежной системы Mastercard, олицетворяющей глобальный минимализм, и российского проекта «Хохлома», построенного на переосмыслении национальных традиций (рис. 1).

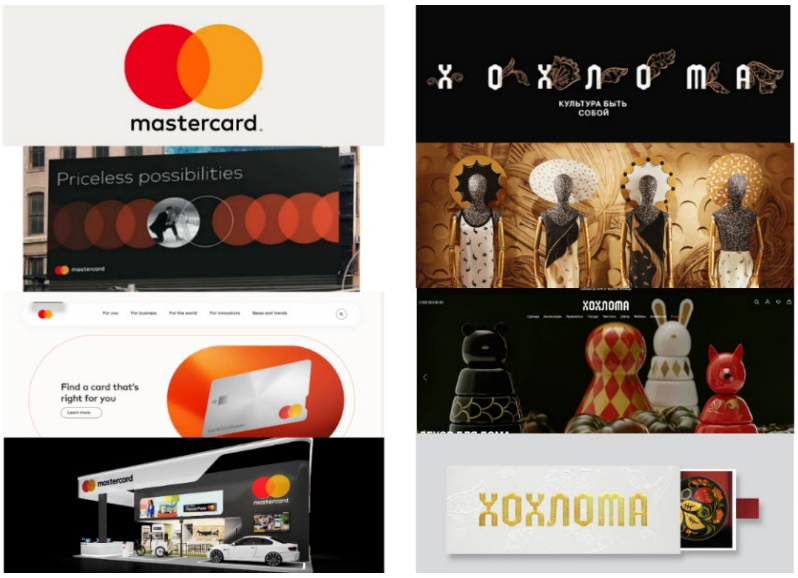


Рисунок 1. Примеры фирменного стиля брендов «Mastercard» и «Хохлома»

Визуальный язык Mastercard (логотип-пиктограмма из пересекающихся кругов, ограниченная палитра, строгая модульная сетка) направлен на создание образа универсальной надежности и технологичности. Здесь дизайн выступает как «невидимая» инфраструктура, гарантирующая безупречность транзакций. Айдентика «Хохлома», напротив, эксплуатирует богатую цветовую палитру, сложные орнаменты и фактуры, отсылающие к традиционной росписи. Ее задача – вызвать чувство сопричастности к культурному коду, создать ощущение уникальности и ремесленного мастерства.

В рамках исследования было проведено анкетирование, позволившее верифицировать теоретические предположения. Несмотря на то что детальное описание методологии выходит за рамки данной статьи, клю-

чевые выводы опроса представляют значительный интерес. Результаты демонстрируют явный сдвиг в потребительских предпочтениях в сторону аутентичности. Так, 78 % респондентов заявили о готовности приобрести продукт бренда с аутентичным дизайном, и лишь 22 % отдали предпочтение минималистичному визуальному решению. Более того, аутентичный дизайн был охарактеризован аудиторией как более «честный и искренний» (70 % голосов), «уникальный» (68 %) и «вызывающий интерес» (78 %). Примечательно, что по параметру «современность» аутентичный подход также опередил минимализм (60 % против 40 %), что опровергает стереотип о том, что современность тождественна исключительно лаконичным формам. Минималистичный дизайн, в свою очередь, сохранил лидерство по ассоциациям с «порядком» и «профессионализмом», однако уступил в эмоциональной вовлеченности: более 76 % участников отметили, что аутентичный дизайн кажется им «сделанным с душой».

Полученные данные позволяют сделать вывод о том, что аутентичность в графическом дизайне не просто эстетический тренд, а действенный инструмент формирования доверия и лояльности. Это подтверждается и зарубежными исследованиями: согласно M. Singh с соавторами, аутентичность нарратива выступает ключевым медиатором между позиционированием бренда и доверием потребителей [5, с. 267–268]. В эпоху цифрового перенасыщения потребитель ценит не стерильную идеальность, а подлинность и эмоциональную глубину коммуникации. Однако, как показало исследование, выбор между аутентичностью и минимализмом не может быть универсальным. Это стратегическое решение, которое должно коррелировать с позиционированием бренда и ожиданиями целевой аудитории. Для глобальных технологических сервисов, чья главная ценность – безупречная надежность, минимализм остается эффективным языком. Для проектов, стремящихся подчеркнуть уникальность происхождения, ремесленное качество или культурную идентичность, аутентичный дизайн становится ключом к сердцу потребителя, превращая визуальную коммуникацию в искренний диалог, основанный на доверии.

Список литературы

1. Калашникова К. Н. В поисках «настоящего»: к вопросу об интерпретации аутентичности в концепции социального пространства А. Лефевра [Электронный ресурс] // Logos et Praxis. – 2021. – Т. 20, № 4. – С. 88–99. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/v-poiskah-nastoyasche

go-k-voprosu-ob-interpretatsii-autentichnosti-v-kontseptsii-sotsialnogo-prostranstva-a-lefevra/viewer.
2. Назаров Ю. В. Хэндмэйд дизайн vs диджитал дизайн [Электронный ресурс] // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2021. – № 3–2. – С. 42–52. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id = 47128950.
3. Стычинский М. С. Феномен новых медиа в контексте процессов глобализации культуры // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2021. – Т. 10. – № 6А. – С. 135–143.
4. Каримова И. С. Вопросы аутентичности и культурной идентичности в дизайне городской среды [Электронный ресурс] // Общество: философия, история, культура. – 2022. – № 3. – С. 176–181. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id = 48208201.
5. Singh M., Kumar D., Lal R. Digital Storytelling and Brand Positioning in the Media Age: Building Consumer Trust through Narrative Authenticity [Electronic resource] // Media Education. – 2025. – Vol. 21, № 2. – P. 267–277. – URL: https://me.cherkasgu.press/journals_n/1749818392.pdf.

Григорьева Мария Юрьевна, студент,
Мелкова Светлана Васильевна,
кандидат технических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ВЛИЯНИЕ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ НА ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

INFLUENCE OF ENVIRONMENTAL PROBLEMS ON GRAPHIC DESIGN

Аннотация: в данной статье рассматривается влияние экологического кризиса на теорию и практику графического дизайна, анализируется эволюция «экологического дизайна» и выделяются основные тенденции в реакции отрасли на экологические вызовы.

Ключевые слова: экологический дизайн, экологичный дизайн, графический дизайн, устойчивый дизайн, экологические проблемы.

Abstract: this article examines the impact of the environmental crisis on graphic design theory and practice. It explores the evolution of 'ecological design' and identifies key trends in the sector's response to environmental challenges.

Keywords: eco-design, sustainable design, graphic design, environmental issues.

Сегодня мы живём в эпоху, когда экологические проблемы – от пластикового загрязнения до изменения климата – стали частью нашей повседневной жизни. Эти вызовы меняют не только нашу планету, но и многие сферы человеческой деятельности, включая дизайн. Эта статья посвящена анализу того, как экологические проблемы и связанные с ними общественные запросы отражаются в области графического дизайна.

Прежде чем анализировать влияние на дизайн, необходимо четко определить терминологию, используемую в профессиональной среде. Широкая популярность экологической темы в дизайне привела к размыванию ключевых понятий. В научной и публицистической литературе, а также в маркетинговых коммуникациях часто встречается синонимичное использование терминов «экодизайн», «зеленый дизайн» (green design) и «устойчивый дизайн» (sustainable design), что создает путаницу и затрудняет выработку критериев оценки.

Понятие «экодизайн» является наиболее ранним из рассматриваемых терминов, появившись в русскоязычном контексте еще в 1980-е годы. Изначально его содержание было достаточно размытым и включало в себя использование природных материалов, обращение к формам древних культур и создание биоморфных объектов. В сфере формообразования экодизайн не предусматривает четкие принципы, используя весь арсенал традиционных методов – от художественно-образного до учета среды обитания, что порождает значительную размытость его эстетической шкалы. С идеологической точки зрения акцент в экодизайне чаще делается на ненанесении вреда человеку, а не природе в целом. Критика в адрес этого термина связана с его чрезмерно широким употреблением в маркетинге, когда заявления об экологичности не подтверждаются реальными характеристиками продукта.

Термин «зеленый дизайн» (green design) получил распространение позже, в 2000-х годах. В российской практике его понимание часто

сводится к буквальному использованию зеленого цвета или прямому включению элементов ландшафта и природных материалов в проект. Его наполнение разнится: в русскоязычных источниках акцент делается на «сделанность из природного материала», в то время как в англоязычном контексте он тесно связан с идеями ответственного потребления. Главный риск, связанный с этим термином, – это гринвошинг (greenwashing), то есть создание видимости экологичности без реальных практик, направленных на улучшение экологической ситуации.

Наиболее современным и проработанным термином является «устойчивый дизайн» (sustainable design). В отличие от других понятий, он не предписывает определенной эстетики; форма в нем часто следует за техническими и ресурсосберегающими задачами. Его наполнение представляет собой наиболее комплексный подход, делая акцент на ненанесении ущерба окружающей среде через три ключевых принципа: экономической, социальной и экологической устойчивости. Этот подход включает в себя эффективное использование энергии и материалов, учет всего жизненного цикла продукта, пригодность к переработке и повторному использованию [1].

Для исследования мы выбираем термин «экологический дизайн», подразумевая «дизайн с экологической составляющей». Экологический дизайн – комплексная проектная деятельность по созданию дизайна продукта, основанная на принципах экономической, социальной и экологической устойчивости, которая рассматривает продукт на всех этапах его жизненного цикла – от проектирования и производства до утилизации и переработки.

История позволяет проследить эволюцию экологической проблематики в дизайне. Ее истоки можно обнаружить в критике индустриализации XIX века, представленной, например, в работах Уильяма Морриса, который выступал за возрождение ремесленничества и качество предметной среды.

Эпоха модернизма, с ее акцентом на функциональность и рациональность, косвенно способствовала формированию принципа целесообразного использования материалов.

Идеологический поворот произошел в 1960-е годы, когда дизайн стал инструментом выражения контркультурных идей, демонстрируя альтернативы массовому производству и потреблению через экспериментальные объекты из бумаги, картона и других недолговечных материалов.

В 1980-е годы экологическая тема стала частью массовой культуры, что привело к появлению узнаваемого визуального языка «экодизайна», часто оперирующего клишированными природными образами (зеленым цветом, изображением растений, имитацией природной шероховатости) [2].

С конца XX века наблюдается переход от стилизации к методологии, в основе которой лежат принципы циркулярной экономики, которая подразумевает повторное использование, восстановление и переработку существующих материалов и продуктов, ответственного производства и потребления. Это отражается в таких практиках, как апсайклинг, проектирование с учетом длительного жизненного цикла, нового принципа «от колыбели до колыбели» (cradle-to-cradle), и в повышенном внимании к этическим аспектам производства.

Озабоченность общества экологическими проблемами стала одной из причин формирования новой концепции («экологический дизайн»), пересматривающей средства, методы и приоритеты дизайна. Преодоление кризиса, связанного с экологическими проблемами, возможно только при условии изменения поведения в обществе, пересмотра приоритетов и ценностей. Такой новый подход называется «экологическое мышление» – социальный тип мышления, порожденный общественными потребностями в преодолении экологического кризиса [3; 4].

Можно выделить следующие ключевые экологические проблемы, влияющие на дизайн:

1. Пластиковое загрязнение. Для дизайна это выражается в необходимости поиска альтернативных, биоразлагаемых материалов, переосмысления упаковки.

2. Истощение ресурсов. Бумажная промышленность заставляет дизайнеров делать осознанный выбор в пользу FSC-сертифицированной бумаги, переработанного картона.

3. Изменение климата и углеродный след. Для дизайнера это означает проектирование с учетом локализации производства, минимизации веса и объема упаковки.

4. Проблема токсичных отходов. Ответом становится спрос на краски на растительной основе, натуральные красители.

5. Перепроизводство. Это порождает такие стили, как «медленная мода» (slow fashion) и «мусорный дизайн».

Анализ публикационной активности в сфере экологии и устойчивого дизайна позволяет выявить зависимость между актуальными экологическими проблемами, медийным освещением и профессиональной рефлексией. Крупные техногенные катастрофы (разлив нефти в Мексиканском заливе, 2010 год; авария на АЭС «Фукусима-1», 2011 год) вызывают мгновенный всплеск публикаций. Масштабные природные катаклизмы – лесные пожары в Австралии (2019–2020), Сибири и Якутии – становятся катализатором обсуждения климатических изменений.

С учетом выше представленного материала была разработана анкета, состоящая из четырех частей: вводная, контактные вопросы, основные вопросы, вопросы о респондентах. Опрос проводился в онлайн-инструменте Google Forms. В опросе приняло участие 85 человек. Опрос выявил несколько ключевых тенденций в восприятии экологического дизайна. Осведомлённость есть, но вовлечённость избирательна: 60 % респондентов знакомы с понятием, 93 % готовы покупать товары из переработанных материалов. Однако лишь 12 % всегда обращают внимание на экологические характеристики при покупке, а для 47 % это важно только при сопоставимой цене. Осторожность в отношении стоимости: 41 % не готовы переплачивать за экологичность, 53 % согласны только на небольшую надбавку (5–10 %).

Доминируют практические критерии: главным признаком экологичности 80 % опрошенных назвали возможность лёгкой утилизации, что важнее чисто визуальных сигналов.

Визуальные стереотипы сохраняются: несмотря на это, 68 % ассоциируют экологичность с зелёной цветовой гаммой. Это указывает на устойчивость определённых клише.

Распределение ответственности: респонденты видят главную роль в развитии экологического дизайна у потребителей (55 %), бизнеса (49 %) и государства (48 %), в то время как роль дизайнеров отметили 21 %.

Влияние экологических проблем на графический дизайн является предметом дискуссии в профессиональной среде. Изменение отношения к материалам и производственным процессам можно рассматривать как один из заметных сдвигов. В графическом дизайне, особенно в сфере упаковки и полиграфии, стал чаще обсуждаться вопрос выбора носителей. Использование переработанной бумаги, картона со специфической фактурой или красок на растительной основе отмечается как тенденция. Этот выбор влияет на визуальное восприятие конечного продукта, формируя

определённую эстетику, которую иногда связывают с понятиями натуральности или простоты.

Визуальный язык и стилистика демонстрируют корреляцию с экологической тематикой. В практике можно наблюдать использование цветовых палитр, ассоциирующихся с природой, простых композиций и намеренный отказ от сложных, глянцевых отделочных технологий. Подобные решения интерпретируются как попытка визуально коммуницировать идеи осознанности или сдержанности. С точки зрения функциональных задач, в графическом дизайне прослеживается интерес к проектам, связанным с информированием и просвещением: инфографика об окружающей среде, оформление социальных кампаний [5].

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что экологические проблемы оказывают заметное влияние на графический дизайн, порой внося коррективы в выбор материалов, визуальные решения и постановку проектных задач. Но это влияние носит сложный характер и существует наряду с другими определяющими факторами – экономическими, технологическими и культурными. Таким образом, влияние экологических проблем на графический дизайн – это реальный, многоплановый, но неоднозначный процесс.

Экологический дизайн в настоящее время представляет собой скорее совокупность различных подходов и практик, объединенных общим вниманием к вопросам экологии, чем единый стиль или школу. При этом экологический дизайн остаётся формирующимся направлением, что отражается в терминологической неопределённости и разнообразии подходов к его реализации. Эти процессы происходят на фоне более широких изменений в дизайне, обусловленных технологическими, экономическими и культурными факторами. Его дальнейшее развитие будет зависеть как от технологических инноваций и нормативного регулирования, так и от изменений в общественных ожиданиях и потребительских практиках.

Список литературы

1. Быстрова Т. Ю. Направления и проблемы развития «устойчивого» дизайна [Электронный ресурс] // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2012. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/napravleniya-i-problemy-razvitiya-ustoychivogo-dizayna.
2. Панкина М. В. Феномен экологического дизайна: культурологический анализ [Электронный ресурс]. – Екатеринбург, 2016. – URL: https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/JCTvsp87fG.pdf.

3. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учебное пособие для вузов. – М.: Омега-Л, 2009. – 224 с.
4. Колина Е. С. Анализ подходов к формированию экологического мышления [Электронный ресурс] // CyberLeninka: научная электронная библиотека. – 2021. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-podhodov-k-formirovaniyu-ekologicheskogo-myshleniya/viewer
5. Пимонова М. Е. Методическая разработка «Экологические проблемы и основные тенденции в современном дизайне одежды» [Электронный ресурс] // Urok.1sept.ru. – 2011. – URL: https://urok.1sept.ru/publication/106520?ysclid = mpmazgykg3834410337

Попп Анастасия Андреевна, студент,
Мелкова Светлана Васильевна,
кандидат технических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ТЕХНОЛОГИЯ VR В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ: МОДЕЛИРУЕМ РЕАЛЬНОСТЬ

VR TECHNOLOGY IN GRAPHIC DESIGN: SIMULATING REALITY

Аннотация: исследованы характерные черты влияния виртуальной реальности на графический дизайн, выявлены особенности восприятия графической информации в виртуальной среде. Разработана виртуальная выставка творческих работ студентов кафедры дизайна КемГИК.

Ключевые слова: графический дизайн, виртуальная реальность, технология виртуальной реальности, трёхмерное пространство.

Abstract: the characteristic features of the influence of virtual reality on graphic design are investigated, and the peculiarities of the perception of graphic information in a virtual environment are revealed. A virtual exhibition of creative works by students of the Department of Design at KemGIK has been developed.

Keywords: graphic design, virtual reality, virtual reality technology, three-dimensional space.

В области графического дизайна всегда будет актуальным создание уникальных объектов, которые в дальнейшем можно трансформировать путём использования технологий виртуальной реальности, распространяясь в игровой, рекламной, выставочной, а также в профессиональной и образовательной средах.

Одним из ключевых здесь выступает ускорение процесса проектирования: цифровые технологии предлагают широкий спектр инструментов для дизайна, которые позволяют значительно ускорить разработку изображений, компоновку и композицию [1].

Под *виртуальной реальностью* (VR, от англ. Virtual Reality – искусственная действительность) – понимается цифровое пространство, созданное техническими средствами, в которое пользователь погружается настолько глубоко, что оно кажется ему подлинным. Виртуальная реальность имитирует комплекс человеческих ощущений: зрение, слух, осязание и др. Чтобы добиться убедительного восприятия реальности, компьютерный синтез свойств и реакций виртуальной реальности происходит в реальном времени через специальные устройства – VR-очки или шлем. Внутри них экраны транслируют стереоскопическую картинку, а встроенные сенсоры и контроллеры отслеживают движения головы и корпуса [2; 3].

Концептуальное осмысление рассматриваемого термина способствует выявлению позитивного влияния VR-технологий на сферу графического дизайна. Прежде всего, это иммерсивный опыт: например, презентация фирменного стиля в трёхмерной среде позволяет бренду выстроить прочную визуальную связь с аудиторией. Кроме того, VR дает дизайнерам возможность тестировать свои концепции и идеи до начала реального выполнения проекта. Создавая виртуальные прототипы, можно рассматривать объекты и тестировать их на функциональность, что сокращает время и расходы на доработки.

Следует также отметить, VR открывает новые возможности для 3D-моделирования и визуализации. Дизайнеры и заказчики взаимодействуют с моделями в реальном времени, достигая чёткого понимания замысла. Не менее важны расширенные возможности проектирования интерфейсов (UI). Вместо традиционных двухмерных элементов интерфейса появляются трёхмерные объекты, графика и анимация, делая взаимодействие пользователей с приложениями и веб-сайтами более захватывающим [4].

Отдельно стоит сказать о виртуальных выставках и презентациях. Дизайнер может демонстрировать свои работы в интерактивной галерее, где зрители детально знакомятся с проектами, что помогает привлекать внимание масс. Наконец, пребывание внутри дизайн-пространства вызывает гораздо более сильный эмоциональный отклик, чем простой просмотр изображения: архитектура, свет, звук и масштаб работают на создание нужного настроения, будь то благоговение, радость или интерес. Это превращается в мощный инструмент для брэндинга и сторителлинга [5].

Однако, переходя к практическому использованию VR, нельзя не заметить и ряд проблем с ограничениями. Среди технических трудностей: низкое разрешение экранов (требуется микродисплеи с показателем 8К), задержки в отклике, неточность отслеживания движений и слабая адаптивность контента под конкретные платформы.

Физически пользователи сталкиваются с усталостью глаз, «кибер-болезнью», нарушением координации и рассогласованием видимых и виртуальных объектов. Психологические аспекты включают в себя чувство неуютности, страх, «информационную клаустрофобию», рассеивание внимания, пропуск ключевых сообщений бренда и умственное переутомление [6]. На этапе разработки подстерегают перегруженность среды интерактивными элементами, плохая читаемость из-за некорректного переноса объектов из 2D в 3D, значительные финансовые вложения.

Именно с учётом этих возможностей и ограничений была создана выставка творческих работ студентов кафедры дизайна КемГИК «Россия и Китай: национальная идентичность и диалог культур». Суть проекта заключается в том, что VR предлагает уникальный шанс организовать виртуальный показ, где дизайнеры могут представить свои работы в интерактивной среде. Концептуально пространство было задумано как нейтральный, минималистичный «контейнер», который не конкурирует с экспонатами по выразительности.

Разработка выставки велась в программе Blender поэтапно. На подготовительном этапе изучались инструменты: базовый интерфейс, горячие клавиши и навигация, ключевые методы 3D-моделинга, система материалов и текстур, основы освещения, основы принципов рендеринга Eevee, анимация простых объектов. Затем на начальном этапе происходило моделирование сцены и базовых объектов в Layout и Modeling: была создана низкополигональная версия всего выставочного пространства (блокинг) для проверки масштабов, пропорций и композиции (рис. 1).

В ходе проработки основных архитектурных элементов за основу планировки был взят принцип минимализма, поскольку сами картины несут высокую визуальную нагрузку. Так удалось избежать ощущения визуального шума и сохранить акцент на творческих работах.

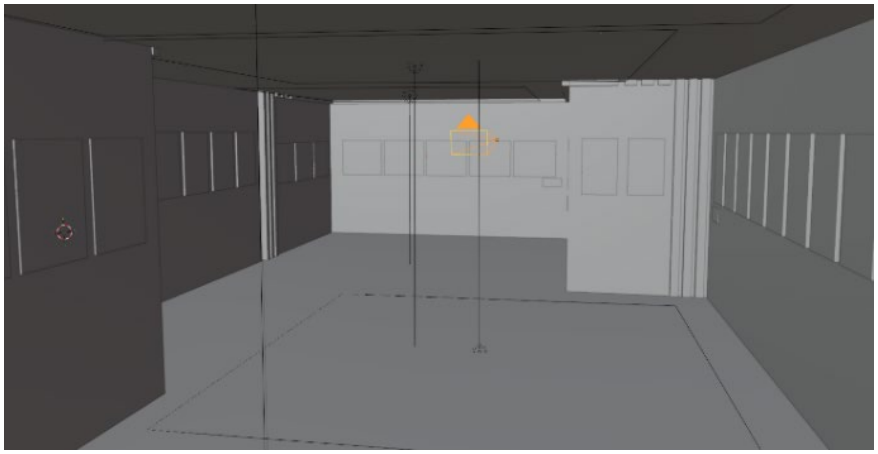


Рисунок 1. Блокинг

На дальнейшем этапе разработка подошла к визуальному оформлению проекта (рис. 2): создание и настройка материалов для различных поверхностей с использованием Shading и UV Editing.

Рисунок 2. Визуальное оформление

Сначала был проработана цветовая схема выставки: за основу был взяты белый (#FFFFFFFF), синий (#15154CFF). Были интегрированы ключевые оттенки айдентики КемГИК в дизайн-пространство, чтобы создать узнаваемый образ. Помимо этого, были смоделированы и размещены вставки, имитирующие линии логотипа КемГИКа, для формирования бо-

лее завершенного и структурированного образа выставки, добавления тактильной визуальной ритмики.

Завершающим действием в данном этапе стал импорт творческих работ студентов. Действие было выполнено с помощью UV Editing для корректного наложения растровых изображений на плоскости-холсты. На финальном этапе выполнен рендеринг в Layout через камеру. Чтобы анимация была более плавной и естественной, в качестве метода навигации был выбран Walk Navigation, имитирующий полёт и шаги человека: анимационная последовательность составила 1090 кадров.

Далее в новом проекте через рабочую область Video Editing изображения были импортированы и скомпонованы в видеопоследовательность, которая изначально была экспортирована в формате MKV. Для обеспечения совместимости и распространения с помощью онлайн-сервиса Convertio.co файл был конвертирован в широко поддерживаемый формат MP4.

Исходя из проделанной работы, можно сказать, что виртуальная реальность ускоряет процессы проектирования и открывает новые принципы визуализаций, но ставит перед дизайнерами различные технические, физические и финансовые ограничения. Тем не менее, разработка виртуальной выставки в КемГИК доказывает, что грамотное использование программ позволяет реализовывать потенциал VR, превращая её из экспериментальной технологии в рабочий инструмент в графическом дизайне.

Предложенное решение может использоваться как в учебных целях: для демонстрации студенческих работ, освоения принципов пространственного проектирования и развитие портфолио, так и в рекламных целях: для интерактивной презентации продуктов, брендов и художественных проектов.

Список литературы

1. Гринько П. А. Влияние современных технологий на графический дизайн // Цифровые технологии: настоящее и будущее [Электронный ресурс]: сборник статей по материалам III Национальной научно-практической конференции с международным участием, Тольятти, 13 ноября 2024 года. – Тольятти: Частное образовательное учреждение высшего образования «Тольяттинская академия управления», 2024. – С. 528–533. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id = 80237986.

2. Виртуальная реальность графического дизайна [Электронный ресурс] // VR-APP.RU: [сайт]. – [Б. м.], 2014–2026. – URL: https://vr-app.ru/blog/virtualnaia-realnost-graficeskogo-dizaina/.
3. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] // Руниверсалис Энциклопедия руни.рф: [сайт]. – [Б. м.], 2026. – URL: https://руни.рф/Виртуальная_реальность.
4. Шесть ключевых трендов в сфере виртуальной и дополненной реальности [Электронный ресурс] // РБК Тренды: [сайт]. – [Б. м.], 1995–2026. – URL: https://trends.rbc.ru/trends/industry/64ef000a9a79471c1bbf46be.
5. Проблемы виртуальной реальности [Электронный ресурс] // Rating-Gamedev: [сайт]. – [Б. м.], 2020–2026. – URL: https://rating-gamedev.ru/blog/problemy-virtualnoi-realnosti.
6. Виртуальная реальность против реальности: какие ощущения дает современный VR-клуб [Электронный ресурс] // Wearevr.io: [сайт]. – [Б. м.], 2024. – URL: https://wearevr.io/tpost/iyuhocdrr1-virtualnaya-realnost-protiv-realnosti-ka.

Шарова Алина Алексеевна, студент,
Мелкова Светлана Васильевна,
кандидат технических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ СЕРИИ КОМПОЗИЦИЙ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

ARTISTIC AND GRAPHIC DESIGN FOR A SERIES OF COMPOSITIONS BASED ON THE WORK OF M.E. SALTYKOV-SHCHEDRIN

Аннотация: разработанное художественно-графическое решение композиций по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина визуально интерпретирует сложные сатирические образы, представленные в творческом наследии писателя через призму современного дизайна.

Ключевые слова: графическая композиция, дизайн, М. Е. Салтыков-Щедрин.

Abstract: the developed artistic and graphic solution of compositions based on the works of M.E. Saltykov-Shchedrin visually interprets the complex satirical images presented in the creative legacy of the writer through the prism of modern design.

Keywords: graphic composition, design, M.E. Saltykov-Shchedrin.

Графическая композиция представляет собой гибкий язык коммуникации, который является понятным для многих. Произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина остаются важной частью русской классической литературы, отражающей социальные и политические проблемы, актуальные и в нынешнее время. Многие темы, поднятые писателем, остаются насущными. Также одной из причин выбора данной темы является юбилей со дня рождения писателя в 2026 году – 200 лет. Представленные графические композиции позиционируются как своевременный творческий отклик на это событие, предлагающий актуальное и дискуссионное прочтение классики через призму современного дизайна.

Произведения Салтыкова-Щедрина остаются актуальными в настоящее время, однако эти тексты сложно воспринимать современной аудитории из-за устаревшего языка и обилия исторических деталей. Отсутствие современных, осмысленных визуальных интерпретаций может снижать интерес к его творчеству, особенно среди молодого поколения. Графические композиции, сочетающие в себе современный подход и технологии, способны сделать классическую литературу более привлекательной и доступной для молодой аудитории.

Объектом исследования в данной статье является серия графических композиций по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина, предметом исследования – художественно-графическое решение графических композиций по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина.

В данной статье авторы ставят цель углубить понимание творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина через создание выразительных и концептуально обоснованных композиций. Проект направлен на визуальную интерпретацию произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина и исследование взаимодействия литературы и графического дизайна. Для этого преследуются задачи: изучение существующих трактовок дефиниции «графическая композиция» для выявления ее специфических особенностей; изучение творческого наследия М. Е. Салтыкова-Щедрина; выявление актуальных тенденций и трендов в художественно-графическом решении визуальных

образов графических композиций на основе писательского наследия; разработка идейно-тематических и художественно-графических решений проектных вариантов графических композиций по теме дизайн-проекта.

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин – уникальная личность. Его сатира – это синтез психологического анализа и социальных основ жизни. Творческое наследие сатирика многогранно, и вопрос о его центральном произведении до сих пор остаётся открытым [1].

На первом этапе исследования был проведен терминологический анализ. Поскольку на данный момент понятие «графическая композиция» отсутствует в библиографических источниках, было принято решение проанализировать его составляющие базовые категории – «композиция» и «графика».

Согласно художественной энциклопедии, композиция в изобразительном искусстве – это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие [2].

В искусстве композиция завершается на создании образа, а в дизайне она становится инструментом решения конкретной проектной задачи, из чего следует обратить внимание на определение: **композиция в дизайне** – методическая система гармонизации формы объекта разработки, позволяющая реализовать принцип органичности формирования объекта как системы взаимосвязанных элементов формы и содержания [3].

Графика – это изобразительное искусство, пользующееся комбинацией линий и штрихов и контрастов белого и чёрного [4]. В графику, как широкое понятие, входит понятие иллюстрации (изображение, сопровождающее, дополняющее и наглядно разъясняющее текст, собственно, как область искусства – изобразительное истолкование литературного и научного произведения) [5].

В целях определения художественного решения и методов визуализации осуществлён анализ проектов-аналогов. В рамках исследования рассматривались композиционные, стилистические и графические приёмы, задействованные другими авторами. М. Черемных, дуэт М. Скобелева и А. Елисеева, В. Мыслицкий и многие другие иллюстрировали произведения известного писателя-сатирика. Анализ показал, что многие иллюстрации выполнены в черно-белой гамме и ручной графике с использованием линии как графического средства композиции, присутствует типичность стилистического решения. Но среди примеров мы видим и

исключения. Некоторые иллюстрации В. Мыслицкого выполнены в реалистичной графике с элементами стилизации, он использует интересные приемы масштабирования. Работы выполнены в акварельной технике, персонажи отображены юмористически, за счёт их поз, положений и их мимики.

Исходя из рассмотренных аналогичных проектов, авторами было принято решение использовать в своих графических композициях хроматическую цветовую гамму с использованием текстур, напоминающих ручную графику и акварельную технику для отображения эпохи их написания. Основными композиционными особенностями будут являться необычные ракурсы, высоко насыщенные цвета, живописный подход к созданию иллюстрации – что будет передавать колорит творческого наследия М. Е. Салтыкова-Щедрина. Для иллюстрирования были выбраны такие произведения, как: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик» и «Пропала совесть». Сквозной темой рассмотренных сказок выступает системная критика общественного устройства, основанного на эксплуатации, покорности и лишении одних слоёв ради благополучия других. Писатель последовательно разоблачает иллюзии правящего класса, фиксирует несправедливость и деформацию ценностной системы, в рамках которой бескорыстие маркируется как глупость, а порок становится условием успеха.

С целью создания графических композиций было проведено исследование всех анализируемых произведений. На основе проведенного исследования были выявлены основные характеристики разрабатываемых графических композиций по ведущим критериям оценивания: цветовая палитра, композиционное решение, изображение персонажей, идейное решение проекта, фон и эмоциональный фон. Результаты представлены в таблице 1 (ниже представлен фрагмент таблицы).

Таблица 1

Анализ графических композиций

«Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»	
Критерий	**Интерпретация в композиции**
Цветовая палитра	Ярко-зеленые, желтые, бирюзовые оттенки (ощущение райского сада, находящиеся на острове излишества). Яркие красные акценты в изображении генералов, подчеркивающие их статус, а также точечно в виде яблок, что усиливает эффект их сочности и вкусности

Окончание таблицы 1

«Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»	
Критерий	**Интерпретация в композиции**
Композиционное решение	Радикальный ракурс сверху вниз. Динамичная композиция, выстроенная по диагонали
Изображение персонажей	Генералы изображены сатирически, они смотрят на мужика с презрением и удивлением, дожидаются его, своим уверенным видом показывают, что ждут, пока он закончит свою работу и поделится своими трудами вместе с ними. Они одеты в белые рубахи, на одном генерале мы видим орден, на другом – двууголку, что подчеркивает их статусность и придает ощущение, что даже на необитаемом острове они не готовы отказаться от своих полномочий. Мужик собирает яблоки, на его лице читается покорность генералам и желание помочь им, несмотря на их доминантное отношение к нему. Он изображен как крупный, бывалый и наметанный человек, который привык к труду и деятельности. На нем мы видим обычную рубаху. Его крепкие большие руки также являются показателем его мощи и принадлежности к рабочему классу
Идейное решение	Крепкий мужик – выходец из народа, композиционно возвышается над беспомощными генералами. Данный парадокс подчеркивает нежизнеспособность высшего сословия без помощи бывалого народа
Фон	Земля, трава и очертания яблок с листвой
Эмоциональный фон	Благодаря яркому цветовому решению, атмосфера иллюстрации воспринимается беззаботной, вызывает положительные эмоции. Из-за нестандартного ракурса настроение приобретает сатирический оттенок. Выражения лиц генералов привносят нотку самодовольства, что выглядит комично на фоне их же собственной неспособности прокормиться

С учетом проведенного анализа произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина были разработаны графические композиции по трем произведениям: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Пропала совесть».

Для «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» был выбран радикальный ракурс вида сверху [6]. Идея заключается в том,

чтобы показать, как крепкий мужик – выходец из народа, – возвышается над беспомощными генералами. Данный парадокс подчеркивает нежизнеспособность высшего сословия без помощи народа. Доминирующим цветом является ярко-зеленый – цвет райского острова. Имеются и различные акценты в виде яблок красного цвета, которые становятся символом изобилия.

Произведение «Дикий помещик» композиционно построено на драматичном ракурсе снизу-вверх, где показан итог деградации помещика, превратившегося в зверя [7]. Внизу, на переднем плане для контраста изображены испуганные, почти очеловеченные зайцы, которые усиливают и подчеркивают то, что помещик стал страшнее дикого зверя. Используются оранжевые и охристые цвета осени и увядания, они передают распад и деградацию.

В случае со сказкой «Пропала совесть» предметом исследования являлся метафорический образ совести, который визуализирован как луч света [8]. В реальном плане – фигура пьяницы в полумраке, который видит себя со стороны в отражении с бутылкой в руках. Это момент показывает идею мучительного самопознания, когда совесть показывает ему всё его уродство, ведь ключевая мысль сказки заключается в том, что порок – не индивидуальная черта, а системная необходимость для успеха в этом мире. Цветовое решение строится на красно-оранжевых оттенках, чистый луч света отображается через яркий желтый цвет, означающий истину и озарение.

Данные графические композиции обладают рядом преимуществ на фоне традиционных иллюстраций. Они объединены между собой стилистикой, схожей с акварельной живописью, что передает колорит творческого наследия М. Е. Салтыкова-Щедрина. В своей работе мы опирались на два основных подхода: художественный, то есть создание гармоничных образов, и эмоциональный, выражающийся в воздействии на чувства зрителя через яркую палитру и ракурсы. Цвет в проекте является активным элементом, подчеркивающим жанровые особенности произведений писателя. Композиция в каждой работе строится динамично.

Итак, композиции выполнены в современной уникальной технике, близкой к «hand drawn», то есть цифровому изображению, имитирующему живые материалы, а также цифровой живописи, поскольку аналогич-

ных примеров в данной стилистике не было обнаружено в открытом доступе. В работе использовался «сумеречный карандаш» из инструментария редактора Procreate, доработка планшетов выполнялась в графическом редакторе CorelDraw.

Подводя итог, можем отметить, что представленная серия графических композиций выполняет ряд определенных функций: она переводит сложный текст писателя на язык визуально понятных образов, помогает понять смысл произведений и формирует новый, узнаваемый образный ряд классики русской литературы. Практическая значимость проекта высока, поскольку серия может быть использована как современное наглядное пособие на уроках литературы, а также стать основой для выставочного проекта к 200-летию писателя.

На основе проведённого исследования и разработанной серии композиций можно рекомендовать дизайнерам опираться на смысловые особенности текста произведения, усиливая заложенные в каждой сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина нравственные конфликты через композиционные и цветовые приёмы; не бояться ярких насыщенных оттенков – они работают на сатирический эффект, при этом цвет должен не иллюстрировать, а интерпретировать; сочетать ручную эстетику с цифровыми инструментами, поскольку техника «hand drawn» создаёт эффект подлинности, связывая изображение с эпохой оригинала, но остаётся технологичной и удобной для тиражирования; а также применять нестандартные ракурсы, которые превращают иллюстрацию в инструмент анализа текста, а не просто в декорацию.

Список литературы

1. Егоров О. Писатель для грустных. Как сатира Салтыкова-Щедрина стала вечной [Электронный ресурс]. – М.: Азбука, 2022. – URL: https://azbooka.ru/articles/pisatel-dlya-grustnykh-kak-satira-saltykova-shchedrina-stala-vechnoy.
2. Композиция [Электронный ресурс] // Популярная художественная энциклопедия / под ред. В. М. Полевого. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/1505/Композиция.

3. Казарина Т. Ю. Пропедевтика: учебное наглядное пособие по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн, профиль «Графический дизайн». – Кемерово: КемГИК, 2016. – 104 с.
4. Графика [Электронный ресурс] // Толковый словарь Ушакова: 1935–1940. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/782614.
5. Иллюстрация [Электронный ресурс] // Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А. П. Горкина. – М.: Росмэн, 2007. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/1173/Иллюстрация.
6. Салтыков-Щедрин М. Е. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил [Электронный ресурс] // А. Комаров. Подборка произведений, оформление, программирование: 1996–2026. – URL: https://ilibrary.ru/text/1258/p.1/index.html.
7. Салтыков-Щедрин М. Е. Дикий помещик [Электронный ресурс] // А. Комаров. Подборка произведений, оформление, программирование: 1996–2026. – URL: https://ilibrary.ru/text/1256/p.1/index.html.
8. Салтыков-Щедрин М. Е. Пропала совесть [Электронный ресурс] // А. Комаров. Подборка произведений, оформление, программирование: 1996–2026. – URL: https://ilibrary.ru/text/1259/p.1/index.html.

Поденная Алена Николаевна, ассистент-стажер,
Елисеенков Геннадий Симонович, профессор,
Кемеровский государственный институт культуры

МОНТАЖ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ ПЛАКАТОВ

MONTAGE AS AN ARTISTIC METHOD OF SOCIAL POSTER DESIGN

Аннотация: рассматривая монтаж как художественный метод, особое внимание авторы в статье уделяют разграничению понятий монтажа и коллажа в современном графическом дизайне. Анализируются особенности формирования визуального образа средствами фотомонтажа,

контраста и визуальной метафоры. Исследование выявляет специфику монтажного мышления и определяет роль монтажа как метода смыслообразования в проектировании социальных плакатов.

Ключевые слова: социальный плакат, монтаж, коллаж, графический дизайн.

Abstract: the article examines montage as an artistic method in social poster design. Particular attention is paid to the distinction between montage and collage in contemporary graphic design. The study analyzes the formation of visual imagery through photomontage, contrast, and visual metaphor. The research reveals the specificity of montage thinking in social advertising and defines montage as a method of semantic formation in social poster design.

Keywords: social poster, montage, collage, graphic design.

Социальный плакат занимает особое место в системе визуальной коммуникации, поскольку его задача заключается не только в передаче информации, но и в формировании эмоциональной реакции зрителя. В отличие от коммерческой рекламы социальный плакат обращается к проблемам общества: насилию, зависимостям, экологическим угрозам, психологическим и нравственным вопросам. Поэтому особое значение приобретают художественные методы, способные формировать сложный визуальный образ.

Одним из наиболее выразительных методов проектирования социального плаката является монтаж. Однако в современном графическом дизайне понятия «монтаж» и «коллаж» нередко используются как равнозначные. Подобное отождествление упрощает понимание художественной природы монтажа и сводит его исключительно к техническому соединению изображений.

Актуальность исследования заключается в необходимости разграничения понятий монтажа и коллажа в современном визуальном искусстве, а также в определении монтажа как самостоятельного метода смыслообразования. Цель исследования – выявить художественные особенности монтажа в проектировании социальных плакатов и определить его отличие от коллажа. Теоретическая основа метода монтажа связана с работами С. М. Эйзенштейна, который в своих работах рассматривал монтаж как столкновение изображений, в результате чего возникает новый

смысл [1]. Принципиально важным является утверждение о том, что данный смысл отсутствует в каждом элементе отдельно, но появляется только в процессе сопоставления визуальных образов.

Следовательно, монтаж представляет собой не способ механического соединения изображений, а художественный метод мышления через конфликт образов. Именно это отличает монтаж от коллажа.

Коллаж основан на объединении различных элементов в единой композиции. Его задача заключается в формальном соединении фактур, материалов или изображений. В коллаже важна структура композиции и взаимодействие визуальных фрагментов внутри произведения.

Монтаж строится иначе. Его основой становится не объединение, а столкновение. Изображения вступают в конфликт, образуя так называемый «третий смысл». Поэтому монтаж работает не как техника соединения, а как способ создания нового смыслового пространства (табл. 1).

Таблица 1

Различия между монтажом и коллажем

МОНТАЖ	КОЛЛАЖ
Противопоставление смысловых элементов	Соединение фактурных элементов
Создание новых смыслов	Создание новых форм
Семантическая функция	Декоративная функция
Метод концептуально-художественного мышления	Художественно-технологический метод фрагментации изображений

Следовательно, коллаж отвечает на вопрос «из чего состоит изображение», тогда как монтаж отвечает на вопрос «какой смысл возникает из сопоставления образов».

Данный принцип особенно ярко проявился в искусстве авангарда и конструктивизма. Художники начала XX века активно использовали фотомонтаж как средство визуального воздействия. Работы Александра Родченко, Густава Клуциса и Эля Лисицкого демонстрируют, что изображение в монтажной композиции перестает существовать самостоятельно и начинает работать как часть смыслового конфликта.

Эль Лисицкий рассматривал плакат как пространство активного воздействия на зрителя [2]. Благодаря сочетанию фотографии, типографики и контрастной композиции художники создавали визуально напряженные образы, способные быстро передавать идеологическое сообщение.

Социальный плакат требует лаконичного и одновременно эмоционально точного визуального решения. В подобных условиях монтаж становится эффективным методом создания визуальной метафоры.

Монтажная композиция строится на контрасте объектов, масштабов и смыслов. Благодаря этому зритель воспринимает не отдельные элементы изображения, а связь между ними. Именно данная связь формирует эмоциональное и психологическое воздействие.

Джон Бергер отмечал, что восприятие изображения зависит от культурного и социального контекста [3]. В социальной рекламе эта особенность усиливает роль монтажного сопоставления. Один и тот же объект может восприниматься по-разному в зависимости от того, с каким образом он взаимодействует.

Например, в экологических плакатах изображение океана, сформированное из пластиковых отходов, воспринимается не как декоративный прием, а как визуальная метафора разрушения природной среды. Смысл возникает не внутри изображения мусора или воды отдельно, а между ними.

Аналогичным образом строятся плакаты социальной направленности, посвященные проблемам насилия, зависимости или психологического давления. В подобных композициях используются контраст, деформация привычных объектов, фрагментарность изображения и эффект визуального конфликта.

Важной особенностью монтажа является эмоциональное напряжение. Зритель сталкивается с визуально несовместимыми образами, между которыми возникает ассоциативная связь. Подобное столкновение заставляет воспринимать изображение не пассивно, а аналитически.

По мнению Е. В. Пономаревой, социальная реклама воздействует на общественное сознание посредством эмоционально насыщенных визуальных образов [4]. В данном случае монтаж становится не декоративным приемом, а инструментом формирования социального высказывания.

В качестве примера можно рассмотреть плакат Йозефа Мюллер-Брокмана «Защити ребенка!» (рис. 1). В композиции сопоставляются образ ребенка и колесо мотоцикла. Каждый элемент отдельно не содержит необходимого эмоционального напряжения, однако их столкновение формирует ощущение опасности и угрозы из-за смыслового масштабирования: огромное колесо и маленький ребенок.

Рисунок 1. Плакат Йозефа Мюллера-Брокмана «Защити ребенка!», 1955

Подобный принцип используется и в современном цифровом дизайне. Несмотря на развитие компьютерной графики и фотоманипуляции, художественная сущность монтажа остается неизменной. Цифровые технологии изменяют инструмент создания изображения, но не принцип смыслообразования. В плакате дизайнера В. О. Карпенко сопоставление шахматной фигуры, фрагментов лица и компьютерной клавиатуры формирует метафору интеллектуального соперничества человека и машины. Монтаж здесь используется как средство визуализации утраты целостности мышления в условиях технологического давления (рис. 2).

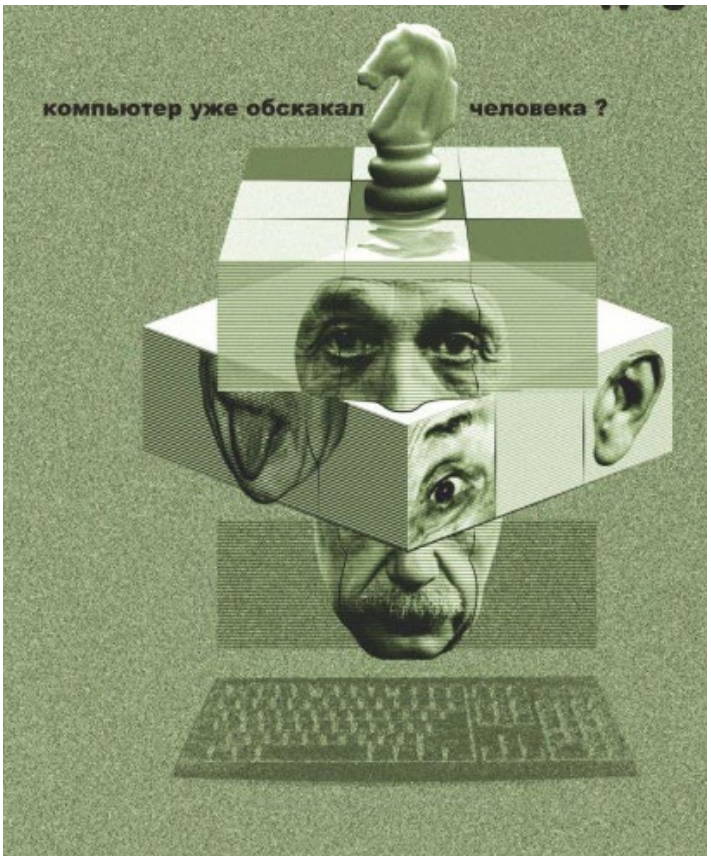


Рисунок 2. Плакат В. О. Карпенко «Компьютер уже обскакал человека?», 2012

С. Хеллер отмечает, что современный графический дизайн ориентирован не только на передачу информации, но и на создание эмоционального опыта зрителя [5]. Именно поэтому монтаж продолжает оставаться одним из наиболее востребованных методов проектирования социальной рекламы.

Подводя итог, можно сделать следующие выводы:

1. Монтаж представляет собой самостоятельный художественный метод проектирования социальных плакатов. В отличие от коллажа, монтаж строится на конфликте и сопоставлении визуальных элементов, благодаря чему возникает новый смысл.

2. Анализ художественных особенностей монтажной композиции показал, что монтаж выполняет не только композиционную, но и смыслообразующую функцию.

3. Выразительные возможности монтажа позволяют превращать визуальный образ в инструмент социального высказывания и усиливать эмоциональное воздействие плаката.

Список литературы

1. Эйзенштейн С. М. Монтаж. – М.: ВГИК, 2000. – 512 с.
2. Лисицкий Э. Россия. Реконструкция архитектуры в СССР. – М.: Искусство, 1970. – 214 с.
3. Бергер Дж. Искусство видеть. – СПб.: Азбука, 2012. – 184 с.
4. Пономарева Е. В. Социальная реклама как средство визуальной коммуникации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 3. – С. 145–151.
5. Хеллер С. История графического дизайна / С. Хеллер, С. Чваст. – СПб.: Питер, 2020. – 512 с.

Перевалова Анна Викторовна, студент,
Пашкова Ирина Викторовна, доцент,
доцент кафедры дизайна,
Кемеровский государственный институт культуры

РАЗРАБОТКА ПОЛИГРАФИЧЕСКИХ СУВЕНИРОВ ДЛЯ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО ТЕАТРА ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

DEVELOPMENT OF PRINTED SOUVENIRS FOR THE EKATERINBURG THEATER OF YOUNG SPECTATORS

Аннотация: статья посвящена роли и особенностям театральной сувенирной продукции. Основное внимание уделено тематическим печатным материалам, связанным со спектаклями. На основе исследования предложена авторская концепция дизайн-проекта для спектакля Екатеринбургского театра юного зрителя, включая рекомендации.

Ключевые слова: сувенир, мерч, полиграфический сувенир, театр, спектакль, тематическая сувенирная продукция.

Abstract: the article is devoted to the role and features of theatrical souvenirs. The main focus is on thematic printed materials related to performances. Based on the study, the author’s concept of the design project for the performance of the Yekaterinburg Theater for Young Spectators, including recommendations, was proposed.

Keywords: souvenir, merch, printing souvenir, theater, performance, thematic souvenir products.

Сувенирная продукция для театра сегодня, когда он конкурирует за внимание зрителя с кино и онлайн-платформами, это не просто дополнительная статья дохода, а важный инструмент взаимодействия со зрителем и укрепления бренда. Цель исследования: определить особенности сувенирной продукции с учетом специфики учреждения, чтобы использовать результаты исследования при разработке эффективных театральных сувениров. Объектом исследования является сувенирная полиграфическая продукция, а предметом исследования специфические особенности сувенирной продукции для театров. Социальная значимость проблемы – сохранение и развитие театральной культуры среди детей и молодежи через новые, привлекательные форматы.

Для эффективного исследования автор четко изучил и разграничил ключевые понятия в контексте темы исследования, это: промо-продукция [6], рекламно-имиджевая продукция [8], сувенирная продукция [1], мерч [7], фирменный стиль [3]. При терминологическом анализе выявлена взаимосвязь рекламно-имиджевой продукции с фирменным стилем, а среди основных функций можно выделить сувенирную (рис. 1).

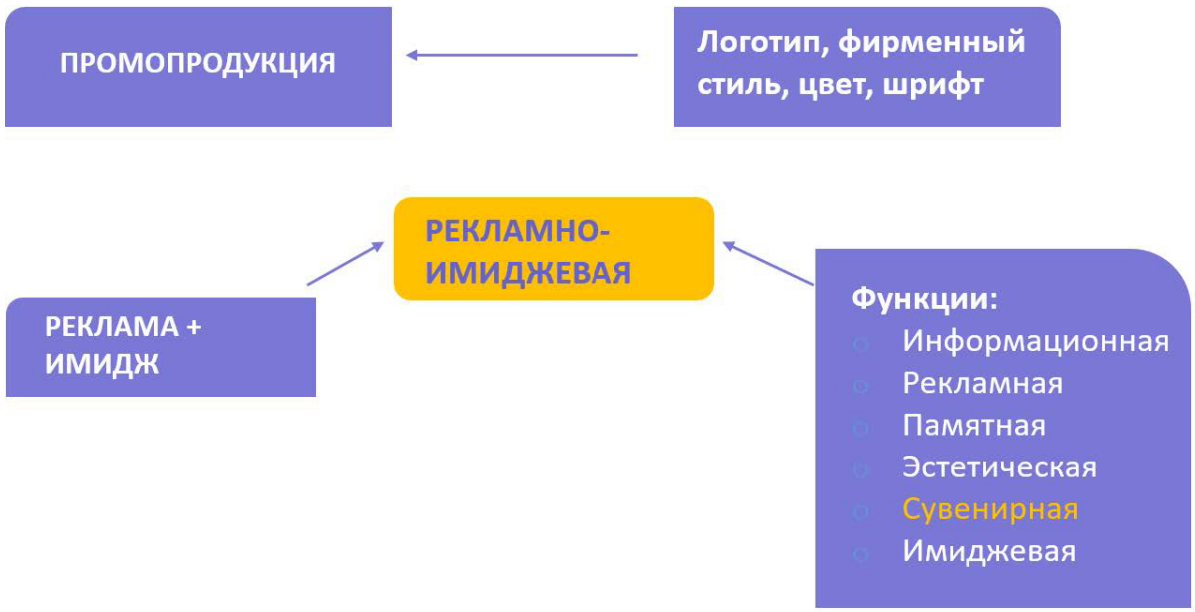


Рисунок 1. Особенности рекламно-имиджевой продукции

Для театрального мерча характерны общепринятые особенности данного вида продукции с учетом театральной специфики (рис. 2).

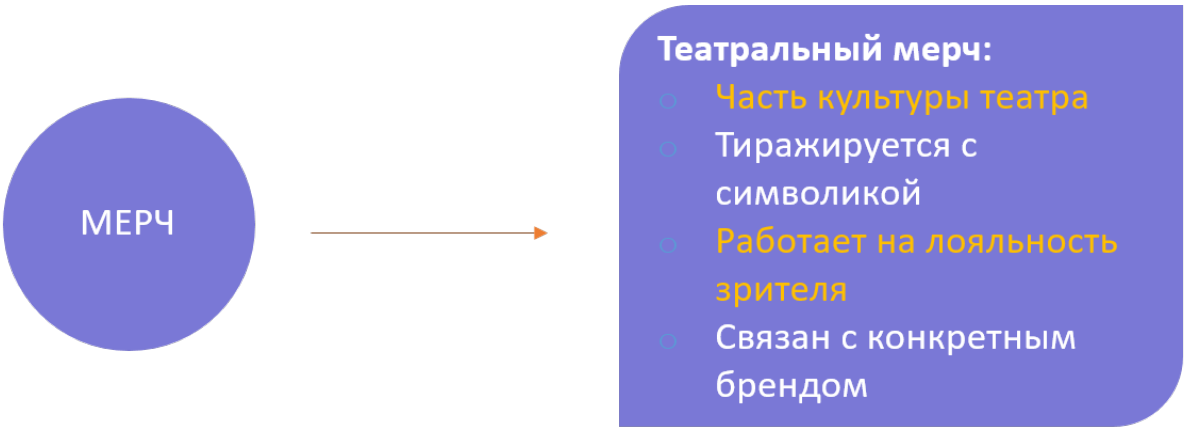


Рисунок 2. Особенности театрального мерча

После того как были рассмотрены основные понятия, функции и особенности сувенирной продукции, важно обратиться к одному из перспективных видов для театра – тематическую, создаваемую по мотивам конкретных спектаклей.

Таблица 1

Особенности тематической продукции по спектаклям

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ПРОДУКЦИЯ		
МОЖЕТ ВКЛЮЧАТЬ:	МОЖЕТ БЫТЬ В ВИДЕ:	МОЖЕТ ВЫПУСКАЕТСЯ КАК:
• Персонажи • Ключевые символы постановки • Цитаты • Визуальные образы • Элементы сценографии	• Открытки, постера, афиши, набора канцелярии • Значков, брелоков, магнитов • Шоперов, аксессуаров с фирменной символикой театра; • Настольных игр • и др.	• Лимитированные коллекции • Серии по сезону или в рамках фестиваля, или к премьере • Часть театральной истории • Предмет коллекционирования

Разнообразие подходов к театральной сувенирной продукции можно проследить на конкретных примерах. В сувенирном магазине Русского драматического театра на продукции преимущественно используется фирменный логотип (рис. 3), персонаж, визуальные образы (рис. 4). Логотип на сувенире работает на узнаваемость театра, а смысловая связь со спектаклем – на эмоциональную связь со зрителем.

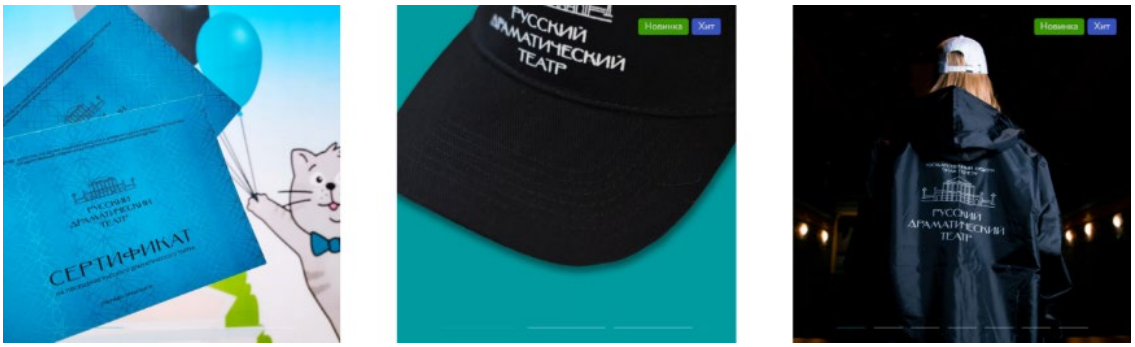


Рисунок 3. Рекламно-имиджевая продукция на основе логотипа театра [4]

Рисунок 4. Рекламно-имиджевая продукция на основе персонажа и визуальных образов [4]

Для сувенирной продукции театра на Садовой характерно минималистическое решение с акцентом на цвет и шрифты, использование имен героев постановок и цитат из спектаклей (рис. 5).

Рисунок 5. Сувенирная продукция на основе имени персонажа и цитат [5]

Аналогичные студенческие проекты, например серии креативных календарей для театра Комик-трест (автор: Е. А. Неупокоева, руководитель И. В. Пашкова), являются тематической продукцией по спектаклям «Белая история», «Секонд-хенд» (рис. 6), «Кабаре “Нафталин”» (рис. 7).

Рисунок 6. Вечный календарь-кубарик по спектаклю «Секонд-хенд» с изображением чудаковатого профессора

Рисунок 7. Фрагмент графического решения календаря на основе персонажей спектакля «Кабаре “Нафталин”»

В итоге можно отметить, что каждый из представленных театров стремится расширить ассортимент, найти оригинальное графическое и пластическое решение в сувенирной продукции с целью выявления своей уникальности. Но это можно считать исключением. Чаще всего, театры:

1) редко используют тематическую продукцию с привязкой к конкретному спектаклю. Возможно, это обусловлено отсутствием премьер, неучастием в профессиональных театральных конкурсах и фестивалях;

2) ограничиваются нанесением логотипа на готовые изделия без художественного осмысления концепции театра;

3) не обеспечивают вовлеченность зрителя в театральную культуру через сувенирную продукцию, недооценивая влияние сувенирной продукции на формирование положительного имиджа театра и расширение целевой аудитории.

Дизайн-проект автора исследования предлагает новый взгляд на театральный сувенир на основе принципа гибкости. Вдохновением послужила современная театральная постановка «Муха-Цокотуха» Екатеринбургского театра юного зрителя. Екатеринбургский ТЮЗ – один

из старейших детских театров России (основан в 1930 году). Он трижды становился лауреатом «Золотой Маски», проводит фестиваль «Реальный театр» и участвует в международных проектах.

Режиссёр С. Землянский представил сказку К. И. Чуковского «Муха Цокотуха» в виде увлекательной музыкальной истории. Театральные костюмы персонажей заслуженного художника России М. Обрезкова, – словно анимированные персонажи насекомых с акцентом на контрастные цвета и детали костюма – крылья, парики, усы. Концепция спектакля «Муха-Цокотуха» позволяет автору дизайн-проекта разработать сувенирную продукцию, представляющую интерес для детской аудитории, это: серия открыток, как объект коллекционирования, и упаковки, как образ, связанный с сюрпризом и хранением памятных сувениров. Уникальные сценические костюмы и пластика персонажей определили стилистику графического решения сувенирной продукции – fashion-иллюстрация. Отличительные особенности дизайн-проекта сувенирной продукции: персонажи представлены как герои fashion-сьемки в технике fashion-иллюстрации; акцент сделан не на сюжете, а на театральных костюмах с учетом характерных особенностей героев спектакля; разработана не только серия тематических открыток (8 ш., формат А6), но и три вида функциональных упаковок для шоколадной монетки, заколки и конфет по мотивам спектакля «Муха-Цокотуха»; применен комплексный подход в разработке дизайна на основе принципа гибкости, позволяющий проектировать дополнительную тематическую продукцию на основе разработанной концепции дизайн-проекта и его стилистического решения.

Основные признаки разработанной сувенирной продукции и их характеристики представлены в таблице 2.

Таблица 2

Характеристика проектируемой продукции по спектаклю [2]

ПРИЗНАК	ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОДУКЦИИ
По типу продукции	Полиграфическая сувенирная продукция
По связи со спектаклями	Тематическая (привязана к спектаклю «Муха-Цокотуха»)
Дополнительные функции	Эстетическая, игровая, защита
По тиражу	Коллекционная
По художественному стилю	Fashion-иллюстрация
По целевой аудитории	Детская, молодёжная

В ходе исследования на основе анализа теоретических источников и аналогичных проектов выявлены: особенности сувенирной продукции, характерной для театров; актуальность использования тематической продукции по спектаклям; возможность использования результатов исследования в практических целях – разработка тематической сувенирной продукции для Екатеринбургского театра юного зрителя (рис. 8).

Рисунок 8. Дизайн-проект полиграфических сувениров для Екатеринбургского театра юного зрителя по спектаклю «Муха-Цокотуха», автор: А. В. Перевалова, руководитель: И. В. Пашкова

Рекомендуется:

1. Внедрить разработанную серию открыток и упаковок в сувенирную линию Екатеринбургского театра юного зрителя, так как предлагаемая серия выполнена в технике авторской fashion-иллюстрации, что повышает ее эстетическую значимость и превращает сувенир в самостоятельный арт-объект. Данная полиграфическая продукция может использоваться театром в рекламно-имиджевых мероприятиях, гастролях, театральных архивах, официальном сайте.

2. Использовать предложенный метод перевода сценических образов в fashion-иллюстрацию для других спектаклей театра. Актуальный визуальный язык fashion-иллюстрации позволяет привлечь внимание молодой аудитории, которая часто остается вне фокуса традиционных театральных сувениров.

3. Расширить ассортимент сувениров на основе данной визуальной концепции. Разработанные объекты имеют не только презентационную, но и игровую функциональную составляющую, что делает их привлекательными для детской аудитории.

Разработанный проект может быть использован: в сувенирных линиях Екатеринбургского театра юного зрителя и других детских театров; как пример, для создания аналогичных сувенирных серий к другим спектаклям; в качестве учебного кейса для студентов направления «Дизайн» и «Графический дизайн».

Список литературы

1. АркПринт [Электронный ресурс] // Что такое сувенирная продукция? – URL: https://arkprint.ru/articles/what_is_present/ (дата обращения: 18.05.2026).
2. Евгеньевна Сувенир как феномен культуры: специфика и классификационные признаки [Электронный ресурс] // Вестник ИрГТУ. – 2015. – № 5 (100). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/suvenir-kak-fenomen-kultury-spetsifika-i-klassifikatsionnye-priznaki (дата обращения: 26.05.2026).
3. Репина Брендинг [Электронный ресурс] // Фирменный стиль. – URL: https://repinabranding.ru/blog/firmennyy-stil (дата обращения: 18.05.2026).
4. Русский драмматический театр [Электронный ресурс] // Сувенирная лавка. – URL: https://rusdram21.ru/merch?ysclid = mpmupxchxz287763410 (дата обращения: 26.05.2026).
5. Театр на Садовой [Электронный ресурс] // Сувенирная лавка. – URL: https://shop.pkteatr.ru (дата обращения: 26.05.2026).
6. Gitwell [Электронный ресурс] // Промо продукция – это реклама которую можно потрогать. – URL: https://gitwell.ru/blog/suvenirnaya-produkcziya-s-logotipom/promo-produkcziya-eto-reklama-kotoruyu-mozhno-potrogat (дата обращения: 18.05.2026).
7. Pinhead [Электронный ресурс] // Что такое мерч и для чего он используется. – URL: https://pnhd.ru/chto-takoe-merch-i-dlya-chego-on-ispolzuetsya (дата обращения: 18.05.2026).
8. Unisender [Электронный ресурс] // Что такое имиджевая реклама. – URL: https://www.unisender.com/ru/glossary/chto-takoe-imidzhevaya-reklama/ (дата обращения: 18.05.2026).

Мезина Арина Алексеевна, студент,
Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ТЕХНИКИ ИНКРУСТАЦИИ МЕТАЛЛОМ ПО ДЕРЕВУ: ОТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

TECHNIQUES OF METAL INCRUSTATION ON WOOD: FROM FOLK ART CRAFT TO PROFESSIONAL ART

Аннотация: в статье рассматривается проблема перехода традиционной техники инкрустации металлом по дереву из сферы народного промысла в область профессионального искусства. Внимание акцентируется на рассмотрении истоков возникновения техники, ее художественных особенностей и причин перехода в русло современной практики. В статье предприняты попытки формулировки предложений о специфике изменений художественного контекста сложившегося технологического процесса в профессиональном искусстве. Делается вывод о том, что актуализация народных промыслов возможна через их интеграцию в области профессионального искусства.

Ключевые слова: инкрустация, дерево, металл, народный промысел, профессиональное искусство.

Abstract: the article discusses the problem of the transition of the traditional technique of metal inlay on wood from the field of folk art to the field of professional art. Attention is focused on the consideration of the origins of technology, its artistic features and the reasons for the transition to the mainstream of modern practice. The article attempts to formulate proposals on the specifics of changes in the artistic context of the current technological process in professional art. It is concluded that the actualization of folk crafts is possible through their integration into the field of professional art.

Keywords: inlay, wood, metal, folk craft, professional art.

Инкрустация металлом по дереву представляет собой декоративную технику, основанную на сочетании древесины и металла. Суть технологии заключается во внедрении металлических элементов, например проволоки

или пластин, в поверхность деревянного изделия. Это необходимо для создания орнаментального или изобразительного рисунка на формируемом объекте. Данная техника имеет глубокие исторические корни и на протяжении длительного периода существовала в контексте прикладного искусства как разновидность народного промысла. Мастера использовали ее для украшения предметов быта, мебели, оружия, шкатулок, музыкальных инструментов. Орнаментальные композиции часто выполняли не только декоративную, но и символическую функцию, отражая традиционные представления о мире, природных формах и ценностях традиционной культуры.

В современном культурном пространстве можно наблюдать нивелирование части традиционных техник и промыслов, утрату их значимости в пользу доминирующих тенденций массовизации и визуализации культуры. Как правило, они сохраняются как историческое наследие, воспринимаются как ремесло, сложно вписываются в современное искусство и дизайн. Потребители рынка арт-объектов чаще выбирают современные минималистичные вещи, а шкатулки с узорной насечкой могут казаться старомодными. Мастеров, владеющих технологией, становится все меньше, а молодые художники не спешат ее осваивать ввиду длительности и сложности обучения. По собранным данным, за период 2019–2022 годов в Унцукуле насечкой занимается не более 200 мастеров. Технологический процесс включает три стадии: подготовительную (сушка древесины до пяти лет), творческую (нанесение орнамента) и завершающую (многослойное лакирование) [2, с. 3–5]. Сбыт осуществляется не только через розничные магазины, но и студии интерьера, социальные сети, туристический сектор и др. [2, с. 6–8]. Сложившейся ситуацией обусловлена задача исследования, связанная с актуализацией традиционной техники инкрустации металлом по дереву через сферу современного профессионального искусства. Во многом ее решение необходимо для сохранения культурного наследия и поиска новых форм существования традиционных ремесленных техник. Без переосмысления и интеграции таких техник в современный художественный контекст многие промыслы могут быть полностью нивелированы в ближайшие десятилетия.

Для того чтобы прийти к решению данной задачи, важно обратиться к исследованию истоков традиции инкрустации металлом по дереву на примере вариаций, существующих в различных регионах.

Начнем с наиболее яркого примера – тульская всечка. Этот промысел зародился в 1712 году на Тульском оружейном заводе. Мастера вбивали металлическую проволоку в деревянные приклады ружей ребром, что давало более тонкий и прочный узор [4]. Как рассказывает в интервью 2025 года мастер Елена Мокина, занимающаяся всечкой три десятилетия, проволока вбивается в сырое дерево, а после сушки крепко держится. В настоящее время данный мастер не только старается сохранить старинные приемы инкрустации, но и приобщить детей в тульских школах, экспериментируя с новыми материалами, например с перламутром [4].

Особенно славились особой спецификой инкрустации мастера Северного Кавказа и Дагестана. В высокогорном ауле Унцукуль сложился промысел, где изделия из ореха и кизила украшают мельхиоровой насечкой. Количество штрихов на одной вещи может доходить до ста тысяч, а узоры, например сетки, розетки, солярные знаки, почти не изменились с XVIII века [6]. Как отмечено в публикациях, унцукульский промысел зародился в XVII–XVIII веках, а к XIX веку изделия мастеров уже с восторгом покупали не только в России, но и за ее пределами. Особого упоминания заслуживает династия Газимагомедовых, в которой на протяжении двухсот лет представители восьми поколений владеют искусством насечки [6]. Технология остается почти неизменной: заготовку вытачивают на токарном станке, наносят рисунок, вбивают мельхиоровую проволоку, затем покрывают лаком. Лучшими породами дерева для такой ювелирной работы считаются боярышник, дикая груша, абрикос, кизил и орех [5].

Главная особенность инкрустации в рассмотренных промыслах связана с соединением различных материалов. Как правило, применяется дуб, орех, черное дерево, ясень, клен. При этом каждый вид дает свой тон, фактуру и твердость. Металл также бывает разным: бронза, латунь, медь, серебро, иногда золото. У каждого металла индивидуальный цвет, блеск и пластичность. Латунь ярко-желтая, напоминающая золото, но сильно окисляется. Медь теплее по цвету, со временем покрывается темно-зеленой патиной. Серебро, например, дает холодный блеск. Контраст между теплой живой древесиной и холодным твердым металлом создает напряжение, которое и делает инкрустацию такой выразительной. В народной традиции инкрустацию чаще всего использовали для орнамента. Ритмично повторяющиеся линии складывались в ясный геометричный

узор. Мастерство заключалось не только в том, чтобы ровно вырезать металл, но и в умении грамотно заполнить поверхность, найти правильный ритм, не перегрузить проектируемый образец. Поэтому формируемый узор визуально синтезирован с формой предмета с целью подчеркнуть изгиб крышки шкатулки или плавную линию рукояти ножа.

В рамках исследования важно подчеркнуть, что народные мастера, занимавшиеся инкрустацией, не являлись художниками в современном понимании данной профессиональной деятельности. Они работали внутри ремесленной традиции, которая передавалась от отца к сыну, от мастера к ученику. Никто не подписывал свои работы, поскольку была важна не личность автора, а качество и соответствие образцу. В различных публикациях, в частности С. М. Гаруновой и А. С. Саидовой, на примере творчества унцукульских художников-насекальщиков прослежены тенденции развития дагестанской насечки металлом по дереву от народного промысла до профессионального искусства [1, с. 424]. Авторы показывают, что государственная поддержка в советское время дала промыслу новый импульс развития. Однако настоящий расцвет промысла и его актуализация наступает именно тогда, когда ремесленники начинают восприниматься как художники [1, с. 425].

Существующий вариант решения ситуации по сохранению техники росписи исключительно в рамках народного промысла с ориентацией на туристический рынок не дает желаемого результата, поскольку переводит ремесло в ракурс сувенирной продукции, часто лишенной художественной ценности. Для того чтобы переломить ситуацию, важно выявить механизмы и условия перехода техники инкрустации металлом по дереву из сферы народного промысла в область профессионального искусства. Для этих целей необходимо обосновать художественный потенциал техники инкрустации для современного творчества. Для достижения необходимого результата проанализировано само явление инкрустации как феномена декоративно-прикладного искусства, рассмотрены изменения ее художественного контекста в XX–XXI веках, возможности использования техники в современной художественной практике.

Ситуация с актуализацией промысла начинает меняться в XX веке. Мастерство и промыслы постепенно выделяются в самостоятельную область. Художники чаще обращаются к традиционным ремесленным тех-

никам, но не как к способу создать полезную вещь, а как к средству художественного выражения. Старые приемы получают новую жизнь. Их начинают использовать в авторских вещах, выставочных объектах, интерьерных композициях и дизайне. Ремесленная технология превращается в художественный инструмент. В Европе на рубеже XIX–XX веков активно развиваются движения «искусств и ремесел», где художники сознательно возвращаются к ручному труду и традиционным материалам в противовес машинному производству. В России похожие процессы происходят в рамках неорусского стиля и авангарда, где народные техники переосмысливаются по-новому. В послевоенный период в СССР народные промыслы поддерживались государством, но акцент смещается на сохранение традиционных форм, а не на их переосмысление. От мастеров требовалось повторять образы, одобренные художественными советами, эксперименты не приветствовались. Инкрустация металлом по дереву в это время существует в основном в рамках промыслов как ремесло для производства сувениров и бытовых вещей. С одной стороны, это помогло сохранить технику и технологию, с другой – законсервировало ее в формах начала XX века. Перелом и актуализация технологической части промысла наступают позже, когда художники-прикладники получают больше свободы. Появляется возможность показывать свои работы не только на ярмарках народных промыслов, но и на выставках современного искусства. Поэтому инкрустация начинает восприниматься не как ремесленный прием, а рассматриваться наравне с полноценным художественным языком.

Инкрустация металлом по дереву – это промысел, наделенный рядом характеристик, позволяющих ему вписываться в современное прикладное искусство. Среди основополагающего потенциала – работа с формой. Это связано с тем, что металлические линии, впаянные в дерево, могут быть геометрическими и конструктивными или плавными и пластичными. Благодаря перечисленному ряду качеств такие линии визуально напоминают графические рисунки, выполненные пером и тушью. Например, если при плотной грубой врезке металла в дерево придать ему изящный тонкий контур, то в некотором роде такую работу можно сравнить со скульптурой. В этом отношении средствами инкрустации может быть создана поверхность, наделенная эстетической выразительностью и взаимодействующая с пространством. Блеск металла при этом будет

меняться в зависимости от освещения и угла зрения. Так формируется неповторимый и индивидуальный образ художественного произведения. Важно отметить и световой эффект, работающий в изделии с инкрустацией. Силуэт созданного объекта в таком ключе может быть изменчивым на фоне окружающего пространства. Поэтому в последние десятилетия инкрустация становится востребованной среди дизайнеров, работающих с интерьерами, авторской мебелью и декоративными панно. В этом отношении сочетание существующей технологии и новых идей является примером синтеза культурного наследия с актуальным художественным мышлением. В современной практике такой принцип получил название «наследие в действии». В этом ключе традиция не остается замершей только в экспонате, а продолжает работать в новом контексте.

Важно подчеркнуть, что переход инкрустации от народного промысла к профессиональному искусству возможен не через изменения самой технологии, а за счет обращения к художественному контексту формируемого произведения. Старый ремесленный прием при этом проявляется в виде художественного-пластического языка, способного принять современные идеи. Этот процесс осуществляется в современной практике, но не неравномерно. В некоторых регионах инкрустация попрежнему остается частью народного промысла, например в Дагестане, где работают маститые мастера и небольшое количество их учеников. Однако, как показывают данные, в Унцукуле до сих пор работает около двухсот мастеров, а каналы сбыта расширяются за счет Интернета и туризма [2, с. 7]. В Туле отдельные мастера-энтузиасты не только сохраняют ремесло, но и обучают ему детей [4]. При этом техника инкрустации доступна для освоения не только профессиональным художникам, но и школьникам. Предложенная методика изготовления точеных деревянных изделий (стаканчиков для карандашей и солонок), инкрустированных металлом, применяется на уроках технологии в 8 классе [3, с. 139]. Это доказывает, что техника не является архаичной и недоступной. При грамотном применении технологии инкрустации в методическом контексте ее можно передавать молодым поколениям.

В рамках данной работы показано, что промысловые техники могут сохраняться и развиваться именно через творческое переосмысление в профессиональном искусстве. Когда старые технологии применяются в новых художественных формах, этот процесс актуализирует культурное

наследие, расширяя его границы через выразительные возможности современного декоративно-прикладного искусства. С одной стороны, сохраняется связь с прошлым, вековой традицией ручного труда, с другой – появляется новый материал для современных художников. Традиционная техника обретает вторую жизнь. Поэтому на основе проведенного исследования по актуализации техники инкрустации металлом по дереву могут быть предложены следующие практические шаги:

1. Художественным учебным заведениям рекомендуется включить технику инкрустации в программы подготовки художников-прикладников не только как исторический экскурс, а по принципу действующего инструмента.

2. Мастерам народных промыслов целесообразно принимать активное участие в выставках современного изобразительного искусства, а не ограничиваться ярмарками ремесел.

3. Музеям и культурным центрам важно поддерживать экспериментальные проекты, созданные на примере синтеза традиционного начала и современного контекста. При этом творческое переосмысление и актуализация техники, в отличие от ее музейного консервирования или превращения в сувенирный промысел, позволяет сохранить живое ремесло, привлечь молодых художников, создать новый сегмент на арт-рынке и расширить границы современного декоративно-прикладного искусства.

Предложенные пути для актуализации промысла инкрустации металлом по дереву могут быть применены в сфере художественного образования, в практической работе художников по дереву и металлу, а также программах по сохранению нематериального культурного наследия.

В итоге проведенного исследования можно заключить, что переход техники инкрустации металлом по дереву от народного промысла к профессиональному искусству связан не с изменением технологии, а с актуализацией тематического контекста. Традиционный ремесленный прием в данном случае становится художественно выразительным языком, необходимым для воплощения современных эстетических идей. Сохранение и актуализация народных художественных техник возможно именно через их творческое переосмысление. Использование традиционных технологий в новых формах позволяет реципиентам обращаться к культурному наследию и одновременно расширять выразительные возможности современного искусства.

Список литературы

1. Гарунова С. М., Саидова А. С. Унцукульская насечка металлом по дереву: от народного художественного промысла к профессиональному искусству [Электронный ресурс] // ИАЭК. – 2020. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/untsukulskaya-nasechka-metallom-po-derevu-ot-narodnogo-hudozhestvennogo-promysla-k-professionalnomu-iskusstvu (дата обращения: 27.05.2026).
2. Имангулов Л. Р. Как функционирует современное ремесло? Пример унцукульской насечки [Электронный ресурс] // УЭПС. – 2022. – № 1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kak-funktsioniruet-sovremennoe-remeslo-primer-untsukulskoy-nasechki (дата обращения: 20.05.2026).
3. Михайлов Н. Г. Обучение школьников черчению на уроках технологии в процессе изготовления точеных деревянных изделий, инкрустированных металлом [Электронный ресурс] // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obuchenie-shkolnikov-chercheniyu-na-urokah-tehnologii-v-protsesse-izgotovleniya-tochenyh-derevyannyh-izdeliy-inkrustirovannyh (дата обращения: 25.05.2026).
4. Панченко Н. Мастер высечки Елена Мокина: Это уникальное тульское ремесло [Электронный ресурс] // Тульские известия. – 2025. – 7 августа. – URL: https://ti71.ru/n154877.html (дата обращения: 27.05.2026).
5. Песнь металла и дерева [Электронный ресурс]: сайт // Это Кавказ. – 2018. – 8 февраля. – URL: https://etokavkaz.ru/traditcii/pesn-metalla-i-dereva (дата обращения: 14.05.2026).
6. Унцукуль: живое серебро в дереве [Электронный ресурс]: сайт // Dagtravel. Туры и отдых в Дагестане с 2011 года. – URL: https://dagtravel.ru/top/untsukulskoe_remeslo (дата обращения: 10.05.2026).

Раздел 6. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Бирюкова Полина Андреевна, студент,
Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент,
профессор кафедры фотовидеотворчества,
Кемеровский государственный институт культуры

ПОИСКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КИНООПЕРАТОРА П. ЛЕБЕШЕВА

THE SEARCH FOR A VISUAL STYLE IN THE WORK OF CINEMATOGRAPHER P. LEBESHEV

Аннотация: в статье речь идет об эволюции изобразительного стиля кинооператора П. Лебешева, который трансформировался от жесткой документальности к поэтической живописности и их взаимному слиянию.

Ключевые слова: кинооператор П. Лебешев, творческая эволюция, живописно-документальный стиль.

Abstract: the article deals with the evolution of cinematographer P. Lebeshev's visual style, which transformed from harsh documentaries to poetic picturesqueness and their mutual fusion.

Keywords: cinematographer P. Lebeshev, creative evolution, pictorial and documentary style.

Павел Тимофеевич Лебешев (1940–2003) по праву принадлежит к числу ключевых фигур советской и российской операторской школы. Его творческий путь, охвативший более трёх десятилетий, стал периодом интенсивных поисков собственного изобразительного языка – от предельно документального до утончённо-живописного и постмодернистского. Обращение к творческому наследию П. Лебешева является актуальным, прежде всего, из-за ситуации, складывающейся в современном игровом кинематографе: современные фильмы, особенно блокбастеры, для повышения зрелищности всё интенсивнее используют современные технологии как при съемке, так и в период постпродакшн. В результате

из многих фильмов уходит ощущение человеческой непосредственности и души человека. Фильмы П. Лебешева показывают нам, что любая техника и технология, применяемая в кинематографическом творчестве, должна быть очеловечена, прочувствована и одухотворена.

Кинооператорское творчество П. Лебешева нашло своё отражение в различных изданиях. Следует отметить монографическую брошюру М. Е. Голдовской, в которой она исследует ранние фильмы П. Лебешева [1]. Актуальную информацию содержит также сборник воспоминаний о П. Лебешеве и интервью самого мастера под названием «Хочется сделать праздник» [2]. Кроме книг, о творчестве кинооператора П. Лебешева написано немало статей в журналах и газетах. В частности, обращает на себя внимание статья в журнале «Сеанс» «Павел Лебешев – документ о температуре эпохи» (2020) [3] и статья в газете «Культура» «Эпикуреец с камерой» (2020) [4]. Не менее ценная информация представлена в документальном фильме «Павел Тимофеевич Лебешев. Неоконченная пьеса» (2005) [5].

В большинстве перечисленных выше работ демонстрируется искусствоведческий подход при анализе операторской работы в фильмах П. Лебешева. Подробно исследуются те или иные операторские приемы и способы достижения выразительного изображения. Обращается внимание на новаторские достижения кинооператора П. Лебешева. Вместе с тем, на наш взгляд, изучению поисков индивидуального изобразительного стиля в фильмах П. Лебешева на протяжении всей его творческой карьеры уделено недостаточно внимания. Отсюда возникла *цель* нашего исследования – выявить эволюцию изобразительного стиля кинооператора П. Лебешева и обозначить его значимые элементы, определив место мастера в контексте операторского искусства второй половины XX века.

Биографический контекст как фактор формирования стиля

Творческое становление П. Лебешева было предопределено его происхождением: он родился в семье известного советского оператора Тимофея Павловича Лебешева, создателя фильмов «Девушка с характером» и «Девчата». С 1957 года Павел начал работу на киностудии «Мосфильм», последовательно осваивая профессию механика, ассистента оператора и второго оператора, в том числе под руководством отца при работе над картинами «Тишина» и «Щит и меч». В 1972 году он окончил

операторский факультет ВГИКа (мастерская А. Д. Головни). Уже ранние работы мастера, среди которых особо выделяется чёрно-белый короткометражный фильм «Ангел» (реж. А. Смирнов, 1967), показали его профессиональную состоятельность, хотя эта картина подверглась цензуре и не вышла на экраны. Режиссёр поставил дерзкую задачу: снимать без единого осветительного прибора. Все опытные операторы отказывались, и только П. Лебешев, которому на тот момент было 27 лет, согласился.

Настоящий успех пришёл с фильмом «Белорусский вокзал» (1971), после которого П. Лебешев окончательно утвердился в профессии.

Эволюцию стиля П. Лебешева можно рассматривать как последовательное движение от нарочито небрежной, документальной манеры к сложной живописной системе.

Этап 1. От «документально-бытового» к «живописному» стилю. С самой первой профессиональной работы «Город первой любви» (1968) П. Лебешев, по свидетельству критиков, «нащупывал» свой собственный путь, ища вместе с режиссёрами в каждой новой работе наиболее точную форму. В фильмах Андрея Смирнова («Ангел», «Белорусский вокзал») формируется документально-бытовая стилистика, которая станет одной из опорных в творчестве П. Лебешева и впоследствии трансформируется в узнаваемую манеру имитации хроникальной съёмки с рук.

Решающий перелом наступает в сотрудничестве с Н. Михалковым и художником-постановщиком А. Адабашьяном. Именно в их первой совместной работе – вестерне «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) складывается тот подход, который кинокритики впоследствии назовут «живописным стилем». Сам термин фиксирует принципиально важную характеристику: операторская работа П. Лебешева этого периода приобретает качества, роднящие кинокадр с живописным полотном, то есть неторопливость, тщательность в передаче фактур, особое внимание к световоздушной среде.

Этап 2. Период зрелого «живописного стиля» (1974–1982). В сотрудничестве с Н. Михалковым и А. Адабашьяном П. Лебешев достигает пика своих изобразительных возможностей. Фильмы «Раба любви» (1975), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1979) и «Родня» (1981) являют собой последовательную реализацию живописной программы. Для операторской манеры этого периода характерны спокойные пейзажные и ин-

терьерные композиции, мягкое течение действия, создающее впечатление последовательного рассматривания живописного полотна, непринуждённая смена освещения.

Однако было бы ошибкой сводить всё многообразие подхода П. Лебешева исключительно к «живописности». Критики единодушно выделяют в его манере экспрессию цветового решения, тонкое чувство пейзажа и, что особенно важно, умение проникать во внутренний мир героев. Цвет у П. Лебешева не декоративен, а функционален: он служит выявлению эмоционального состояния персонажа и общей атмосферы повествования.

Отметим ключевые элементы изобразительного стиля П. Лебешева.

1. *Длинные проходки и внутрикадровый монтаж.* Одной из самых узнаваемых черт операторской манеры Лебешева стала съёмка длинных проходок, когда камера на определённой крупности сопровождает актёра, совершая внутрикадровый монтаж. Этот приём, восходящий к традиции А. П. Довженко и М. М. Калатозова (оператор С. П. Урусевский), получает у П. Лебешева новое звучание. Камера становится не пассивным регистратором, а активным участником драматургического действия.

Исследователи отмечают особый, «демиургический» статус камеры П. Лебешева: оператор остаётся вне поля зрения зрителя, никогда не отражаясь в зеркалах или стёклах, однако его манера «быть здесь и сейчас», наблюдать актёров в сопутствующем им антураже, настолько активна и изобретательна, что оказывает сильнейшее влияние на саму суть картины. Возникает парадоксальный эффект: постоянно ощущаемое присутствие оператора-наблюдателя, с одной стороны, обнажает условность игрового сюжета, а с другой – обеспечивает едва ли не хроникальный характер съёмки.

2. *Эффект съемки широкоугольной оптикой.* П. Лебешев брал сверхширокоугольную оптику, что позволяло ему снимать, почти вплотную приближаясь к актёру, но при этом сохранять стабильность кадра. Зритель не замечал оператора, но физически ощущал его присутствие, возникал эффект хроники, документального свидетельства. Обычная оптика «съедает» фон – размывает его, оставляя в фокусе только лицо героя. Широкоугольная оптика, напротив, обладает большой глубиной резкости, позволяя одновременно держать в фокусе и крупный план лица актёра, и предметы на среднем плане, и даже детали дальнего плана. Персонаж не вырезан из среды, он существует внутри неё.

Яркий пример такого изобразительного решения – сцена в парке из «Нескольких дней из жизни И. И. Обломова». Камера находится очень близко к актерам (иногда на расстоянии 30–40 см), но при этом мы видим и деревья за ними, и ветки над ними, и блики солнца, пробивающиеся сквозь листву, – всё это одновременно в фокусе. Среда не растворяется, она становится равноправным участником диалога. То же самое в «Ангеле»: сцена в полутемном сарае, где широкоугольная оптика и экспозиция «по тени» позволили одновременно держать в кадре и лицо актёра, и текстуру досок стен, и световую полоску из щели.

3. *Световое решение фильма: естественность освещения и визуальная экспрессия.* П. Лебешев принципиально отказывался от стандартных осветительных схем. Его метод часто называли «реабилитацией физической реальности» [4]. Второй оператор Эдуард Гимпель вспоминал, как Лебешев звонил и спрашивал: «Ты материал видел? Ну как, это “наше” изображение?!» [5]. Здесь «наше» – значит живое, не залакированное студийным светом.

Более того, П. Лебешев даже запатентовал технологию так называемой «ДДЗ» (дополнительной дозированной засветки). Это специальный способ обработки пленки, который позволял «вытягивать» изображение при плохом освещении и делал дешевую отечественную пленку похожей по фактуре на дорогой «Кодак». Как вспоминает режиссёр картины Н. Михалков, «чтобы повысилась чувствительность плёнки, Паша втайне от всех, дома, засвечивал её... Если бы кто-нибудь узнал, что он нарушает технологию, или хотя бы один метр плёнки оказался браком, ему бы не поздоровилось. Плёнка государственная – подсудное дело!» [5]. Технология ДДЗ стала символом его подхода: не бороться с несовершенством материала, а превращать его в выразительное средство.

П. Лебешев сознательно работал с тенью как равноправным художественным элементом, позволяя теням «проваливаться» в черноту, не пытаясь их высветлить. В чёрно-белых фильмах, особенно в ранних работах, это создавало драматический контраст и ощущение тайны, добавляя кадру особого темперамента. Не случайно А. Васильев назвал фильмы П. Лебешева «документом о температуре эпохи», имея в виду ту степень экспрессии, которую мастер сообщает светотеневой гамме своих картин (см. [3]).

Световые решения П. Лебешева исходили из крайне низких величин освещенности, поскольку он стремился сохранить всю красоту и прелесть естественного освещения, того, как живет свет вместе с нами в этом своем пространстве.

4. *Симуляция ретростиля и документальной съёмки.* При съёмке фильмов П. Лебешев разработал собственное решение пластики кадра, имитируя хроникальную съёмку с рук. Для этого он соединил ретростиль и документальный стиль. Эта особенность особенно ярко проявилась в его работе над «Рабой любви» (1976), где он искусно воспроизвёл эстетику немого кино, и в «Ассе» (1987), где криминальная драматургия сочетала жёсткую, почти хроникальную манеру с живописными пейзажными интерлюдиями.

Позднее творчество П. Лебешева демонстрирует удивительную пластичность, способность адаптироваться к самым разным режиссёрским задачам. В фильме Георгия Данелии «Кин-дза-дза!» (1986) он создаёт гиперболизированную, почти гротескную визуальную вселенную, в «Ассе» С. Соловьева (1987) виртуозно жонглирует стилями: жёсткие, документально-скрупулёзные эпизоды криминальной драмы коллажно соседствуют с причудливо-холодноватыми аксессуарами эксцентричного жилища мальчика Бананана и лирическими пейзажами заснеженного Крыма.

Особого внимания заслуживает «Сибирский цирюльник» (1998), где Лебешев сознательно работает в манере «большого советского стиля» послевоенного кинематографа. Здесь его живописный метод обретает монументальные черты: масштабные композиции, торжественная цветовая гамма, эпический ритм повествования.

Разброс творческих задач П. Лебешева поражает: маньеристская, стилизованная среда «Рабы любви» (1976) и сухая, жесткая картинка «Кавказского пленника» (1996) Сергея Бодрова – при всём их различии эти фильмы созданы одним человеком. Это свидетельствует не о стилистической эклектике, а о глубочайшем профессионализме, позволявшем мастеру органично вживаться в художественную ткань каждого фильма, оставаясь при этом абсолютно узнаваемым.

П. Лебешев не навязывал свой стиль, а искал пластическое решение, наиболее точно отвечающее задаче. «Лебешев мыслил драматургически. И режиссеры знали, что всегда могут опереться на Павла, – он своим да-

ром поддерживал их замысел, реализовывал на экране их пластические идеи» [2, с. 17].

Подводя итог, отметим, что изобразительный стиль П. Лебешева, основанный на виртуозном владении длинными проходками, внутрикадровым монтажом и светотеневой выразительностью, обнаруживает необычайную пластичность и способность к трансформации: от мягких, лирических тонов «Обломова» до гиперболизированной фантасмагории «Кин-дза-дзы», от стилизации «под старину» в «Рабе любви» до эпического размаха «Сибирского цирюльника».

Ключевыми элементами изобразительного стиля П. Лебешева являются: съёмка длинных проходок с внутрикадровым монтажом, использование широкоугольной оптики для сохранения глубины резкости и связи персонажа со средой, отказ от стандартных осветительных схем в пользу естественного освещения, а также авторская технология «ДДЗ» (дополнительная дозированная засветка), превращавшая ограничения плёнки в выразительное средство. Эти приемы создают, с одной стороны, эффект документальной достоверности экранного изображения, а с другой – поэтизируют это изображение, выступая в тех или иных случаях инструментом конкретного изобразительного стиля. В конечном итоге у зрителей возникает ощущение живого, «очеловеченного» изображения, что противопоставляется технологичной, но обезличенной зрелищности современных блокбастеров.

Список литературы

1. Голдовская М. Е. Павел Лебешев. – М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1985. – 64 с.
2. Лебешев П. Хочется сделать праздник: биография / сост. Е. Лазарева; авт. предисл.: В. Юсов, Ю. Любшин. – М.: Зебра Е; АСТ, 2009. – 365 с.
3. Павел Лебешев – документ о температуре эпохи [Электронный ресурс] // Сеанс: журнал. – URL: https://seance.ru/articles/lebeshev/ (дата обращения: 19.02.2026).
4. Эпикуреец с камерой [Электронный ресурс] // Культура: газета. – URL: https://portal-kultura.ru/articles/history/327219-pavel-lebeshev-epikureets-s-kameroy/ (дата обращения: 21.02.2026).
5. Павел Тимофеевич Лебешев. Неоконченная пьеса [Электронный ресурс]. – URL: https://m.ok.ru/video/1285084220128 (дата обращения: 17.02.2026).

Есжанова Дарья Артёмовна, студент,
Виноградова Светлана Александровна,
доцент кафедры фотовидеотворчества,
Кемеровский государственный институт культуры

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КИНОХРОНИКИ В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ

INTERPRETATION OF CINEMATOGRAPHER IN SOVIET FILMS

Аннотация: статья исследует эволюцию кинохроники как исторического феномена и инструмента интерпретации действительности, фокусируясь на советском периоде. Анализ дореволюционной, военной и советской хроники выявляет ключевые приемы работы с документальным материалом: от простой фиксации факта до образного осмысления реальности в экспериментах Дзиги Вертова и монтажных концепциях Эсфири Шуб. Советская школа интерпретации хроники заложила фундаментальные методы, актуальные и сегодня, когда аналоговая киноплёнка приобретает особую ценность как исторический свидетель.

Ключевые слова: кинохроника, документальное кино, интерпретация, советский кинематограф, монтаж, пропаганда, историческая память, кинонаблюдение, реконструкция факта.

Abstract: this article explores the evolution of newsreels as a historical phenomenon and a tool for interpreting reality, focusing on the Soviet period. An analysis of pre-revolutionary, wartime, and Soviet newsreels reveals key techniques for working with documentary material: from the simple recording of facts to the figurative interpretation of reality in the experiments of Dziga Vertov and the editing concepts of Esfir Shub. The Soviet school of newsreel interpretation laid down fundamental methods that remain relevant today, when analog film is acquiring particular value as a historical witness.

Keywords: newsreel, documentary cinema, interpretation, Soviet cinematography, montage, propaganda, historical memory, cinematic observation, fact reconstruction.

На рубеже XX–XXI веков человечество столкнулось с трансформацией информационного пространства. Если в XX столетии кинохроника была «окном в мир» и источником документальной правды, то сегодня,

в эпоху цифровизации, ситуация кардинально изменилась. С одной стороны, любой владелец смартфона может стать создателем «хроники» событий, с другой – развитие технологий нейросетей привело к кризису доверия к видеоконтенту. Изображение перестало быть безусловным доказательством.

В этих условиях старая, «аналоговая» кинохроника на киноплёнке обретает особую ценность как неоспоримый исторический свидетель. Однако её использование в современном медиапространстве требует понимания тех приёмов и методов интерпретации, которые были разработаны на протяжении истории кинематографа. Особый интерес представляет советский период, когда кинохроника из простой фиксации факта превратилась в сложный инструмент образного осмысления действительности.

Кинохроника – это актуальная информация о многообразных событиях, явлениях, процессах в жизни региона, страны, мира, об их влиянии на характеры и судьбы отдельных людей и народов в целом, а также разновидность развлечения для миллионов посетителей кинотеатров в XX веке [1, с. 45]. Кинохроники считаются важными историческими документами, поскольку они иногда бывают единственными аудиовизуальными записями исторических и культурных событий тех времён [2, с. 17].

Нужно сказать, что кинохроника была вообще первым появившимся видом киноработы, исторически первым жанром в кинематографе. 28 декабря 1895 года в Париже на Бульваре Капуцинок в подвале «Гран-кафе» братьями Люмьер был устроен первый публичный платный киносеанс фильма «Выход рабочих с фабрики». С этого коммерческого показа было положено официальное начало кинохронике и мировому кино в целом [3, с. 8].

Раннее развитие кинематографа, заложенное братьями Люмьер, быстро доказало свою жизнеспособность. Уже в первые два десятилетия XX века кинохроника стала важным жанром. Французская компания «Пате» в 1905 году выкупила у братьев Люмьер права на их киноаппараты и вскоре превратилась в лидера кинопроизводства не только в Европе, но и в мире. С 1908 по 1926 год, а затем и с появлением звука с 1929 года, «Пате» регулярно выпускала кинохронику, из которой составлялся знаменитый “Pathe-journal”. Важно отметить, что для создания сюжетов часто использовался метод «реконструкции факта», а не только прямая репортажная съемка, что было обусловлено техническими ограничениями того

времени. К началу Первой мировой войны сеть корреспондентских пунктов “Pathe-journal” под девизом «Всё видим, всё знаем» уже охватывала более двадцати стран.

В России развитие кинохроники также шло своим путем. Московская кинофабрика «Александр Ханжонков и Компания», производившая разнообразную кинопродукцию, активно выпускала этнографические фильмы, которые пользовались большой популярностью. Одним из первых известных примеров такого «этнокино» стал фильм 1908 года, снятый оператором В. Сиверсеном по инициативе А. Ханжонкова, который показывал быт горцев Кавказа. Коммерческий успех этнографических лент побудил продюсера А. Ханжонкова организовывать киноэкспедиции по всей многонациональной России [1].

Российская дореволюционная кинохроника была разнообразна: от правительственных съёмок и праздников до природных катаклизмов. По сути, это были ранние новостные сводки, предтеча киножурналов. Особое место занимала «царская» хроника, отражавшая жизнь императора, его семьи и правительства. После революции 1905–1907 годов она стала пропагандистским инструментом, приближая провинциального зрителя к царской семье через показ официальных церемоний и частной жизни. Парадоксально, но в советское время эти же кадры использовались для разоблачения монархии. В дореволюционных хрониках преобладали представители высшего общества. Обычные люди появлялись лишь в сюжетах о Первой мировой войне. Рабочие движения, стачки и даже фигура Григория Распутина оставались за кадром из-за жёсткой цензуры и политики властей, не желавших фиксировать «символы беспорядка» [1; 2].

В журнальных сюжетах существовала определённая манера подачи материала. Заглавный титр уже раскрывал суть самого события или факта, а за ним следовали кадры-репрезентации. Они должны были передать всю информацию и помочь зрителю составить представление о заявленном сюжетом предмете [1, с. 68].

Фактически на экране возникает калейдоскоп визуальных фактов, сменяющих друг друга в неостановимой последовательности. Калейдоскоп фактов и является доминантной целью киножурнала, который просто констатирует происходящее в мире, начиняя зрителя знаковой информацией [2, с. 40].

Современное телевидение, сетевые каналы Интернета фактически строят использование архивной кинохроники по принципу того же журнального калейдоскопа. При создании телевизионных программ и документальных фильмов возобладал иллюстративный подход в использовании кинохроники [2, с. 42].

Дореволюционная кинохроника, будучи инструментом официальной пропаганды, заложила традицию отбора и презентации фактов в соответствии с политическим заказом. Принцип «калейдоскопа» событий, при котором зрителю предлагается готовая картина мира без глубокого анализа, оказался устойчивым и перешёл в более поздние медиа [1, с. 70].

Киножурналы прошлого отличались четкой структурой: заголовок сразу раскрывал суть, последующие кадры служили наглядной иллюстрацией. Экран превращался в калейдоскоп фактов, фиксирующих события и насыщающих зрителя информацией. Важным этапом стало открытие в 1913 году военно-кинематографического отдела Скобелевского комитета. С началом Первой мировой войны в его ряды вошли известные операторы, отправившиеся на фронт.

Эти уникальные кадры сегодня составляют ценный архив, требующий изучения. Военная кинохроника породила новые выразительные средства: съемки фронтовой жизни и репортажи о боях. Пик развития российской кинохроники пришелся на годы Первой мировой войны, особенно в освещении боевых действий. Полученный опыт и навыки работы в экстремальных условиях заложили основу для будущих новаторских методов отечественного кинематографа и стали бесценным наследием для советских фронтовых операторов [1].

Кинохроника Первой мировой войны имеет непреходящее значение для современности по нескольким ключевым направлениям. Во-первых, кадры военной хроники выступают уникальным визуальным документом эпохи, запечатлевшим события, очевидцев которых уже не существует; в отличие от современных цифровых записей, аналоговая киноплёнка воспринимается как неоспоримое доказательство, что особенно важно в эпоху дипфейк и манипуляции видеоконтентом. Во-вторых, именно в годы Первой мировой войны были выработаны базовые приёмы репортажной съёмки в экстремальных условиях, которые легли в основу методов фронтовых операторов Второй мировой войны и современных военных корреспондентов. В-третьих, анализ военной хроники позволяет

увидеть, как уже тогда формировался «нужный» образ войны для зрителя, что помогает современному зрителю критически оценивать любую визуальную информацию – от новостных сводок до интернет-роликов. В-четвёртых, кадры Первой мировой войны составляют фундамент для исторических реконструкций, документальных фильмов и музейных экспозиций, без которых невозможно восстановить полную картину событий столетней давности. Наконец, опыт работы с военной хроникой показал, что документальный кадр может быть не просто фиксацией, но и материалом для осмысления – через монтаж, комментарий, сравнение, что повлияло на всё последующее развитие документального кинематографа. Таким образом, кинохроника Первой мировой войны – это не просто архивный артефакт, а действенный инструмент сохранения исторической памяти, профессиональная школа для документалистов и важное напоминание о том, как визуальные образы формируют наше понимание прошлого и настоящего.

С приходом советской власти документальное кино в России получило мощную государственную поддержку. С 1918 года активно выпускались агитфильмы, часто с названиями-лозунгами («Чините паровозы», «На фронт!»). В марте 1918 года в Москве был создан Кинокомитет, начался выпуск журнала «Кинонеделя», в работе над которым участвовали известные кинематографисты. 1 мая 1918 года впервые был снят В. И. Ленин, хотя его хроникальных изображений сохранилось немного.

Значительные свершения советского и мирового документального кино связаны с именем Дзиги Вертова. Он первым сумел сделать кинодокумент образным, что проявилось в фильме «Прыжок с грота» (1918). Д. Вертов пришел к выводу, что задача документального кино – проникновение в суть явления, а не имитация зрения. Он стал инициатором и автором киножурнала «Кино-Правда» (1922–1925), целью которого была «коммунистическая расшифровка мира». Фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) – этапное произведение мирового кино, «зрительная поэма» о жизни города. Его художественная трансформация кадров и музыкальный монтаж ставят под вопрос его чисто документальный характер [4].

В 1920-е годы развивалось монтажное кино, переосмысливающее хронику. Эсфирь Шуб в фильме «Падение династии Романовых» (1927) использовала дореволюционную хронику для демонстрации обреченности монархии. В фильме «Великий путь» (1927), посвященном достижениям

советской власти, хроникальный материал зачастую сопротивлялся авторской концепции. Традиции Шуб продолжили Александр Довженко, Сергей Юткевич, Михаил Ромм.

В середине 1920-х годов, когда СССР только восстанавливался после потрясений, документальное кино также находилось в стадии становления. До этого момента съемки были разрозненными, без единого центра координации. Создание треста «Союзкинохроника» в середине 1920-х годов стало поворотным моментом. Это позволило централизовать и координировать работу разрозненных киностудий, системно освещать жизнь страны, показывая ее преобразования и достижения. Однако уже к концу десятилетия, после сворачивания нэпа и с началом первой пятилетки, идеологический контроль ужесточился: на партийном совещании 1928 года потребовали «чёткой идеологической линии», а к началу 1930-х годов десятки фильмов оказались под запретом. Несмотря на давление, в отрасль пришли новые режиссёры [4].

Переход от немого кино к звуковому стал настоящим испытанием для многих режиссёров, однако советские документалисты восприняли это как вызов. Дзига Вертов, несмотря на свою глубокую связь с поэтикой немого кино, твёрдо заявил: «Если кадр документален, то и звук должен быть документальным». В 1930 году он воплотил эту идею в фильме «Энтузиазм» («Симфония Донбасса»), где звуковая дорожка была полностью построена на синхронно записанных производственных шумах. Примечательно, что даже Чарли Чаплин, несмотря на технические ограничения кинопроекторов того времени, был глубоко впечатлён именно звуковым решением этой новаторской картины [4].

Значительный след в истории хроникального кино оставил Александр Медведкин. Его новаторский подход проявился в организации в 1932–1934 годах уникальной передвижной киностудии-«кинопоезда». Это было не просто транспортное средство, а полноценный мобильный комплекс, включавший в себя производственные цеха для создания фильмов и даже кинозал для их показа. За три года «кинопоезд» совершил 12 поездок по ключевым стройкам первой пятилетки, выпустив за этот период 72 фильма.

Советская кинохроника 1920–30-х годов заложила фундаментальные принципы, которые продолжают определять развитие документаль-

ного кино и сегодня. Во-первых, вертовская концепция «кино-глаза» – стремление зафиксировать не внешнюю событийность, а суть явления через монтаж и точку зрения камеры – стала основой для всего последующего авторского документального кино, от «синема-верите» до современных режиссёрских non-fiction проектов. Во-вторых, монтажные эксперименты Эсфири Шуб, показавшие, как из старой хроники можно создать новое смысловое высказывание, предвосхитили современные практики работы с архивным материалом в фильмах-компиляциях и исторических расследованиях. В-третьих, опыт звукового кино Вертова («Энтузиазм»), где реальные шумы стали полноправным художественным элементом, сегодня востребован в иммерсивном документальном кино и звуковом дизайне. Наконец, идеологическая ангажированность советской хроники, её служение государственному заказу – это урок, который современный зритель и кинематографист должны учитывать при анализе любого документального высказывания, чтобы видеть за образом возможную манипуляцию.

В конце 1940-х – начале 1950-х годов снимались фильмы о послевоенном восстановлении и победах социализма в разных странах. Фильмы рисовали картины возрождения из пепла, героического труда и светлого будущего. В эти годы господствовала так называемая «теория бесконфликтности», не имеющая отношения к искусству. Великий реформатор Дзига Вертов тогда занимался подёнщиной – монтировал киножурналы «Новости дня» и подвергался публичному поношению как «космополит». С 1950 года над теми же журналами работал и Медведкин, однако в типовых сюжетах о премиях и «стахановских вахтах» [4, с. 92–97].

Советский кинематограф прошёл уникальный путь: от дореволюционного пропагандистского «калейдоскопа фактов» и наивной фиксации реальности ранних агитфильмов до сложнейших экспериментов Дзиги Вертова с «кино-глазом», монтажных переосмыслений Эсфири Шуб и публицистической аналитики Михаила Ромма. Этот путь наглядно продемонстрировал, что кинохроника никогда не является «чистым окном в прошлое» – она всегда результат отбора, монтажа, авторской мысли и, зачастую, идеологического заказа. Понимание того, как строился экранный образ прошлого, помогает нам сегодня распознавать аналогичные приёмы манипуляции в современных новостных сводках, документальных фильмах и интернет-контенте [2, с. 85].

Список литературы

1. Беляков В. К. Дореволюционная кинохроника как результат визуализации исторической действительности // Художественная культура. – 2023. – № 3. – С. 44–71.
2. Беляков В. К. Исторический потенциал кинохроники и ее интерпретация // Вестник ВГИК. – 2016. – Т. 8, № 4 (30). – С. 14–86.
3. Болтянский Г. М. Кинохроника и как её снимать. – М.: Кинопечать, 1926. – 112 с.
4. Рошаль Л. М. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. – М.: Материк, 2002. – 168 с.

Бутерус Алина Евгеньевна, студент,
Виноградова Светлана Александровна,
доцент кафедры фотовидеотворчества,
Кемеровский государственный институт культуры

РУССКИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЯПОНСКИХ ДЕКОРАЦИЯХ: ЭКРАНИЗАЦИЯ АКИРЫ КУРОСАВЫ

RUSSIAN F.M. DOSTOEVSKY IN JAPANESE SETTINGS: FILM ADAPTATION BY AKIRA KUROSAWA

Аннотация: статья посвящена анализу фильма Акиры Куросавы «Идиот» (1951) как явления межкультурного диалога между русской классикой и послевоенным японским кино. Рассматриваются история создания картины, её провал в Японии и триумф за рубежом, включая признание советских мастеров (Г. Козинцева, А. Тарковского). Особое внимание уделено переносу действия романа Достоевского из Петербурга XIX века на остров Хоккайдо как метафоре национальной катастрофы, а также трансформации ключевых персонажей и визуальному языку фильма. В заключении показано влияние «Идиота» на последующее творчество Куросавы, в частности на фильм «Дерсу Узала» (1975). Делается вывод, что, несмотря на вынужденные сокращения, картина остаётся «повреждённым, но блестящим» произведением, демонстрирующим подлинный диалог культур: Достоевский в японских декорациях становится не экзотикой, а зеркалом для сокровенных вопросов каждой культуры.

Ключевые слова: режиссёр, экранизация, фильм, Акира Куросава, «Идиот», Ф. М. Достоевский, межкультурный диалог, Япония, Хоккайдо.

Abstract: The article analyzes Akira Kurosawa's film "The Idiot" (1951) as a phenomenon of intercultural dialogue between Russian classics and post-war Japanese cinema. It examines the history of the film's creation, its failure in Japan, and its triumph abroad, including the recognition of Soviet masters (G. Kozintsev and A. Tarkovsky). Special attention is given to the transfer of Dostoevsky's novel from 19th-century St. Petersburg to the island of Hokkaido as a metaphor for a national catastrophe, as well as the transformation of key characters and the visual language of the film. In conclusion, the article examines the influence of The Idiot on Kurosawa's subsequent work, particularly in the film Dersu Uzala (1975). It concludes that despite the forced cuts, the film remains a "damaged but brilliant" work that demonstrates a genuine dialogue between cultures. In the Japanese setting, Dostoevsky becomes not an exotic figure but a mirror reflecting the profound questions of each culture.

Keywords: director, film adaptation, film, Akira Kurosawa, "The Idiot", F.M. Dostoevsky, intercultural dialogue, Japan, Hokkaido.

Акира Куросава – уникальный режиссер, открывший японское кино Западу через синтез восточной эстетики и западной литературы. Он адаптировал Шекспира («Трон в крови», «Ран») и европейские жанры, но русская классика занимает в его творчестве особое место. Интерес к ней сформировала японская интеллигенция 1920–30-х годов. Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, А. П. Чехов и особенно Ф. М. Достоевский стали интеллектуальной базой образованного японца. Достоевский, с его проникновением в глубины психики, оказался созвучен экзистенциальным поискам послевоенной Японии.

Для Куросавы русская литература стала мерилом человечности. Экранизируя её, он не просто переносил сюжет, а искал универсальную «русскую душу». В своей статье «Два предела – Акира Куросава и русская классика» Кира Мартыненко-Гудовская пишет о том, что фильмы японского режиссёра, основанные на русской классике, можно рассматривать как «своеобразный диптих о человеке, оказавшемся на пределе. В "Идиоте" это предел доброты, которую мир не способен принять…» [6]. Его фильмы – это творческий диалог, где смелые преобразования оправданы стремлением к подлинности. Именно таким пронзительным прочтением стал его «Идиот» 1951 года.

Замысел «Идиота» А. Куросава вынашивал еще до «Расёмона». Для режиссера Достоевский был любимым писателем с детства. Он считал, что тот «пишет о человеческом существовании правдивее всех». Приступая к экранизации, Куросава мыслил с размахом, достойным первоисточника. Он снял двухчастную эпопею продолжительностью 4 часа 25 минут [10], потратив колоссальные по тем временам 70 миллионов иен.

Но студия «Сётику» после закрытого показа пришла в ужас: фильм сочли коммерчески нежизнеспособным, «унылым и депрессивным». Куросаву заставили сокращать ленту. Когда и урезанная версия показалась слишком длинной, раздраженный режиссер в сердцах предложил разрезать пленку не поперек, а вдоль – эта язвительная фраза стала легендой [10]. В итоге хронометраж уменьшили до 2 часов 46 минут, а вырезанные полтора часа пленки, по некоторым данным, просто уничтожили. Это считается одной из главных трагедий в истории мирового кино. В сохранившуюся версию Куросаве пришлось добавить множество интертитров и закадровый голос, чтобы связать сюжетные линии, что нарушило художественную целостность замысла [10].

Премьера в Японии 23 мая 1951 года обернулась провалом. Критика называла фильм «бессмысленным» и «отвратительно жестоким» [5; 9]. Особенно досталось Сэцуко Харе (Таэко – Настасья Филипповна): национальную звезду обвиняли в том, что режиссер превратил символ чистоты в «нечто чужеродное» [9]. Игру Тосиро Мифунэ (Акама-Рогожин) сочли гипертрофированной, а самого «идиота» (Масаюки Мори) – неубедительным японцем. Зрители оказались не готовы к переносу действия в послевоенную Японию с ее болезненными аллюзиями: бывший военнопленный (намек на репатриантов из СССР), пытающийся жить по законам всепрощения, и роковая женщина как символ униженной страны – все это казалось покушением на устои.

Но за границей фильм ждал триумф. Григорий Козинцев писал: «“Идиот” Куросавы – чудо перевоплощения классики в кино. Страницы Достоевского ожили, слова – тончайшие определения – материализовались… За японскими декорациями, за необычностью лиц, костюмов, жестов – дух Достоевского, его страстная, мучительная мысль о человеке» [3]. В этом отзыве Г. Козинцев подчёркивает не просто точное следование букве романа, а способность Куросавы передать «дух Достоевского» – его напряжённую рефлексию о добре, страдании и человеческой природе – через совершенно иной культурный и визуальный материал (послевоен-

ную Японию, снежный Хоккайдо, японских актёров). Данная оценка стала одной из самых авторитетных в советском киноведении и была переведена на японский язык, оказав моральную поддержку режиссёру, чей фильм на родине был разгромлен критиками.

Высочайшие оценки фильму дали Сергей Юткевич и Андрей Тарковский, для которого картина стала одной из любимейших. Они видели в «Идиоте» Куросавы не буквальную иллюстрацию, а полноценное художественное переосмысление, которое открыло новые выразительные возможности для кинематографа в работе с классической литературой [4]. Советские мастера разглядели главное: за японскими декорациями Куросава сохранил дух Достоевского, нашел универсальный визуальный язык, где снег становится связующим символом двух культур. Отклики из СССР также перевели в Японии – они стали важнейшей моральной поддержкой для режиссера, чей гений не признавали на родине.

Лишь в 1970-е годы, когда угасли острые послевоенные травмы, японская критика пересмотрела отношение к фильму, назвав «Идиота» одной из лучших экранизаций романа. Сам Куросава до конца жизни считал этот фильм одним из своих главных. На упреки в скуке он философски отвечал: «Но тогда скучен мир Достоевского», – и признавал, что, возможно, «перегнул палку» в стремлении передать дух великого писателя, но был в этом честен (см. [8]).

Перенос действия из Петербурга 1860-х в послевоенную Японию на остров Хоккайдо стал одним из смелейших решений Куросавы. Это не формальный ход, а глубокая метафора, позволившая говорить о вечных вопросах Достоевского языком, понятным соотечественникам, пережившим национальную катастрофу [6].

Выбор северного острова не случаен. Хоккайдо до середины XX века воспринимался японцами как «не совсем японская» территория [2] – суровая периферия с холодным климатом, зимой до -23 °C, где привычные нормы утрачивают силу. Эту «инаковость» А. Куросава использовал, чтобы мотивировать героев к эксцессам, не вписывающимся в рамки «японской нормы». Петербург Достоевского – город «каменных мешков» и человеческого дна – нашел визуальное воплощение в отстраненности Хоккайдо от традиционной Японии.

В отличие от романа, где действие идет в разные сезоны, Куросава сознательно оставляет зиму единственной декорацией. Заснеженные пейзажи Саппоро становятся метафорой послевоенной опустошенности. Как

тонко заметил Дмитрий Пригов, фильм «засыпан неимоверным количеством снега, гораздо более обильного, чем на его онтологической родине – России» [7, с. 83]. Эта «идеальная белизна» создает вневременность и подчеркивает отчуждение героев, их неспособность к пониманию. Снег почти не убирают – он нарастает, покрывая этажи, создавая сюрреалистические пейзажи, созвучные обреченности персонажей.

Действие разворачивается в Хакодатэ и Саппоро. Хакодатэ был главным портом, принимавшим репатриантов из советского плена (процесс шел до 1956 года) [2]. Сцена прибытия Камэды-Мышкина на пароме мгновенно считывалась современниками. Биография Камэды радикально переосмыслена: он не из швейцарской клиники, а бывший военнопленный. Во время боев на Окинаве его приговорили к расстрелу, но в последний момент помиловали – прямая отсылка к биографии самого Достоевского, пережившего инсценировку казни. Камэда сам объясняет свое состояние: «Я идиот. Они говорят, что это как эпилепсия». Этот опыт ожидания неминуемой смерти становится ключом к японскому Мышкину: жизнь после помилования – дар, который он пытается осмыслить через любовь и сострадание. Его «идиотизм» – не слабоумие, а та самая «удивительная сила сочувствия», которая делает его единственным по-настоящему человечным персонажем в мире корысти и страсти.

Важен и пацифистский подтекст: Камэда, разочаровавшийся в милитаризме, несет идеи ненасилия, ассоциировавшиеся в послевоенной Японии с левыми силами. Прибытие репатриантов из СССР стимулировало интерес к социалистическим идеям, и образ героя мог восприниматься в этом ключе.

Режиссер сохранил структуру романных отношений, но дал героям японские имена: князь Мышкин стал Киндзи Камэдой (Масаюки Мори), Рогожин – Дэнкити Акамой (Тосиро Мифунэ), Настасья Филипповна – Таэко Насу (Сэцуко Хара), Аглая – Аяко (Ёсико Куга). Куросава сознательно сузил круг действующих лиц, сконцентрировав действие вокруг четырех главных персонажей и сделав любовную линию основной.

Тосиро Мифунэ с его темпераментом идеально подходил для роли Рогожина. Андрей Тарковский назвал его «самым русским из всех Рогожиных». Актер серьезно готовился: читал Достоевского, прорабатывал внешность персонажа – «с серыми маленькими, но огненными глазами», с «наглой, насмешливой и даже злой улыбкой» [4]. Первое впечатление от Акамы совпадает с характеристикой: вызывающе закинутые ноги,

брезгливо-снисходительная улыбка сильного человека при виде немощи другого. Сцена с приходом на день рождения Таэко с миллионом выполнена почти буквально: взлохмаченный, обросший, в кожаной куртке и с массивным бриллиантовым перстнем на грязном пальце. Герой Мифунэ – воплощение страсти и брутальности [4].

Таэко (Настасья Филипповна) – самая спорная трансформация. Сэцуко Хара – звезда фильмов Одзу, символ нравственной чистоты – сыграла женщину с сомнительным прошлым. Это был сознательный вызов режиссера, стремившегося смягчить образ роковой красавицы, придать ей черты непорочности. Но публика не приняла: газета «Майнити» писала о «колоссальном ущербе», нанесенном актрисе.

Визуально образ Таэко выстроен на контрастах. В черном плаще она напоминает богиню гнева и возмездия, а рядом с Камэдой – поникший цветок. Зрители называют ее «страшной, дивной, великолепной». В контексте послевоенной Японии Таэко воспринималась как аллегория самой страны – униженной, побежденной, но сохранившей внутреннее достоинство. Критик Тадао Сато проводит параллель с девушками *панпан* – уличными проститутками, обслуживавшими американских военных, ставшими символом эпохи оккупации.

Аяко (Аглаю) сыграла актриса Ёсико Куга. Она ассоциировалась у зрителей с новыми, демократическими веяниями послевоенной эпохи. Ее героиня проходит через разочарование в юношеском максимализме. Финальные слова со слезами: «Если бы все мы, как он, могли бы только любить... Какая же я была дурочка!» – признание, что время больших надежд закончилось.

Куросава элиминирует прямую христианскую символику, акцентируя внимание на универсальном сострадании, понятном в буддийском контексте. Образ Мышкина приобретает черты «просветленного мастера», способного отразить движения души любого. Режиссер, однако, упрощает героя, опуская религиозный подтекст и делая его просто очень добрым человеком. Камэда превращается в «крестоносца человеческой дружбы без идеологической окраски».

Сцена ночного карнавала (отсутствующая у Достоевского) снималась во время первого Снежного фестиваля в Саппоро. Ледяные скульптуры создают гротеск, подчеркивая «карнавальность» мира, где доброта воспринимается как безумие. Куросава также добавил сцену чаепития Мышкина у Рогожина, отсутствующую в романе, и изменил финал:

сходит с ума не только Камэда, но и Акама. Игра теней от свечи в сцене с мертвой Таэко создает иллюзию иного мира – визуализацию приступа болезни.

Важно, что режиссер сохранил ключевую идею, вынесенную в заставку: «Достоевский хотел изобразить прекрасного человека, но выбрал для этого идиота... и это трагическая история гибели чистой души».

Фильм остается уникальным явлением: не просто экранизацией, а глубоким диалогом двух культур, встретившихся на почве общей боли. Русский психологизм, переосмысленный через японский опыт военной катастрофы, породил произведение, которое с годами только набирает глубину.

Ключом к правдивости стала тема смертного приговора. Камэда пережил инсценировку казни – обстоятельство, отсылающее к биографии самого Достоевского. Для японского зрителя 1951 года этот ход был наполнен болезненным смыслом: страна только начинала осознавать масштаб пережитой катастрофы. Герой, который после помилования говорит: «Отпустите меня, не убивайте, и тогда я буду всех любить и жалеть», – становился голосом поколения, ищущего путь к искуплению.

Работа над фильмом была настолько изнурительной, что режиссер признавался: «Были моменты, когда я чувствовал, что хочу умереть. Достоевский сам по себе достаточно тяжел» [9]. После провала фильма студия расторгла контракт с режиссером. Но в том же 1951 году «Расёмон» получил «Золотого льва» в Венеции. Куросава узнал об этом в момент депрессии и тем самым был спасен от необходимости «есть холодный рис».

Уроки, извлеченные из работы над «Идиотом», остались с А. Куросавой навсегда. Этот опыт оказался бесценным, когда в 1970-х годах Куросава столкнулся с новым кризисом. В 1971 году Сергей Герасимов предложил режиссеру снять фильм в СССР. Первоначально Куросава рассматривал «Тараса Бульбу» или «Записки из Мертвого дома», но остановился на произведениях В. К. Арсеньева о Дерсу Узала. Интерес к этому материалу возник еще в конце 1940-х, и он даже присматривал натуру на Хоккайдо, но позже понял: «Там иные масштабы природы. Там не мог бы жить такой человек, как Дерсу» [1].

Съемки в СССР стали исцелением. Куросава назвал этот опыт «нерестом японского лосося в русской реке». «Дерсу Узала» (1975) получил «Золотой приз» Московского кинофестиваля и «Оскар» за лучший иностранный фильм. Юрий Соломин точно сформулировал значение работы: «Куросава сделал лучший фильм о человеке и природе».

«Идиот» интересен не степенью близости к тексту – в этом смысле он вольная интерпретация. Его ценность в другом: классика становится языком, на котором можно говорить о самых острых темах современности. Фильм, пострадавший от сокращений, остается «поврежденным и фрагментированным, но блестящим в своем исполнении». Возможно, фрагментарность даже усиливает воздействие, делая зрителя соучастником поиска утраченного смысла.

Сегодня опыт Куросавы обретает новую актуальность. Он показывает: подлинный диалог культур возможен не через буквальное копирование, а через глубокое переживание чужого опыта как своего. Русский Достоевский в японских декорациях оказался не экзотикой, а зеркалом, в котором каждая культура может увидеть свои сокровенные вопросы и найти ответы, рожденные гением другого народа.

Список литературы

1. Авченко В. Старик и тайга [Электронный ресурс] // Новая газета. – 2018. – № 458. – URL: http://www.debri-dv.ru/m/article/20086/starik_i_tayga (дата обращения: 03.003.2026).
2. Виноградов К. Г. История Хоккайдо в XVII–XX вв.: дис. … канд. ист. наук. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 2005. – 169 с.
3. Козинцев Г. Собрание сочинений: в 5 т. / сост. В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский. – Л.: Искусство, 1984. – Т. 4. – С. 16.
4. Круглов Р. Интерпретация художественного мира Ф. М. Достоевского в фильме «Идиот» 1951 г. режиссера Акиры Куросавы [Электронный ресурс] // Концепт: науч.-метод. электрон. журн. – 2016. – Т. 15. – С. 2661–2665. – URL: http://e-koncept.ru/2016/96453.htm (дата обращения: 06.03.2026).
5. Кэндзи И. Из истории критики (Хих еси ното) // Дзэнсю: Куросава Акира. – Токио: Иванами сётэн. – 1988. – Т. 3. – С. 325.
6. Мартыненко-Гудовская К. Два предела – Акира Куросава и русская классика [Электронный ресурс] // Сеанс. – 2018. – № 91. – URL: https://seance.ru/articles/dva-predela-akira-kurosava/ (дата обращения: 02.03.2026).
7. Пригов Д. А. Только моя Япония (непридуманное). – М.: Новое литературное обозрение. – 2011. – 320 с.
8. Сато Т. Художественная структура фильмов «Идиот» и «Жить» («Хакути» то «Икиру» но сакухин кодзо) // Куросава Акира Эйга Тайкэй. – Токио: Кинема дзюмпося, 1971. – Т. 6.

9. Федорова А. Снимать политически. «Идиот» в послевоенной Японии. Достоевский – Куросава [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2024. – 11 ноября. – URL: https://kinoart.ru/texts/snimat-politicheski-idiot-v-poslevoennoy-yaponii-dostoevskiy-kurosava (дата обращения: 06.03.2026).
10. Yoshimoto M. Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema // Duke University Press. – 2000. – 496 p. – P. 190–193.

Баженова Ангелина Олеговна, студент,
Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

МЕТОД НАБЛЮДЕНИЯ КАК ОСНОВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ В КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

THE OBSERVATION METHOD AS A MAIN ARTISTIC TECHNIQUE IN DOCUMENTARY FILMS

Аннотация: в статье рассматривается метод наблюдения как базовый художественный приём в кинодокументалистике. В рамках анализа данного приёма сравниваются особенности визуального языка и художественные стратегии кинодокументалистов Роберта Флаэрти (длительное наблюдение) и Дзиги Вертова («жизнь врасплох»). От первых коротких фильмов братьев Люмьер до сложных нарративных структур, визуальных эффектов и интерактивных форматов сегодняшнего дня кинематограф постоянно переосмысливал свои возможности, при этом метод длительного наблюдения за жизнью был и остаётся ключевым в арсенале любого режиссёра документального кино.

Ключевые слова: метод наблюдения, документальное кино, длительное наблюдение, «жизнь врасплох», «Киноправда», документалист.

Abstract: this article examines the observational method as a fundamental artistic technique in documentary filmmaking. This analysis compares the visual language and artistic strategies of documentary filmmakers Robert Flaherty (long-term observation) and Dziga Vertov (life taken by surprise). From the first short films of the Lumière brothers to the complex narrative structures, visual effects, and interactive formats of today, cinema has continually reimag-

ined its possibilities, yet the method of long-term observation of life has remained and remains key in the arsenal of any documentary filmmaker.

Keywords: observational method, documentary film, long-term film observation, «zhizn vrasplokh», «Kinopravda», documentary filmmaker.

Метод набюдения является самым первым приёмом в кинематографе, он стал катализатором художественности в неигровом кино, позволил не только запечатлевать происходящее событие на экране, но и раскрывать его динамику. Случайные моменты жизни, пойманные кинокамерой, превращаются в ценный материал для формирования авторского видения, эстетического вкуса и создания выразительных образов, благодаря этому ключевому методу.

Ранние документальные кинозарисовки братьев Люмьер характеризовались беспристрастным наблюдением, принципом полного невмешательства и длились не более трёх минут, тогда для авторов важно было лишь отобразить увиденное. Но спонтанные, порой не самые захватывающие повседневные сцены стали важным шагом к осознанию режиссёрами ценности фиксации естественных человеческих действий, как отмечал один из самых влиятельных теоретиков кинематографа Зигфрид Кракауэр, фильмы братьев Люмьер были «ожившими фотографиями эпохи реализма» [1].

Со временем принцип невмешательства в наблюдаемую жизнь стал восприниматься иначе, по мере того как кинематограф обретал жанровую структуру, менялись и цели авторов. Документальное кино перестало быть просто экспериментом, оно стало мощным инструментом формирования авторского мнения. Настоящим прорывом в истории кинематографа стал фильм Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» (1922) о жизни и борьбе с суровыми климатическими условиями эскимоса Нанука. Метод, который Роберт Флаэрти применял на съёмках, позже назовут ***длительным наблюдением***. В фильме не было никакого сценария, режиссёр буквально проживал рядом с героями бок о бок, киносъёмки продолжались 55 дней, и за это время Флаэрти даже не стремился выстроить какой-либо сюжет, он погружался в мир своих героев, становился его частью. В немом черно-белом фильме «Нанук с Севера» Роберт Флаэрти совершил настоящее открытие, запечатлев для зрителя повседневный уклад жизни эскимосской семьи из Канадского Заполярья. Это не постановочная драма, а подлинное этнографическое исследование, показывающее нам все грани

их существования: от азарта охоты и тонкостей торговли до мастерства в строительстве иглу и неразрывной связи с природой [2].

Режиссёрским открытием Роберта Флаэрти стало применение принципиально нового инструмента – метода первичной ситуации, или режиссёрской провокации, потому что режиссёр просил своих героев повторять свои действия на камеру. Кроме того, отснятый материал Роберт Флаэрти проявлял прямо на месте, а затем тут же показывал своим героям. Этот интерактивный процесс был революционным для своего времени, что позволяло режиссёру корректировать свою работу в реальном времени, а также создавало уникальную связь между автором фильма и его персонажами, основанную на взаимном уважении и понимании.

«Нанук с Севера» стал мировой сенсацией, публика была заворожена аутентичностью изображения, экзотикой Арктики и силой человеческого духа, проявленной в борьбе с суровыми условиями. Фильм стал не просто документальным достижением, но и культурным феноменом, открывшим широкой аудитории неизведанный мир и показавшим, что настоящее кино может существовать за пределами студийных декораций [3].

Появление фильма «Нанук с Севера» стало важным этапом в развитии метода наблюдения – от коротких зарисовок Люмьеров к более полноценному и оформленному жанру. Зигфрид Кракауэр писал о красоте фильмов Роберта Флаэрти, которая могла раскрыться только в условиях длительного наблюдения: «… конечно, он обладал не только терпением, но и тонким пониманием медленного процесса взаимодействия между человеком и природой, человеком и себе подобными…» (см. [2]).

В 20-е годы XX века один из основоположников документального кино Дзига Вертов разработал и ввёл революционный подход к методу наблюдения – ***«жизнь врасплох»***, который оказал колоссальное влияние не только на развитие метода, но и на трансформацию жанра документального кино в целом. Режиссёр заложил основы нового направления, которое впоследствии получило название «Киноправда». Его новаторская работа «Киноглаз» (1924) стала первым произведением, воплотившим эти теоретические идеи. Дзига Вертов верил, что сама жизнь, запечатленная такой, какая она есть, является лучшим источником вдохновения и материалом для документалиста. Режиссёр создал целую философию наблюдения через камеру. Он считал, что истинная сила документалистики заключается не в простой фиксации событий, а в монтажной логике. Дзига Вертов видел в кино важный инструмент формирования нового совет-

ского человека. По его мнению, киноаппарат обладает способностью преобразовывать жизнь в «документальную расшифровку видимого мира» (см. [4]).

По мнению теоретика кино Юрия Цивьяна, монтаж Дзиги Вертова выходил за рамки простой сборки кадров, он становился способом создания новых смыслов и эмоциональных переживаний. Его подход к изображению объективной реальности стал важным этапом в развитии киноискусства, открыв новые горизонты для режиссёров и операторов (см. [4]).

Влияние Дзиги Вертова прослеживается в различных кинематографических направлениях и течениях. Так, течение «синема-верите», ярким примером которого стал фильм Жана Руша и Эдгара Морена «Хроника одного лета» (1961), во многом опиралось на вертовский принцип «жизни врасплох». Этот принцип подразумевал не просто наблюдение за реальными ситуациями, но и стремление зафиксировать их в максимально естественном, неподготовленном состоянии. Важным аспектом стало допущение активного присутствия автора в кадре, что позволяло режиссеру не только наблюдать, но и взаимодействовать с реальностью, становясь её частью. Это открывало новые возможности для рефлексии над процессом создания документального фильма [4].

Методы Вертова оказали заметное влияние на итальянский неореализм и французскую «новую волну». В знак признания заслуг советского новатора, Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен основали творческую группу «Дзига Вертов», которая выпустила ряд радикальных экспериментальных документальных фильмов. Стремление к правдивому изображению жизни, внимание к социальным проблемам, использование непрофессиональных актёров и съёмки на натуре «новой волны» – все эти черты, в той или иной степени, перекликались с новаторскими идеями советского режиссера.

Стиль Роберта Флаэрти часто сравнивают с подходом Дзиги Вертова, подобно тому, как противопоставляют эстетику Льва Толстого и Фёдора Достоевского. Эти сравнения помогают выявить глубинные различия в их мировоззрении и художественном подходе к изображению реальности.

Дзига Вертов стремился запечатлеть жизнь в её спонтанном, естественном проявлении, избегая постановок и искусственных сцен. Вместе с тем в процессе монтажа он активно использовал кинематографические приёмы, которые можно назвать инсценировкой: игру с масштабами, двойную экспозицию, а также особый авторский ритм, создаваемый мон-

тажом. Роберт Флаэрти, напротив, допускал возможность ставить перед героями режиссёрские задачи, но с одним важным условием: эти задачи должны были соответствовать характеру и атмосфере их повседневной жизни. Он не стремился к полной спонтанности, но и не допускал фальши. Его герои, как правило, были представителями традиционных культур, и Флаэрти старался вписать постановочные элементы в их привычный уклад жизни [3].

В основе документального кино всегда лежало пристальное, вдумчивое наблюдение за реальностью. Именно этот метод позволяет запечатлеть подлинные, непостановочные моменты жизни, происходящие здесь и сейчас.

Для Дзиги Вертова и Роберта Флаэрти этот тезис был краеугольным камнем в понимании природы документального кино как самостоятельного вида искусства. Несмотря на существенные различия в эстетике и темпоритме их произведений, оба величайших кинодокументалиста, заложивших основы режиссуры неигрового кино, сходились в одном: документалистика – это искусство фиксации и осмысления реальности.

Взгляд на мир через объектив кинокамеры является не просто механической фиксацией событий, но глубоким погружением в суть вещей, характеров персонажей посредством стремления раскрыть их истинное значение.

Сегодня, в цифровую эпоху, современные кинодокументалисты располагают поистине безграничным арсеналом выразительных средств.

Однако, несмотря на технологический прогресс и новые художественные подходы, фундаментальные принципы наблюдения и кинематографические школы, разработанные Робертом Флаэрти и Дзигой Вертовым, построенные на его применении, по-прежнему остаются незыблемыми ориентирами и ключевыми инструментами в арсенале документального кино. Наследие великих режиссёров продолжает вдохновлять и направлять тех, кто стремится запечатлеть и понять многогранную реальность нашего мира.

Список литературы

1. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
2. Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Сценарии / сост. Т. Г. Беляева. – М.: Искусство, 1980. – 226 с.

3. Флаэрти и его фильмы [Электронный ресурс] // Музей ЦСДФ. – 2020. – URL: https://csdfmuseum.ru/articles/545-флаэрти-и-его-фильмы (дата обращения: 26.05.2026).
4. Щербенок А. В. Дзига Вертов: диалектика киновещи [Электронный ресурс] // Музей ЦСДФ. – 2016. – URL: https://csdfmuseum.ru/articles/102-дзига-вертовдиалектика-киновещи (дата обращения: 26.05.2026).

Панина Софья Алексеевна, студент,
Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

РЕЖИССЁРСКИЙ СТИЛЬ ФИЛЬМОВ УЭСА АНДЕРСОНА

THE DIRECTORIAL STYLE OF WES ANDERSON'S FILMS

Аннотация: в статье рассматривается режиссёрский стиль фильмов Уэса Андерсона как представителя американского независимого кино в визуальном аспекте. В рамках анализа рассматриваются творческие установки автора, особенности его визуального языка и основные стратегии киноэстетики.

Ключевые слова: Уэс Андерсон, симметрия, цвет, фрейминг, визуальный язык.

Abstract: the article examines the directing style of Wes Anderson's films as a representative of American independent cinema. The analysis covers the author's creative attitudes, the features of his visual language, the principles of his authorial style formation, and the main artistic strategies of film aesthetics.

Keywords: Wes Anderson, symmetry, color, framing, visual language.

Киноработы американского режиссёра Уэса Андерсона хорошо знакомы кинозрителям благодаря уникальному стилю, который сочетает в себе яркие визуальные элементы. В данном исследовании мы разберём, как техника режиссуры и, главным образом, визуальные решения сделали фильмы этого режиссёра культовыми. На сегодняшний день в фильмографии Уэса Андерсона насчитываются 62 киноработы, каждая из которых является примером абсолютной визуальной целостности и продуман-

ности художественной формы. Режиссёр является номинантом на премию «Оскар» в самых разных категориях.

Визуальное решение фильмов режиссёра весьма многогранно, кинокадры отличаются симметрией, центрированием, яркими «винтажными» цветами (верность кинопленке), а также тщательно проработанными деталями, декорациями и костюмами героев, театральностью, «кукольностью» и многим другим. Мы остановимся на трех основных визуальных приёмах Уэса Андерсона: ***симметрии, цветовом решении и фрейминге.*** Несомненно, в контексте визуальности нельзя не упомянуть работу талантливого кинооператора Роберта Дэвида Йоумена, который снимает практически все проекты Уэса Андерсона.

Симметрия является одним из визуальных принципов, делающих фильмы Уэса Андерсона безошибочно узнаваемыми. Этот приём стал неотъемлемой частью его режиссёрского почерка, формируя его уникальный и неповторимый стиль. Вдохновлённый работами таких режиссёров, как Стэнли Кубрик, Питер Гринуэй и Роман Полански, Уэс Андерсон использует симметрию для создания нарочито искусственного равновесия, ощущения стабильности, продуманности и даже сюрреалистичности происходящего, создавая неповторимую визуальную гармонию, где кинопространство напоминает тщательно спроектированную архитектурную конструкцию [1].

Каждый кадр в его фильмах – это тщательно выстроенная композиция, где экран ровно делится пополам, а объекты и персонажи располагаются строго по центру. Окружающее пространство героев фильма организуется в идеально зеркальные, гармоничные и геометрически выверенные зоны. Благодаря этой удивительной упорядоченности изображения, фильмы Уэса Андерсона невозможно спутать ни с каким другим фильмом; его «фирменный» стиль строится на том, что каждый элемент кадра находится на своём точном, заранее продуманном месте [3]. В перфекционистской тяге к симметрии Уэса Андерсона нет ничего случайного; это ограниченный магическим кругом виртуальный мир, где строгое расположение предметов и персонажей является практически основополагающим физическим законом.

Симметрия особенно выражена в такой культовой работе режиссёра, как фильм «Отель “Гранд Будапешт”» (2014), который является наиболее ярким примером использования зеркальной симметрии. В какой-то степени «визуал» этого фильма схож с композицией кадров триллера «Сияние» кумира Андерсона Стенли Кубрика. Но стоит заметить, что

Стенли Кубрик не так часто использует подобную геометрию кадра, а только в ряде ключевых сцен [2].

Наше стремление к симметрии коренится гораздо глубже, чем желание получить простое эстетическое удовольствие. Это фундаментальная особенность нашего восприятия, своего рода встроенный механизм, когда мозг и глаза неустанно ищут закономерности, структуры и предсказуемости в окружающем мире, инстинктивно тяготея к гармонии и балансу. С психологической точки зрения симметрия тесно связана с чувством контроля. Когда мир вокруг нас кажется упорядоченным, тогда мы ощущаем себя более уверенно и спокойно. Эта врождённая тяга к симметрии с самого рождения дарит нам ощущение завершённости. Тем не менее в реальной жизни абсолютная симметрия – явление довольно редкое. Именно поэтому идеально сбалансированные изображения кино или фотокадры мгновенно приковывают внимание зрителя своей необычностью [1].

Приём создания симметрии создаёт ощущение искусственности и даже иррациональности, словно зритель погружается в мир, где каждая деталь выверена до мельчайших нюансов, лишая его естественности. Таким образом, симметрия не только отражает нашу глубинную потребность в порядке, но и служит напоминанием о том, что подлинная красота часто рождается на грани между гармонией и некоторой долей хаоса.

Приверженность Уэса Андерсона к безупречной симметрии не просто стилистический приём, а фундаментальный принцип, пронизывающий каждый аспект его кинематографического языка. От выверенной до миллиметра композиции кадра до строго регламентированных движений камеры его мир предстаёт перед зрителем как тщательно сконструированное произведение искусства. Движение камеры в работах Андерсона подчинено почти математическим законам: оно ограничено лишь прямыми перемещениями, вперёд или в стороны, всегда параллельно или перпендикулярно объекту съёмки. Режиссёр сознательно отказывается от субъективной, «живой» камеры, которая могла бы придать изображению естественную глубину и объём. Этот намеренный выбор создаёт уникальное ощущение плоскости, словно зритель наблюдает за ожившей картиной или театральной декорацией [4].

В фильмах Уэса Андерсона почти не встречаются диагональные композиции, динамичные и смелые ракурсы, нарушающие привычный горизонт. Кадры фильмов режиссёра выстроены с поразительной точностью, в них доминируют прямые углы и чёткие линии, что создаёт ощу-

щение идеального, упорядоченного мира, где каждая деталь подчинена тщательно продуманному порядку, а визуальное повествование разворачивается с завораживающей логикой. Уэс Андерсон мастерски использует эти ограничения, чтобы погрузить зрителя в мир, где царит абсолютный контроль и эстетическая гармония. Каждый элемент визуального пространства фильмов режиссёра, от мизансцены до движения камеры, работает на создание единого, неповторимого зрительного опыта и оставляет неизгладимое впечатление своей уникальной красотой и порядком. Безупречная симметрия кинокадра становится у Уэса Андерсона метафорой искусственного, трагикомичного, тщательно сконструированного мира, в котором эксцентричные, абсурдные, несчастные персонажи пытаются вписаться в идеальный формат [5].

Цвет в фильмах Уэса Андерсона – это не просто фон, а полноценный язык, который формирует атмосферу и является эмоциональным маркером персонажей, передаёт их настроение и подчеркивает уникальность каждой киноработы мастера. Режиссёр подходит к выбору палитры с невероятной точностью, каждый оттенок выбран не случайно; он задает ритм повествования, влияет на восприятие персонажей и создаёт ощущение погружения в совершенно особый, вымышленный мир.

Очень часто палитра фильмов Уэса Андерсона состоит из ярких, тёплых, насыщенных оттенков, напоминающими атмосферу 1970-х годов. Особое место в его визуальном арсенале занимают пастельные тона: нежный розовый, мятный, лиловый, тёплый кремовый и солнечный лимонный. Каждая локация в фильмах режиссёра обретает свою неповторимую цветовую идентичность, становясь мгновенно узнаваемой, вызывая ассоциации с винтажными открытками или старинными иллюстрациями, которые придают визуальным мирам Уэса Андерсона особую наивную прелесть. В фильме «Отель “Гранд Будапешт”» именно эти пастельные оттенки помогают создать иллюзию сказочного пространства [3].

Уэса Андерсона отличает не только пристрастие к нежным, «карамельным» оттенкам. Он также мастерски владеет палитрой тёплых, глубоких цветов, от землистой охры, шоколадных коричневых до страстных красных и оранжево-янтарных. Такие оттенки придают его кадрам особую глубину и уют. В фильмах «Семейка Тененбаум» (2001) и «Королевство полной луны» (2012) жёлтые, рыжие, коричневые и красные тона формируют особую атмосферу, ведь теплая цветовая гамма часто ассоциируется с чувством дома, ностальгией и меланхолией. И всё же в фильмах Уэса Андерсона ключевым цветом является рыжевато-жёлтый [1].

Всё многообразие деталей фильмов Уэса Андерсона существует в рамках строгой цветовой дисциплины, состоящей из использования палитры в трёх цветах. Режиссёр подходит к кадру как художник к холсту: сначала определяет цветовую схему, а затем подбирает остальные детали под неё. Для создания визуально сбалансированных пространств режиссёр использует правило дизайнеров ***60 / 30 / 10 %.*** Суть этого правила состоит в том, что любая цветовая схема строится на трех цветах в фиксированных пропорциях:

60 % – основной, доминирующий цвет, задающий общее настроение, который, как правило, занимает большие поверхности, например, стены помещения;

30 % – вторичный, поддерживающий цвет, который присутствует в мебели, одежде персонажей и добавляет глубину снимаемому пространству;

10 % – яркий, заметный, акцентный цвет, используемый точечно, это может быть деталь, притягивающая взгляд, аксессуар главного героя, один предмет на столе, элемент декора.

Точность и выразительность цветовых палитр Уэса Андерсона сделали их неотъемлемой частью современной визуальной культуры, вдохновляя художников и дизайнеров. Сегодня неповторимый стиль режиссёра находит отражение в моде, дизайне, фотографии и медиапространстве.

В авторских фильмах Уэса Андерсона есть многочисленные отсылки к работам известных режиссёров, послужившим источниками вдохновения для его оригинальных историй. Например, многие из персонажей в фильме «Королевство полной луны» не расстаются с биноклями и периодически заглядывают в подзорные трубы, что, конечно, является прямой отсылкой к знаменитому фильму «Окно во двор» Альфреда Хичкока. Этот приём называется ***фрейминг*** и заключается в том, что изображение на экране заключено в дополнительные рамки из объектов, которыми могут быть окна, иллюминаторы, дверные проёмы, экраны, бинокли и прочее [2].

Именно бинокль в качестве фрейминга любит использовать в своих фильмах ещё один кумир Уэса Андерсона Роман Полански. Образ дома, который удалось создать Полански в фильме «Ребенок Розмари», вдохновил Андерсона на создание своих характерных пространств.

Фильмы Уэса Андерсона выделяются своей уникальностью благодаря тому, что режиссёр лично контролирует каждый этап создания кар-

тины. Каждая деталь настолько тщательно продумана, что после просмотра хочется вернуться к фильму снова, чтобы заметить все тонкости и нюансы. Уэс Андерсон не боится внедрять новые идеи и экспериментировать с формой, что делает его работы особенно привлекательными для зрителей. Множество ремейков лишь подтверждают культовый статус его творчества [4].

В современном мире визуальная культура играет огромную роль. Эстетика кино всё чаще рассматривается в контексте дизайна и фотографии. Стиль Уэса Андерсона, став частью массовой культуры, активно используется в рекламе, оформлении интерьеров и иллюстрациях. Его фильмы представляют собой не просто произведения искусства, а глубокие исследовательские объекты, которые вызывают интерес, формируя уникальную систему визуального языка.

Список литературы

1. Бенуни А. Визуальный язык Уэса Андерсона [Электронный ресурс]. – URL: https://hsedesign.ru/project/uey-7f7d4ff757a84ea0b42e7312653329c8 (дата обращения: 26.05.2026).
2. Огарков А. Н., Прудникова Л. И. Визуальные техники в современном кино: фильм Уэса Андерсона «Отель “Гранд Будапешт”» [Электронный ресурс] // Научные исследования и разработки в эпоху глобализации: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. (5 февраля 2016 г., г. Киров). – Уфа: АЭТЕРНА, 2016. – 196 с. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id = 25359167 (дата обращения: 26.05.2026).
3. Кравцова А. Визуальные приемы Дэвида Хокни и Уэса Андерсона. Почему нам красиво? [Электронный ресурс] // Школа дизайна. – URL: https://hsedesign.ru/project/20ffb17504d243b7a24d0cb0df9d986d (дата обращения: 26.05.2026).
4. Сухарев В. А., Гильмутдинова В. Е. Анализ визуальных принципов Уэса Андерсона и их возможного применения в дизайне интерьера [Электронный ресурс] // Научный лидер. – Вып. 45 (246). – URL: https://scilead.ru/article/10262-analiz-vizualnikh-printsipov-uesa-andersona (дата обращения: 25.05.2026).
5. Тавостина П. А. Черты постмодернизма в визуальном языке Уэса Андерсона [Электронный ресурс] // Молодёжный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id = 42631454 (дата обращения: 20.05.2026).

Иванова Ирина Евгеньевна, студент,
Куркова Наталья Сымжитовна, старший преподаватель
кафедры фотовидеотворчества,
Кемеровский государственный институт культуры

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE AUTHOR'S CONCEPT IN AN ANIMATED FILM

Аннотация: данная статья посвящена исследованию особенностей реализации авторской концепции в анимационном фильме. Анализируются ключевые выразительные средства – драматургия, визуальный стиль, пластика движения, организация пространства, звук и технология, – демонстрирующие, как авторская идея пронизывает все уровни повествования. Приводятся примеры реализации авторской анимации в анимационных фильмах Юрия Норштейна и Питера Доктера.

Ключевые слова: авторская концепция, анимационный фильм, мировоззрение автора, выразительные средства.

Abstract: this article is devoted to the study of the features of the implementation of the author's concept in an animated film. The key expressive means are analyzed – drama, visual style, movement plasticity, space organization, sound and technology – demonstrating how the author's idea permeates all levels of narration. Examples of the implementation of author's animation in animated films by Yuri Norstein and Peter Docter are given.

Keywords: author's concept, animated film, author's worldview, expressive means.

Авторская концепция в анимационном фильме – это совокупность эстетических, идеологических и стилистических решений, отражающих уникальное мировоззрение создателя. Её реализация – сложный процесс, который требует баланса между художественным видением, техническими возможностями и собственно созданием фильма.

Авторская концепция в анимационном фильме реализуется как целостная система, в которой идея определяет драматургию, визуальный стиль, пластику движения, время и пространство, звук и технологию. Анимация позволяет моделировать реальность полностью, поэтому каждый элемент становится носителем смысла [1].

Особенности авторской концепции в анимации (и в искусстве в целом) напрямую зависят от личности создателя. Это, в первую очередь, его видение мира. Этот взгляд на реальность формируется под влиянием личного опыта и биографии, культурных и социальных факторов, философских и эстетических предпочтений, эмоционального интеллекта и способности к эмпатии.

Личность автора проявляется в узнаваемом стиле: визуальном решении (цветовая палитра, композиция, линии); выборе техник и технологий (рисованная анимация, кукольная, компьютерная); ритме и темпе повествования, в художественном почерке.

Подход к процессу создания фильма важен: некоторые авторы полностью создают свой фильм, проходя все этапы (препродакшн, продакшн, постпродакшн); другие предпочитают коллективное творчество; третьи в одиночку экспериментируют с новыми технологиями в поисках наиболее интересного воплощения. Режиссёр часто совмещает несколько ролей: и сценариста, и художника-постановщика, и аниматора, и монтажера. Это обеспечивает тотальную целостность концепции.

Даже в условиях коллективного творчества (например, на крупных студиях) индивидуальный почерк аниматора остаётся узнаваемым. При этом авторская концепция не статична – она развивается вместе с личностью создателя, отражая его эволюцию.

Личность создателя – ключевой фактор формирования авторской концепции. Она определяет темы и идеи произведений; визуальный язык и стилистику; методы работы и технологические решения; отношение к зрителю и способу коммуникации.

Реализация авторской концепции в анимации – это синтез уникального визуального языка, нестандартных нарративных решений, технических экспериментов, глубокой тематической проработки, личностного взгляда создателя.

На примере реализации авторской концепции в фильмах Юрия Норштейна и Питера Доктера мы покажем особенности творчества этих авторов.

Особенности реализации авторской концепции в творчестве Питера Доктера

Питер Доктер – американский аниматор, режиссёр и сценарист, ключевой творческий сотрудник Pixar. Творчество режиссёров студии Pixar характеризуется уникальным подходом к сторителлингу, сочетанием

технологических инноваций и глубокой проработки человеческих эмоций. Мультфильмы Pixar затрагивают вопросы жизни и смерти («Тайна Коко», реж. Ли Анкрич, 2017), эмоций и взросления («Головоломка»), экологии («ВАЛЛ-И», реж. Эндрю Стэнтон, 2008), семейных отношений и самоопределения.

Авторская концепция Питера Доктера строится на гуманистическом подходе к анимации: он использует формат мультфильма для исследования глубинных вопросов человеческого существования.

Примеры реализации концепции в конкретных фильмах:

«Вверх» (2009). Концепция: путешествие как метафора принятия утраты. Реализация: дом, поднятый в воздух воздушными шарами, – символ груза прошлого, который герой должен отпустить. Контраст между статичным домом и динамичным путешествием. Авторский приём: пролог без слов, показывающий всю жизнь главного героя и его брак, – образец эмоционального сторителлинга без диалогов [2].

«Головоломка» (2015). Концепция: эмоции как активные участники принятия решений. Реализация: абстрактные понятия (память, воображение, личность) визуализированы как локации и персонажи. Радость и грусть должны научиться сотрудничать. Авторский приём: изменение цветовой палитры при смене доминирующей эмоции (яркие тона радости vs. синие оттенки грусти).

«Душа» (2020). Концепция: смысл жизни не в достижении цели, а в проживании моментов. Реализация: противопоставление «великих целей» и радости от простых вещей (вкус пиццы, падающие листья, музыка). Авторский приём: разделение мира на материальную реальность и абстрактные пространства для визуализации философских идей.

Технические и художественные приёмы: анимация как инструмент философии. Автор использует возможности 3D-анимации для визуализации абстрактных понятий (эмоции, душа, память); мир в его фильмах всегда продуман до мелочей и детализирован: от механизмов фабрики страхов до интерьеров нью-йоркских улиц в *«Душе»*. В звуковом решении фильмов саундтреки подчёркивают эмоциональную динамику: от комических тем до трагических лейтмотивов. Яркие цвета (*«Головоломка»*) и приглушённые тона (*«Вверх»*) работают на раскрытие внутреннего состояния героев. Особенностью всех фильмов является монтаж контрастов: резкие переходы между смешными и драматическими сценами усиливают эмоциональный эффект [3].

Особенности авторской концепции Юрия Норштейна

Юрий Норштейн – советский и российский режиссёр-аниматор, автор фильмов «Сказка сказок» и «Ёжик в тумане».

1. Поэтический подход к повествованию. Норштейн строит фильмы не как линейные истории, а как лабиринты памяти, где переплетаются прошлое и настоящее, вымысел и реальность. Автор использует ассоциативный монтаж, метафоры и символы, чтобы передать интуитивные и духовные переживания. Зритель становится соучастником, который через личный опыт и воображение раскрывает скрытые смыслы.

2. Влияние живописи и других искусств. В визуальном стиле Норштейна прослеживается влияние живописи Ван Гога, Рембрандта, Пикассо и других художников. В фильме «25-е – первый день», совместно с А. Тюриным, 1968) музыкальным сопровождением стали отрывки из симфоний Дмитрия Шостаковича. Историческая метафора революции показана через призму авангардного искусства. В фильме использованы отсылки к картинам Малевича, Петрова-Водкина, а также поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и поэма Блока «Двенадцать» [4].

3. Работа с памятью отдельного человека и исторической памятью. Война в фильмах Норштейна присутствует не как батальное полотно, а как рана, которая не заживает, она показана через тишину, душевную боль, горе, ожидание. В «Сказке сказок» война передана через намёки – заплаканная женщина, уходящий поезд, осиротевший дом.

Технические и визуальные приёмы

- Техника перекладки бумажных марионеток: позволяет создавать более сложные варианты движения и насыщать кадры деталями.
- Приём светотени: используется для создания глубины и эмоциональной выразительности. Например, в «Сказке сказок» передан эффект освещения от пламени свечи.
- Отсутствие чётких контуров: границы между предметами, средой и персонажами неотчётливы, что создаёт эффект «живописности» изображения.
- Ярусные съёмки: придают изображению пространственную глубину. В фильмах Норштейна использовалось специально созданное для съемок фильмов оборудование: вместо обычного двухъярусного станка под закреплённой камерой установлены стёкла в четыре яруса.

- Эксперимент с туманом и светом: в «Ёжике в тумане» туман создаёт ощущение безвременья и физической глубины, а свет используется для организации атмосферы, а не для выделения объектов.

Примеры реализации концепции в фильмах

«Сказка сказок» (1979) – это сюрреалистическое путешествие по лабиринту памяти. Переплетение детских воспоминаний, сцен мирной жизни и трагических событий войны. Главный герой – серый волчок – символ уходящего времени и потерь.

«Ёжик в тумане» (1975) – это философская притча о преодолении страха перед неизвестностью. Сюрреалистическая атмосфера создана игрой света, теней и полупрозрачных текстур. Туман – метафора неизвестного будущего, белый конь – символ мечты и красоты.

«Цапля и журавль» (1974) – это лирическая притча, созданная по мотивам русской народной сказки, об упущенных возможностях из-за упрямства героев фильма, которые не могут добиться согласия из-за неумения идти на компромисс. Изящный акварельный рисунок декораций передаёт ностальгический фольклорный дух, а повторяющиеся сцены подчёркивают цикличность истории [5].

Творчество Юрия Норштейна – пример уникального подхода к анимации, где авторская концепция реализуется через синтез поэзии, философии, визуальных метафор и технических экспериментов и становится инструментом для передачи субъективного восприятия времени, пространства, размышлений, эмоций. Его работы не просто мультфильмы, а визуальные эссе, заставляющие зрителя задуматься о вечных вопросах: памяти, времени, человечности, любви и утратах.

Своим творчеством Юрий Норштейн доказал, что анимация может быть не менее глубоким и многогранным искусством, чем литература, кино или живопись.

Авторская концепция в анимации проявляется не в отдельном приёме, а в единстве всех выразительных компонентов, подчинённых единому художественному замыслу. Драматический конфликт в фильме отражает мировоззрение автора, визуальная среда формирует философский контекст, пластика раскрывает психологию, темпоритм управляет динамикой, пространство моделирует картину мира, звук усиливает концептуальную нагрузку, а технология определяет характер высказывания.

Таким образом, авторская концепция в анимации – это целостное художественное высказывание режиссёра/художника, воплощённое через уникальный визуальный язык, нарративные стратегии и технические решения в каждом конкретном фильме, где автор фильма создаёт свой уникальный мир [5].

Список литературы

1. Десять типов стилей мультфильмов с примерами [Электронный ресурс] // Filmora: [сайт]. – URL: https://filmora.wondershare.com.ru/animation-tips/cartoon-styles.html (дата обращения: 07.03.2026).
2. Куркова Н. С. Анимационное кино и видео: азбука анимации: учеб. пособие для обучающихся по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией кино-, фото-, видеотворчества». – М.: Юрайт, 2024. – 235 с.
3. Попов Е. А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств: дис. … канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 198 с.
4. Секреты успеха и принципы анимационной студии Pixar [Электронный ресурс] // VideoZayac: [сайт]. – URL: https://videozayac.ru/blog/studiya-animacii-pixar (дата обращения: 07.03.2026).
5. Норштейн Ю., Ярбусова Ф. Сказка сказок. – М.: Красная лошадь, 2006. – 314 с.

Раздел 7. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Ларченко Алина Алексеевна,
менеджер проектов ООО «Культура событий», магистрант,
Кузьмина Ольга Владимировна,
кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

РЕЖИССЕРСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ: ПАРТНЕРСТВО ПРИ РОЖДЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА

DIRECTORIAL THINKING AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE: PARTNERSHIP IN THE BIRTH OF AN ARTISTIC CONCEPT

Аннотация: в статье анализируется взаимодействие режиссерского мышления и искусственного интеллекта при рождении художественного замысла. Показано, что ИИ расширяет творческий поиск, но не заменяет профессиональную подготовку режиссера.

Ключевые слова: режиссерское мышление, искусственный интеллект, художественный замысел, театрализованные представления и праздники, творческое проектирование.

Abstract: the article analyses the interaction of directorial thinking and artificial intelligence in the birth of an artistic concept. AI broadens creative search, yet it cannot replace the director’s professional training and artistic judgment.

Keywords: directorial thinking, artificial intelligence, artistic concept, theatrical performances and celebrations, creative design.

Современная режиссерская практика развивается в условиях стремительного внедрения цифровых инструментов. Для режиссера театрализованных представлений и праздников это означает не только расширение технических возможностей, но и изменение самого процесса предварительной творческой разработки. Генеративные нейросети позволяют бы-

стрее искать идеи, формулировать варианты концепции, подбирать образные ориентиры и работать с текстом. Вместе с тем возникает вопрос о реальном месте искусственного интеллекта (*далее ИИ*) в профессии: может ли он стать партнером режиссера на этапе рождения художественного замысла и где проходят границы такого партнерства.

Социальная значимость проблемы определяется тем, что ИИ все активнее используется в сфере культуры и в креативных индустриях. Однако в области праздничных форм культуры результат оценивается не только по скорости получения материала, но и по его художественной точности, эмоциональной выразительности и способности работать на зрительское восприятие. Поэтому для режиссера важно не просто получить набор вариантов, а выстроить замысел как целостную систему смыслов и образов.

Как отмечает И. Г. Шароев, режиссура массовых форм требует единства художественной идеи и зрелищного воплощения, при котором сохраняются адресность и эмоциональное воздействие [1, с. 24–26]. Режиссерское мышление в этом смысле не сводится к конструированию программы. Оно включает перевод темы события в систему образов, сценических ходов и эмоциональных акцентов. Именно поэтому взаимодействие с ИИ следует рассматривать не как замену человека машиной, а как особую форму творческого сотрудничества.

Наиболее распространенный сегодня вариант использования нейросетей состоит в том, что они выступают быстрым генератором идей, формулировок и визуальных набросков. Такой подход удобен, поскольку позволяет в короткий срок получить несколько вариантов решения. Однако его слабое место в том, что нейросеть часто используется вне профессионально организованного творческого процесса. В результате режиссер получает не художественный замысел, а набор усредненных шаблонов.

Эта проблема особенно заметна на раннем этапе разработки проекта. Если запрос формулируется слишком обще, – например, как просьба придумать идею корпоративного праздничного события, – система, как правило, воспроизводит наиболее вероятные модели: хронику компании, блоки достижений, мотив командного духа, символику роста. Подобный материал обозначает тематическое поле, но не создает творческого начала. Следовательно, слабость результата определяется не самой технологией, а неверной постановкой задачи.

Цель данной статьи заключается в определении условий, при которых искусственный интеллект может быть продуктивно включен в процесс рождения художественного замысла. В качестве рабочей гипотезы рассматривается модель партнерства, при которой ИИ выступает не автономным автором, а инструментом творческого проектирования, подчиненным профессиональному режиссерскому мышлению.

Исследования, посвященные творческому проектированию в деятельности режиссера, подтверждают продуктивность такого подхода. Л. А. Виноградова и Е. Ю. Куприна подчеркивают, что современная разработка театрализованных представлений и праздников требует соединения идейного, проблемного, коммерческого и семиотического аспектов [2, с. 93–96]. Нейросеть действительно может помогать в смысловом поиске, но без участия режиссера она не соотносит художественную идею с коммуникативной задачей события, особенностями аудитории и культурным контекстом.

Партнерство режиссера и ИИ особенно продуктивно в трех типах задач: поиск идеи, формулирование художественного замысла и доработка уже существующей концепции. На этих этапах возникает естественное распределение функций: нейросеть усиливает вариативность, а режиссер обеспечивает художественную точность, смысловую целостность и адресность результата.

Это можно проследить на примере корпоративного праздничного события «Нам 20!», посвященного юбилею компании. Если обратиться к текстовым нейросетям, например, DeepSeek или Алисе AI, с общей просьбой предложить идею проекта, ответы будут предсказуемыми и тематически усредненными. Если же задать тип события, ценностное ядро, аудиторию, желаемую эмоциональную интонацию, стилистические ограничения и нежелательные клише, результат меняется: появляются направления, пригодные для художественной переработки.

При поиске идеи ИИ оказывается полезен не как источник готовой концепции, а как средство расширения поля возможностей. Он помогает вывести на поверхность несколько направлений мысли, но их оценка и созревание остаются задачей режиссера. В этом смысле показателен тезис о соавторстве человека и ИИ С. М. Осмоловской: такое взаимодействие создает новую форму совместного производства текста, но одновременно усиливает вопрос об авторской позиции и критическом контроле над результатом [4, с. 58–61].

Не менее продуктивно использование нейросети на этапе формулирования художественного замысла. Во многих режиссерских практиках замысел сначала существует как ощущение атмосферы, внутреннего движения и образной интонации. Текстовая нейросеть помогает перевести это ощущение в словесно оформленную концепцию, если запрос строится не отвлеченно, а как четко заданная художественная задача. Так, в корпоративном проекте «Нам 20!» это может быть поиск метафорического образа, через который история компании раскрывается не буквально, а символически.

Зарубежные исследования также подтверждают перспективность такого взаимодействия. P. Mirowski, K. W. Mathewson, J. Pittman и R. Evans показывают, что языковые модели эффективны в совместной работе над сценариями и текстом, особенно если используются в режиме последовательного уточнения задачи [5, с. 1–4]. Одновременно авторы отмечают их ограничения: без человеческой коррекции тексты склонны к повторяемости, поверхностным связям и утрате длинной смысловой перспективы [5, с. 24–27]. Для режиссерской практики это означает, что ИИ помогает формулировать и комбинировать, но не удерживает художественную целостность без автора творческого проекта.

Третья продуктивная зона связана с доработкой уже существующей идеи. На этом этапе нейросеть полезна как аналитический собеседник: она помогает увидеть слабые места, обнаружить прямолинейность, предложить альтернативный ракурс или сделать формулировку точнее. Для корпоративного события это особенно важно, поскольку такие проекты легко трансформируются либо в патетику, либо в формальный отчет о достижениях. Когда режиссер просит не придумать все заново, а критически проверить уже существующую концепцию, ИИ работает как инструмент первичной аналитической оценки.

Проведенный анализ позволяет сделать несколько выводов. Во-первых, ИИ действительно может стать партнером режиссерского мышления на этапе рождения художественного замысла. Во-вторых, наиболее продуктивно его использование в поиске идеи, вербализации замысла и доработке уже имеющегося решения. В-третьих, главным условием эффективности остается профессиональная подготовка режиссера, поскольку именно она определяет качество запроса, глубину отбора и способность отличить художественно перспективный материал от формальной генерации.

Из этого следуют практические рекомендации. При работе с нейросетью необходимо задавать не только тему проекта, но и его формат, аудиторию, ценностное ядро, эмоциональную цель, художественные ограничения и нежелательные клише. Важно использовать поэтапную логику взаимодействия: сначала получать несколько направлений поиска, затем уточнять сильное решение и только после этого переводить его в точную формулировку замысла. Не менее важно отделять материал, пригодный для дальнейшей разработки, от стилистически эффектных, но художественно пустых ответов.

Преимущество партнерской модели состоит в том, что она позволяет избежать двух крайностей: представления о нейросети как о самостоятельном авторе и представления о ней как о внешней угрозе профессии. ИИ расширяет режиссерское воображение, ускоряет предварительный поиск и поддерживает аналитическую переработку материала, но не отменяет художественной ответственности. Следовательно, он должен рассматриваться как инструмент, усиливающий профессиональное мышление, а не подменяющий его.

Область применения такого подхода достаточно широка: образовательная подготовка режиссеров, практика культурно-досуговых учреждений, корпоративные коммуникации, event-сфера и самостоятельная разработка творческих проектов. Включение подобной модели в профессиональное обучение особенно важно, поскольку формирует у будущих специалистов понимание того, что эффективность ИИ зависит не от самой технологии, а от уровня режиссерской подготовки и качества творческой задачи.

Список литературы

1. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник / И. Г. Шароев. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2022. – 341 с.
2. Виноградова Л. А. Технологии творческого проектирования в профессиональной деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников / Л. А. Виноградова, Е. Ю. Куприна // Сфера культуры. – 2025. – Т. 6, № 4. – С. 93–106.
3. Давыдов С. Г. Использование технологий искусственного интеллекта в российских медиа и журналистике / С. Г. Давыдов, А. В. Замков,

М. А. Крашенинникова, М. М. Лукина // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. – 2023. – № 5. – С. 3–21.
4. Осмоловская С. М. Нейросети и медиатексты: соавторство человека и искусственного интеллекта // Вестник МГПУ. Серия «Философские науки». – 2025. – № 3 (55). – С. 58–64.
5. Mirowski P. Co-Writing Screenplays and Theatre Scripts with Language Models: An Evaluation by Industry Professionals / P. Mirowski, K. W. Mathewson, J. Pittman, R. Evans // Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. – 2023. – P. 1–34.

Сытина Елизавета Николаевна, магистрант,
Кузьмина Ольга Владимировна, кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСКУССТВА ПРАЗДНИКА

THE DIGITAL TRANSFORMATION OF HOLIDAY ART

Аннотация: в статье рассмотрена трансформация деятельности режиссёра театрализованных представлений и праздников под влиянием нейросетей, где они выступает соавтором, помощником или средой. Приведены примеры генерации идей, создания контента и персонализации опыта.

Ключевые слова: нейросети, творчество, режиссура, театрализованные представления, современные технологии.

Abstract: the article examines the transformation of the approach of the director of theatrical performances and holidays under the influence of neural networks, where they act as a co-author, assistant, or environment. Examples of generating ideas, creating content, and personalizing experiences are provided.

Keywords: neural networks, creativity, directing, theatrical performances, modern technologies.

Современное искусство характеризуется активным внедрением технологий. Зрители, привыкшие к обилию персонализированного цифрового контента (VR-экскурсии по мировым музеям, 3D-фильмы и т. д.), ожи-

дают нового уровня иммерсивности и интерактивности. Нейросетевые технологии, совершившие революционный прорыв в последние 1,5–2 года, перестают быть чем-то сложным и узкопрофессиональным и становятся доступным инструментом, который может успешно применяться во многих сферах человеческой деятельности, в том числе и праздничной сфере. Все это ставит перед режиссерами театрализованных представлений и праздников задачу интегрировать в свою деятельность новые технологии для того, чтобы сохранить актуальность, усилить выразительность и увеличить масштабируемость проектов.

Вопросы применения новейших технологий в сценическом искусстве освещены в трудах отечественных и зарубежных исследователей Т. В. Астафьева, Е. В. Махиной, А. А. Беляниновой, М. А. Бобровской, Д. В. Галкина, В. С. Самеевой, Стивена Диксона, Хасана Бахши, Эндрю Уитби и др. Однако феномен нейросетей как креативного соавтора в режиссуре праздничных форм культуры находится в начальной стадии теоретического осмысления. Существующие научные публикации носят преимущественно обзорный или футурологический характер, не систематизируя конкретные методы и специфику работы с нейросетевыми технологиями.

Наша цель – выявить и систематизировать возможности применения нейросетевых технологий на различных этапах работы режиссера театрализованных представлений и праздников, проанализировать потенциал их синтеза с традиционным творческим замыслом, а также спрогнозировать целесообразность и уместность применения нейросетей в процессе работы над организацией и реализацией творческих проектов в области праздничных форм культуры.

Процесс работы над праздником или массовым представлением предполагает синтез видов искусства (театр, хореография, музыка, свет, пиротехника и др.), работу с нестандартными площадками, такими как улица, стадион, парк, и ориентацию на разновозрастную, массовую аудиторию, а также событийный и часто одноразовый характер самого действия. Ключевые этапы подготовки представления включают в себя концептуализацию (разработку идеи, сценарного замысла), превизуализацию (раскадровку, эскизы), производство контента (видео, графика, музыка), репетиционный период и непосредственную реализацию [1, с. 177]. Другими словами, от современного режиссера требуется быстрая регенерация

идей, гибкость в поиске драматургических решений и способность к эффектной визуализации замысла.

Важно подчеркнуть, что современный праздник – это сложный медийный продукт. Как верно отмечает М. А. Бобровская, «визуальный ряд в современном празднике приобретает свойства нелинейного нарратива, где зритель становится соавтором смысла» [2, с. 45]. Это прямо указывает на необходимость использования инструментов, способных работать с такими нелинейными, адаптивными структурами, какими являются нейросети – вычислительные системы, алгоритмы которых архитектурно и функционально вдохновлены биологическими нейронными сетями мозга. Они способны обучаться на массивных данных, выявлять в них сложные паттерны и на этой основе генерировать новый прогнозируемый или адаптивный контент, что делает их принципиально новым инструментом в арсенале режиссера.

Условно нейросетевые инструменты можно разделить по типу генерируемого контента и решаемой задаче. Их внедрение следует рассматривать не как техническую модернизацию, а как часть более широкого процесса цифровой трансформации искусства, которая, по мнению М. Флейшман и У. Рейнхарда, «включает в себя не только инструментарий, но и изменение способов художественного мышления и производства» [6, с. 12].

Так, текстовые генераторы могут выступать помощниками на первом этапе при разработке идеи праздничного события, создании сюжетных ходов, диалогов, стихотворных фрагментов и написании технических заданий. На этом этапе нейросеть выступает как «креативный ассистент». Режиссер, формулируя различные запросы, получает множество вариаций, способствующих стимуляции собственного мышления, помогающих преодолеть творческий кризис и так называемый «синдром белого листа». Таким образом, создание сюжета праздника происходит значительно быстрее.

Например, специалисты из Стэнфордского университета создали нейросетевую модель, способную анализировать тексты известных пьес и генерировать новые сцены. Модель, построенная на архитектуре рекуррентных нейронных сетей и обученная на обширном корпусе драматических произведений, демонстрирует способность к имитации характерных структурных и стилистических паттернов. Это включает в себя

генерацию логичных диалоговых последовательностей, выдержанных в определённой драматургической манере, создание реплик, соответствующих характеру заданных персонажей, и построение сцен с узнаваемой композицией (например, экспозиция, конфликт, кульминация). Таким образом, модель становится помощником для быстрого создания прототипов драматургического материала. Режиссер может проанализировать разные варианты развития сюжета или альтернативные сцены, придерживаясь заданного стиля. На практике это может быть полезно при написании сценария для театрализованного представления, где важно быстро проработать разные драматургические решения.

Генераторы изображений, в свою очередь, помогают создавать концепт-арты, эскизы декораций и костюмов, а также образы персонажей и стилистические референсы для будущего театрализованного представления. Особенно данный инструмент помогает на этапе превизуализации, так как режиссер может за считанные минуты создать сотни визуальных вариаций ключевых вариантов основных сцен или декорационного оформления представления. Это не только ускоряет процесс разработки визуальной концепции, но и упрощает процесс согласования её с руководством или заказчиком, позволяя представить результаты еще до привлечения профильных специалистов.

Видео- и аудиогенераторы могут применяться на этапе производства цифрового контента: создание фоновых проекций, визуальных эффектов, анимированных заставок, оригинальной фоновой музыки, звуковых эффектов, а также музыкальных композиций по текстовому описанию. Самостоятельно или под контролем медиахудожника режиссер может сгенерировать анимированных цифровых персонажей, которые будут взаимодействовать со зрителями в режиме реального времени, или «озвучить» тексты либо создать музыку для разных программ, что существенно повышает гибкость и персонализацию контента, позволяя адаптировать аудиовизуальный ряд под конкретную тему, целевую аудиторию или даже в режиме реального времени реагировать на зрителей, тем самым углубляя иммерсивность и интерактивность праздника.

Нейросетевые технологии открывают большие возможности для персонализации массового праздника. Наведение камеры смартфона на сцену может открывать дополнительную информацию или анимацию,

созданные искусственным интеллектом, а в мобильном приложении можно влиять на развитие сюжета.

Таким образом, мы видим большой потенциал в применении нейросетевых технологий в работе режиссера театрализованных представлений и праздников. Однако, как предупреждает Д. В. Галкин, существует опасность «подмены культурного диалога алгоритмической персонификацией, когда технология создает иллюзию понимания, не затрагивая смысловых глубин» [3, с. 112]. Необходимо помнить, что нейросеть – это не субъект творчества, а лишь инструмент, способный стимулировать и преобразовывать творческий замысел режиссера. Финальный отбор, смыслообразование, эмоциональная настройка и духовное содержание мероприятия остаются прерогативой человека.

Также применение нейросетей имеет ряд ограничений и рисков. Среди них – риск обесценивания труда художника, сценографа, композитора и других специалистов. Человек не всегда может контролировать процесс получения сгенерированного результата, поэтому замена «живого» человеческого творчества алгоритмичной симуляцией может привести к «эмоциональной бедности» праздничного события, несмотря на техническую насыщенность и сложность.

Таким образом, наше исследование демонстрирует, что нейросетевые технологии активно интегрируются в профессиональный арсенал режиссера театрализованных представлений и праздников, охватывая все этапы – от первоначального замысла до воплощения его в интерактивном формате. Наиболее продуктивный синтез творческого замысла и искусственного интеллекта происходит, когда технология выступает в роли «ассистента», расширяя возможности, но не заменяя основную функцию режиссера – создание целостного художественного события, наполненного смыслом и эмоциональным воздействием.

Понимание принципов работы нейросетей, умение точно формулировать запросы, критически оценивать результаты и интегрировать их в реальный, а не виртуальный контекст праздника как социально-коммуникативного события – вот современные условия искусства праздничных форм культуры, где от режиссера требуются не только традиционные навыки, но и «цифровая компетентность». Будущее режиссуры заключается не в противопоставлении технологий и человека, а в их целенаправленном и гармоничном взаимодействии.

Список литературы

1. Астафьева Т. В. Коммерциализация театрального искусства // Информационные технологии в науке нового времени: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. 20 июня 2016 г. – Уфа: НИЦ АЭТЕРНА, 2016. – Ч. 2. – С. 176–179.
2. Бобровская М. А. Динамика визуального образа в театрализованном представлении: монография. – М.: ГИТИС, 2021. – 210 с.
3. Галкин Д. В. Цифровая культура: горизонты искусственной жизни. – Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2018. – 238 с.
4. Самеева В. С., Белянинова А. А. Театр и новые медиа: учеб. пособие для студентов вузов. – СПб.: СПбГИК, 2020. – 145 с.
5. Brinkmann R. The Art and Technique of Digital Lighting / пер. с англ. А. С. Медведева. – СПб.: Питер, 2018. – 356 с.
6. Fleischmann M., Reinhard U. Digital Transformation and the Arts // International Journal of Performance Arts and Digital Media. – 2022. – Vol. 18, № 1. – P. 5–23.

Гудков Илья Андреевич, магистрант,
Черняк Елена Федоровна, кандидат педагогических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ВЕКТОРЫ ИНТЕГРАЦИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ИММЕРСИВНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

TECHNOLOGICAL VECTORS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE INTEGRATION INTO IMMERSIVE PERFORMANCES

Аннотация: в статье анализируются организационные модели и технологические направления внедрения искусственного интеллекта в иммерсивные шоу. Выделены три основные модели. Рассмотрены четыре технологических вектора: динамический сценарий, персонализация, генеративная сценография и интеллектуальная аналитика. Обоснована необходимость синергии человеческого творчества и искусственного интеллекта.

Ключевые слова: иммерсивное шоу, искусственный интеллект, генеративные нейросети, персонализация.

Abstract: the article analyzes organizational models and technological directions for integrating AI into immersive shows. Three main models are identified. Four technological vectors are considered: dynamic narrative, personalization, generative scenography, and predictive analytics. The necessity of synergy between human creativity and artificial intelligence is substantiated.

Keywords: immersive show, artificial intelligence, generative neural networks, personalization.

Современная индустрия событийного досуга переживает качественную трансформацию, обусловленную сменой зрительских ожиданий. Аудитория XXI века стремится не к пассивному потреблению зрелища, а к активному участию, агентности и получению уникального опыта. Как отмечает Е. Ю. Новикова, «современный зритель хочет быть не наблюдателем, а соавтором происходящего» [2, с. 44]. В этом контексте иммерсивное шоу выступает как синтетический формат праздничного события, фундаментально перестраивающий систему отношений между артистом, зрителем, пространством и повествованием [2, с. 43].

Однако массовое тиражирование иммерсивных постановок сталкивается с ключевым парадоксом: как сохранить ощущение уникальности переживания для каждого участника, одновременно масштабируя производство? Традиционные методы драматургии и режиссуры, опирающиеся на фиксированный сценарий, ограничивают вариативность. Решение этого противоречия видится в интеграции в иммерсивные представления технологий искусственного интеллекта (*далее ИИ*), который эволюционирует от вспомогательного инструмента до архитектора адаптивной иммерсивной среды [3, с. 56].

Цель настоящего исследования – выявить и систематизировать технологические векторы интеграции ИИ в иммерсивные представления в контексте различных организационных моделей.

На основе анализа отечественных и зарубежных кейсов можно выделить три доминирующие организационные модели создания иммерсивных шоу.

Первая модель – *продюсерский ивент-формат* – характеризуется высокими инвестициями в производство, созданием масштабных декораций и активной маркетинговой кампанией. Организационной структурой является продюсерский центр, который привлекает узких специали-

стов. Данная модель наиболее восприимчива к внедрению дорогостоящих ИИ-решений.

Вторая модель – *сетевой франчайзинг* – основана на тиражировании успешного, отлаженного формата. Головная компания разрабатывает единый стандарт шоу и продаёт лицензию на его использование партнёрам в регионах. Именно здесь ИИ может сыграть ключевую роль, обеспечивая вариативность в рамках единого стандарта.

Третья модель – *independent арт-проект* – близка к принципам работы независимого театра. Проекты создаются силами энтузиастов на некоммерческой основе. Для этой модели характерны низкий бюджет и высокая креативность. Доступ к дорогостоящим ИИ-технологиям здесь ограничен, однако существуют открытые инструменты и облачные сервисы. Как отмечает С. В. Ерохин, даже в условиях ограниченных ресурсов возможно использование доступных цифровых решений для повышения вариативности иммерсивного опыта [1, с. 112].

Несмотря на различия в ресурсах и целях, все три модели могут использовать ИИ, хотя глубина интеграции будет различаться.

Анализ текущей практики в Российской Федерации показывает, что внедрение ИИ носит пока точечный характер. Наиболее востребованы генеративные нейросети (YandexGPT, GigaChat), позволяющие создавать праздничный контент: сценарии, визуальные эффекты, музыкальное сопровождение. Также активно применяются интеллектуальные музыкальные сервисы, которые с помощью ИИ собирают плей-листы под задачи проекта.

Однако эти применения представляют лишь верхний слой потенциальных возможностей. Как справедливо замечает А. В. Тихонова, «сегодняшнее использование ИИ в культуре напоминает айсберг, у которого на виду только малая часть» [3, с. 78]. Систематизация более глубоких технологических векторов позволяет выделить четыре фундаментальных направления.

Классическое иммерсивное шоу, даже обладая множеством сюжетных ветвей, остаётся ограниченным рамками предписанного сценария. ИИ, оснащённый модулями обработки естественного языка (NLP), способен в реальном времени анализировать диалоги и действия зрителей, интерпретировать их эмоциональный окрас и соответствующим образом корректировать развитие истории. Как отмечает С. В. Ерохин, современ-

ные технологии позволяют выстраивать нелинейные сценарии с высокой степенью вариативности [1, с. 114]. Нейросеть может подавать актёрам через скрытые интерфейсы индивидуальные подсказки, предлагая развить тему, инициированную конкретным гостем, или изменять интенсивность взаимодействия в ответ на эмоциональное состояние участника. Это превращает представление из линейного нарратива в уникальный, нелинейный диалог. Как отмечает С. В. Ерохин, «технологии ИИ позволяют преодолеть “четвёртую стену” не метафорически, а буквально – сделав сюжет отзывчивым на действия каждого зрителя» [1, с. 115].

Второй вектор связан с гиперперсонализацией опыта. Системы компьютерного зрения на основе нейросетей могут анонимно идентифицировать и «запоминать» отдельного зрителя, отслеживая его маршрут и поведенческие паттерны [4, с. 205]. Это позволяет проецировать персонализированные визуальные или звуковые эффекты, обращаться к участнику по имени (синтез речи). Интеграция с биометрическими датчиками (например, в браслетах) позволяет алгоритму оценивать уровень стресса, вовлечённости или скуки и корректировать интенсивность воздействия для конкретного человека. Гиперперсонализация становится достижимой даже в условиях массового мероприятия. Это кардинально меняет представление о массовой культуре: из унифицированного продукта она превращается в пространство личных смыслов.

Третий вектор выводит визуальное оформление шоу на принципиально новый уровень. Генеративные состязательные сети (GAN) и диффузионные модели способны создавать не статичные декорации, а живые, реагирующие на происходящее визуальные образы [4, с. 206]. Проекционные mapping-инсталляции или LED-стены могут отображать пейзажи и абстрактные композиции, которые генерируются нейросетью в реальном времени на основе звуковой дорожки, движений актёров или коллективного эмоционального состояния зала. Сценография превращается из неподвижной декорации в адаптивный «живой организм». Д. С. Филиппов отмечает: «Генеративное искусство в иммерсивных проектах – это не замена художника-сценографа, а расширение его инструментария до бесконечной вариативности» [4, с. 207].

Четвёртый вектор относится к управленческой стороне иммерсивных проектов. Для продюсерских и сетевых форматов ИИ становится инструментом предиктивной аналитики. Алгоритмы машинного обучения

анализируют данные о продажах билетов, демографии аудитории, отзывах в социальных сетях, прогнозируя кассовые сборы и оптимизируя маркетинговые кампании.

В модели франчайзинга ИИ-система может отслеживать единые стандарты качества, анализируя видео с камер наблюдения на площадках и выявляя отклонения от бренд-бука постановки. Кроме того, нейросети способны обрабатывать тысячи отзывов зрителей, выделяя ключевые темы и оценивая тональность, что позволяет продюсерам быстро реагировать на запросы аудитории.

Представим гипотетическое иммерсивное шоу по мотивам «Алисы в Стране чудес». В зале с LED-стенами нейросеть генерирует меняющийся лес. Зритель в браслете с биометрией идет по своему маршруту. Когда его пульс учащается (волнение), система снижает темп сцены и через наушник актеру подается команда задать успокаивающий вопрос. Другой зритель, который задерживается у зеркала, получает персонализированную визуальную подсказку. Сюжет каждого участника уникален, но общий технологический каркас един.

Несмотря на значительный потенциал, интеграция ИИ сталкивается с рядом серьёзных ограничений. Ключевое концептуальное ограничение связано с пониманием природы ИИ: это набор алгоритмов, работающих параллельно человеческому интеллекту. Он не обладает сознанием, интенцией или эмоциями.

Практические ограничения включают высокую стоимость внедрения (доступно в первую очередь для продюсерского формата); зависимость от стабильного интернет-соединения и вычислительных мощностей; этические вопросы сбора персональных и биометрических данных; проблему «чёрного ящика» (невозможность объяснить решение алгоритма).

Несмотря на различия в организационных моделях, можно выделить общий технологический каркас [1, с. 116–118].

1. Сценография дополняется системами компьютерного зрения и генеративными визуальными системами, превращающими пространство в адаптивный «живой организм».

2. Свет и звук управляются интеллектуальными системами не по жёсткому тайм-коду, а в ответ на действия аудитории [1, с. 118].

3. Интерактивные технологии используют ИИ как ядро, анализируя жесты, голос и эмоции.

4. Работа с актёрами-перформерами трансформируется: ИИ выступает как «шестой игрок» или суфлёр, предоставляя аналитику о зрителях и варианты развития сцены.

Во-первых, цифровые технологии и искусственный интеллект должны рассматриваться не как угроза аутентичности, а как мощный инструмент художественного творчества. Только синергия цифровых технологий и традиционных форм культуры способна обеспечить инновационное развитие искусства [3, с. 48].

Во-вторых, ИИ в иммерсивном шоу – это создание принципиально нового типа сценической среды: динамичной, отзывчивой и способной к бесконечной кастомизации. Это позволит преодолеть ключевой парадокс масштабного иммерсивного производства.

В-третьих, будущее иммерсивных постановок лежит в гибридной модели, где человеческое творчество задаёт этические рамки и эмоциональную глубину, а искусственный интеллект обеспечивает техническую возможность для вариативности и персонализации.

Рекомендуется дальнейшее исследование этических аспектов сбора биометрических данных и разработка доступных решений для независимых арт-проектов. Область применения результатов охватывает практику продюсерских центров, событийных агентств, театров, музеев и других культурных институций.

Список литературы

1. Ерохин С. В. Цифровые технологии в современной сценографии: от мультимедиа к иммерсивности // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. / отв. ред. П. С. Колесникова. – Кемерово: КемГИК, 2024. – С. 112–119.
2. Новикова Е. Ю. Иммерсивные практики в событийном менеджменте: технологии и эффекты вовлечения// Вестник Кемеровского государственного института культуры. – 2025. – № 1 (58). – С. 42–49.
3. Тихонова А. В. Искусственный интеллект в креативных индустриях: вызовы и перспективы / А. В. Тихонова. – СПб.: Планета музыки, 2023. – 198 с.
4. Филиппов Д. С. Генеративные нейросети в художественном проектировании пространства // Культура и технологии: цифровая трансформация: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – М.: МГИК, 2025. – С. 203–209.

Пудова Анастасия Станиславовна, студент,
Кузьмина Ольга Владимировна,
кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КАК ВИЗУАЛЬНОГО КОДА В ПРАЗДНИЧНЫХ ФОРМАХ КУЛЬТУРЫ

MECHANISMS ARE FORMED BY ARTISTIC IMAGE AS A VISUAL CODE IN FESTIVE FORMS OF CULTURE

Аннотация: в статье рассматриваются механизмы формирования художественного образа как визуального кода в праздничных формах культуры, а также преобразование режиссерского замысла в систему визуальных знаков, обеспечивающих целостное восприятие события.

Ключевые слова: художественный образ, визуальный код, знаковая система, режиссерский замысел.

Abstract: the article examines the mechanisms of forming an artistic image as a visual code in festive forms of culture, as well as the transformation of the director’s idea into a system of visual signs that ensure a holistic perception of the event.

Keywords: artistic image, visual code, sign system, director’s idea.

В системе создания и постановки театрализованного представления художественный образ выполняет важную коммуникативную функцию, становясь инструментом смыслового воздействия на зрителя. Сегодня многие режиссеры стремятся сформировать художественный образ через визуальную составляющую (сценография, костюм, свет, декорации, цветовое и пространственное решение), именно так формируется определенное восприятие события, что позволяет привлечь внимание аудитории и выстроить эмоционально-смысловой диалог. Э. В. Вершковский утверждает, что режиссер, создавая массовое представление, должен стремиться стимулировать воображение актеров и зрителей укрупненными сценическими символами, наиболее полно отражающими суть театрализации [1, с. 19].

Художественный образ является центральным понятием в сфере искусства и культуры. В. В. Конаков определяет «художественный образ» в искусстве как форму воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов; главный признак искусства, «уникальный язык знаков», на котором с человеком общается сама природа творчества [2, с. 17].

По определению В. С. Еременко, художественный образ – «воплощенная художественными средствами идея произведения, его зримая чувственная мысль; основная реалия искусства» [3, с. 91].

Обобщая представленные определения, мы делам вывод, что художественный образ представляет собой особую реальность, где замысел режиссера трансформируется в эмоционально насыщенную форму, способную быть воспринятой и понятой в пространстве искусства.

В условиях «клипового» мышления современной аудитории восприятие информации строится на быстрых, ярких и визуальных сигналах. По этой причине вовлечь зрителя в любое событие становится эффективнее посредством насыщенного, динамичного, выразительного визуального ряда. В связи с этим при разработке замысла режиссер зачастую продумывает не только сюжетный ход и режиссерский прием, но и весь визуальный код будущего представления, где будут задействованы сценография, декорационное и костюмное решения, мизансцены и другие выразительные средства режиссуры.

Некоторые исследователи объединяют такие понятия, как «визуальный код» и «знаковая система». Е. В. Шелестюк определяет знаковую систему как комплекс однородных, традиционных в плане выражения (то есть в области означающих) кодов и знаков, используемых для коммуникации в различных сферах общественного сознания, а также контекст для порождения и функционирования того или иного вида знаков [5, с. 8]. Также в учебном пособии «Семиотика» даётся определение понятия «код». Это совокупность знаков и система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена (закодирована) в виде набора таких символов для передачи, обработки и хранения [5, с. 8].

В современной праздничной культуре художественный образ напрямую связан с визуальным кодом события, поскольку коммуникативная выразительность лучше всего достигается именно через визуальную фор-

му, посредством использования визуальных знаков и художественно-образных решений, организованных в соответствии с режиссерским замыслом и законами сценического пространства, обеспечивая передачу смыслов, эмоциональных акцентов и ценностных установок аудитории. Кроме того, визуальный код праздничных форм культуры включает в себя систему сценографических, цветовых, световых, костюмных, пластических и мультимедийных средств, объединённых единым художественным замыслом. Он формирует единую зрительную модель представления и выступает ключевым инструментом коммуникации между режиссером и аудиторией, обеспечивая не только эстетическое восприятие, но и понимание заложенных смыслов.

Художественный образ события предстает как результат сложного процесса кодирования. Когда режиссерский замысел преобразуется в визуальную знаковую систему, тогда он становится связующим звеном между творцом и зрителем, реализуясь через конкретные формы сценической выразительности.

Для понимания природы художественного образа как визуального кода необходимо определить механизмы его формирования. Художественный образ в праздничных событиях не возникает как готовая структура со своим визуальным языком. Перед этим он должен пройти этапы формирования вместе с режиссерской идеей и её образной концепцией. Поэтому прежде чем анализировать процесс его перехода в систему визуальных знаков, следует выявить общие механизмы формирования художественного образа как одной из категории искусства.

Ю. С. Охахлина утверждает, что создание художественного образа искусства невозможно только путем фиксации прекрасного, непосредственного, интуитивного впечатления. Образ этого впечатления окажется в искусстве малозначителен, если он не одухотворен мыслью. Художественный образ искусства является и результатом впечатления, и продуктом мысли [4]. Из данного положения следует, что формирование художественного образа происходит через сочетание двух процессов: эмоционального состояния режиссера и его осмысления. С одной стороны, художественный образ рождается из впечатления, из непосредственного восприятия жизни, которое и дает первичную образную основу. С другой стороны, это впечатление должно быть осмыслено и обобщёно через призму авторской мысли, концепции. Таким образом, создание художест-

венного образа представляет собой соединение и переживание мысли, где именно жизненный опыт режиссера становится исходным материалом, а замысел будущего представления – организующим началом, которое придает образу глубину и целостность.

Однако в области праздничных форм культуры, в отличие от других видов искусства, художественный образ не может оставаться исключительно результатом внутренних мыслей и переживаний режиссера. Для того, чтобы он стал действенным элементом коммуникации со зрительской аудиторией, ему необходимо приобрести визуальную форму. Именно на этом этапе происходит его перевод в визуальный код события, через который он становится понятным зрителю. В результате этого перехода художественный образ получает пространственное, цветовое, световое и пластическое решение.

Следовательно, механизм формирования художественного образа как визуального кода праздничных форм культуры представляет собой поэтапный процесс преобразования режиссерского замысла в систему визуальных знаков и реализуется в ходе следующих этапов:

1. Формирование режиссерского замысла;

2. Поиск ключевых художественных образов и визуальных знаков, которые раскрывают основную идею;

3. Подбор выразительных средств (сценография, световое решение, мизансцены, цветовая палитра и т. д.);

4. Разработка единой знаковой системы, которая объединяет все элементы в визуальный код;

5. Интеграция визуального кода в сюжетную основу события, обеспечивающая его коммуникативную и смысловую функцию.

В театрализованном представлении для первокурсников «Территория культуры» художественным образом стал город Кемерово как лейтмотив всего действия. Концепцией праздничного события – необычное и интересное путешествие по «местам силы культуры» города Кемерово, с которыми студенты старших курсов знакомят первокурсников, ведь именно эти «места силы» помогают творить и создавать искусство.

Перед нами стояла цель показать учреждения культуры города Кемерово, придав им художественность и единый визуальный стиль. Было принято решение создать своеобразный брендбук представления, в котором будут собраны все упоминающиеся «места силы» в одной стилисти-

ке, отвечающей концепции праздничного события. Были выбраны несколько учреждений культуры и значимых мест для города, подобраны референсы зданий учреждений культуры, которые впоследствии стали основой для создания визуальных образов *(см. рис. 5)*.

Рисунок 5. Изображения-референсы для работы дизайнера

За основу цветовой палитры был взят брендбук Кемеровского государственного института культуры, где ведущими цветами являются белый, синий и красный. Далее по техническому заданию дизайнер разработал контурные изображения всех зданий, которые требовались относительно замысла представления. В качестве текстурного элемента была выбрана акварель, так как она позволяет передать ощущение легкости и открытости, ассоциирующихся с образом студентов-первокурсников.

После разработки и создания визуального кода началась его интеграция в сюжетную основу театрализованного представления. Созданные визуальные образы архитектурных объектов стали не только частью сценического оформления, но и важным элементом драматургии события. Благодаря единой стилистике, цветовому подбору и акварельной структуре визуального кода был сформирован целостный художественный образ Кемерово, отражающий атмосферу творческого, открытого для студентов города.

Визуальная коммуникация выстраивалась через художественный фон, который представлял образ Кемерова через изображения конкретных учреждений культуры, а не абстрактные образы *(см. рис. 6, 7)*. Благодаря этому внимание целевой аудитории было устремлено на сцену, и зрители сразу видели и понимали, что город является отправной точкой для их профессионального становления в ведущих учреждениях культуры.

Рисунок 6. Изображения учреждений культуры и знаковых мест города Кемерово

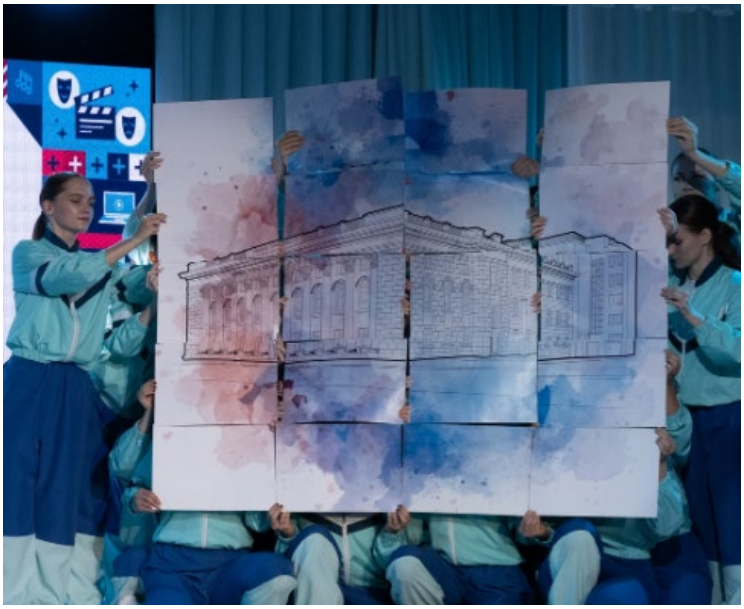


Рисунок 7. Использование художественного фона в сюжете театрализованного представления

Визуальный код получил свое продолжение в путеводителе первокурсника, выполненном в единой стилистике с образом города, созданным в рамках события *(см. рис. 8)*. Благодаря этому путеводитель стал не просто информационным материалом, а частью художественной концепции, позволившей сформировать целостное визуальное восприятие города. Через изображение улиц, районов и «мест силы» был создан образ культурного пространства, которое будет сопровождать студентов на протяжении всего периода обучения будущих профессионалов сферы культуры.

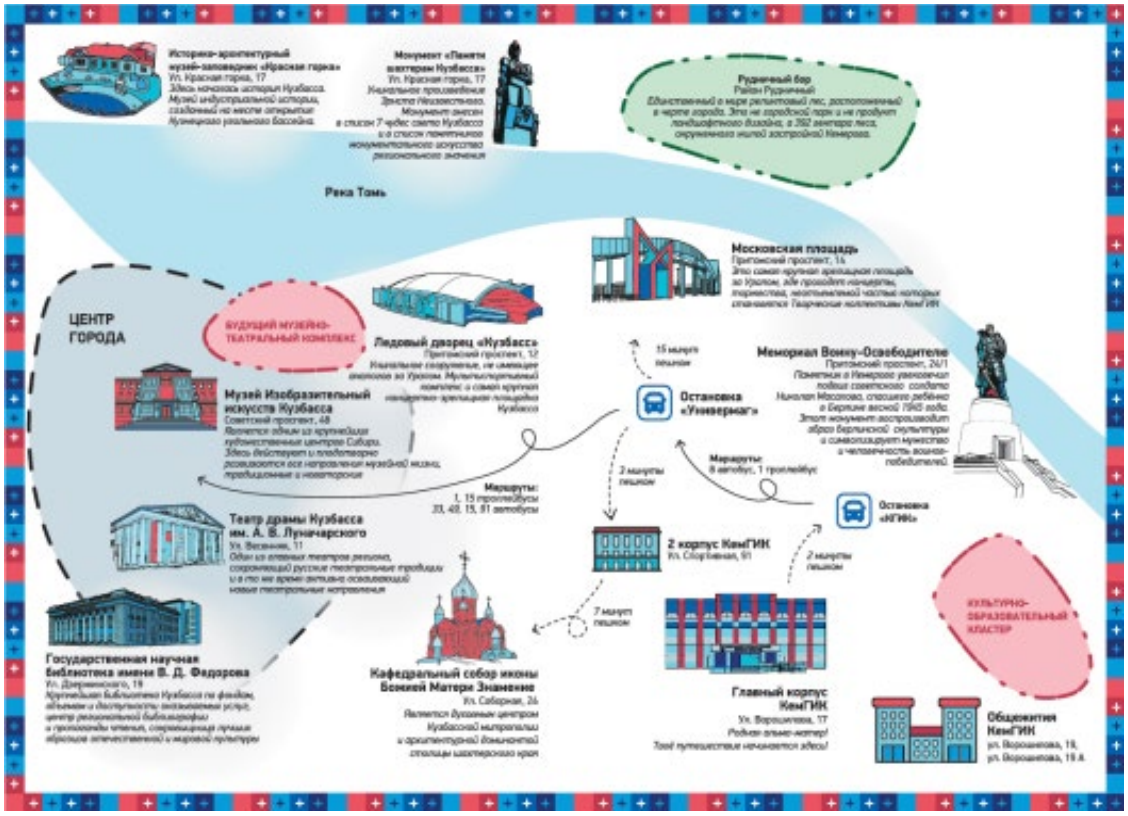


Рисунок 8. Внутренняя сторона путеводителя

Таким образом, художественный образ в праздничных формах культуры функционирует как визуальный код, который преобразует режиссерский замысел в целую систему выразительных и иносказательных средств. Его формирование основано на последовательном переходе от идеи к системе знаков, что позволяет выстроить смысловое и эмоционально насыщенное событие. Реализация данного подхода обеспечивает единство художественного решения, усиливает выразительность события и формирует у зрителя целостное восприятие происходящего.

Список литературы

1. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений. – СПб.: Нестор-История, 2017. – 88 с.
2. Конаков В. В. Система выразительных средств режиссуры: учеб. пособие: в 2 ч. – Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2020. – Ч. 1: Ассоциативно-художественный образ и приемы художественного воздействия. – 2020. – 104 с.
3. Ерёменко В. С. Театральный сказ. Опыт праздничного производства. Сценарий и постановка театрализованного массового праздника: учеб. пособие. – Кемерово: ООО ТД «Азия-Принт», 2014. – 256 с.
4. Охахлина Ю. С. Проблема создания художественного образа в театрализованном представлении [Электронный ресурс] // Сетевое издание «Солнечный свет». – URL: https://solncesvet.ru/opublikovannyie-materialyi/problema-sozdaniya-hudojestvennogo-obraz.476839/?ysclid=mmoyyqmv29579935777 (дата обращения: 13.03.2026).
5. Шелестюк Е. В. Семиотика: учеб. пособие. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2006. – 147 с.

Белова Арина Сергеевна, студент,
Яковлева Тамара Владимировна, старший преподаватель,
Кемеровский государственный институт культуры

ЗВУКОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ НАРОДНОГО ПРАЗДНИКА: ОТ ТРАДИЦИИ К СОВРЕМЕННОСТИ

THE SOUND COMPONENT OF A NATIONAL HOLIDAY: FROM TRADITION TO MODERNITY

Аннотация: в статье исследуется звуковая составляющая народных праздников как ключевой элемент массовых гуляний. Анализируется мифологическая основа праздничного звучания и его функции. Проводится сравнение использования звука в традиционных и современных праздниках.

Ключевые слова: звуковая составляющая, мифология, сакральность, праздничная культура.

Abstract: the paper explores the sound component of folk festivals as a key element of mass celebrations. It analyzes the mythological basis of festive sound and its functions. The paper also compares the use of sound in traditional and modern festivals.

Keywords: sound component, mythology, sacredness, festive culture.

В настоящее время все чаще в социокультурной среде нашей страны прослеживается тенденция популяризации народных традиций. Это подкрепляется и на государственном уровне. Неотъемлемой частью народной культуры всегда оставалась её музыкальная основа. Но в современном празднике осталось лишь внешнее проявление традиционного праздничного звука, которое никак не подкреплено его мифологической основой и не несёт в себе тех смыслов, что закладывались в нем изначально.

Проанализировав различные источники, связанные с проблемой исследования, можно выделить несколько основных функций звуковой составляющей народного праздника, также, проведя сравнительный анализ, можно отследить, насколько данные функции были сохранены в современной праздничной культуре и отражают ли они первоначальный закладываемый в них смысл.

Прежде всего, необходимо рассмотреть мифологическую основу звуковой составляющей народного праздника. Звук служил неким переходом от «немого» – безжизненного, мертвого к «звучащему» – наполненному жизненной силой [1, с. 55]. Главной задачей музыкально-звуковой основы праздника было противопоставление мира земного и мира загробного: «Шум, в противоположность молчанию, – жизненное начало», – утверждал С. А. Токарев [2, с. 52].

Подробно выделяемые нами функции звуковой составляющей изучили И. А. Морозов и И. С. Слепцова в своей монографии «Круг игры. Праздник и игра в жизни северорусского крестьянина XIX–XX вв.». Во-первых, музыкально-звуковая составляющая имеет взаимосвязь с пространством праздника. Она служит элементом объединения праздничного пространства и в то же время обозначает его границы, помогает соединять его отдалённые локации и синхронизировать их между собой. Достижению данной функции способствовали формы звукового извлечения: колокольный звон, хор, музыкальные инструменты – то, звук чего мог распространяться на дальнее расстояние и тем самым быть соединяющим элементом. Так, например, гуляя по деревне, парни играли сразу на нескольких гармо-

никах, старясь произвести как можно больше шума [1, с. 55]. В данный момент мы можем утверждать, что пространственная функция звуковой составляющей частично продолжает существовать в современном массовом празднике, основанном на традиционной обрядности. Благодаря новейшим технологиям, звук уличных мероприятий может доноситься на достаточное расстояние и служит естественным привлечением участников, что сохраняет традицию определения праздничного пространства благодаря музыкально-звуковому компоненту.

Во-вторых, звуковая составляющая несла в себе и коммуникативную функцию в народном празднике, способствуя объединению людей, нахождению в них общих идей и смыслов. Социальную функцию выполняли общие песни, частушки, пляски, их продвижение по улицам. Любой звук, рождающийся на улице и сливающийся в общее звуковое наполнение праздника, способствовал объединению людей. Примером может послужить традиционная танцевально-музыкальная форма – хоровод. Хоровод заключал в себе разные цели, часто это было установление брачных союзов [1, с. 56]. Тесной коммуникации способствовали различные фигуры, смена пар, «сплетение». Но также объединяла людей и рождающаяся в выверенном движении хоровода единая ритмика праздника, сопровождающаяся общими частушками и запевами, знание и участие в которых относило человека к определённой социальной группе. Немаловажным фактором определения своей принадлежности к коллективу было знание и правильное употребление различных песен, колядок, частушек. Об этом в своей статье «Звуковой образ времени и ритуала» пишет Т. А. Агапкина: «Особенно строго соблюдался порядок исполнения календарных песен – масленичных, купальских, петровских, юрьевских и др., а его нарушение трактовалось как частный случай “неправильного поведения”» [3, с. 25].

При сравнительном анализе с современной праздничной культурой можно увидеть, что данная функция сохранилась в меньшей степени. Из звуковой составляющей народного праздника в современной культуре ушли ключевые элементы: важная для неё социальная функция и рождающаяся из этого сакральная часть всего действия. Музыкальное сопровождение не имеет объединяющих свойств, из современного массового праздника ушла ситуация демонстрации, массового выхода на улицу, объезда. У людей нет чувства принадлежности к той или иной социальной страте при исполнении каких-либо композиций, а их незнание не интер-

претируется как девиантное поведение. Традиционное устное народное творчество в виде песен, запевок и частушек находит своё проявление и в современных народных гуляниях, но лишь в качестве развлечения, так же, как и хоровод используется в современном празднике как вид флешмоба, потехи, некого массового аттракциона.

Ещё одной важной функцией звуковой составляющей является создание эмоциональной основы праздника. Ранее она обеспечивала всеобщее воодушевление, заразительность, приподнятость, рождала единый спектр эмоций. Важным фактором и средством выразительности здесь являлся звук. К музыкальной основе традиционного праздника добавлялись музыкальные инструменты. Часто они становились аккомпанементом для плясок, которые являлись неотъемлемым элементом народного веселья: «Пляска под гармонь не редко завершала масленичные гуляния», – утверждают И. А. Морозов и И. С. Слепцова [1, с. 57]. К ним же добавлялись и частушки, становящиеся не только отдельной формой народного увеселения, но и состязательной частью плясок. Данная совокупность звуков народного гуляния, музыкальных инструментов, устного народного творчества, ритмического рисунка способствовала сохранению яркого эмоционального фона массового праздника, укреплению положительных эмоций его участников, рождению идеи «жить – звучать». В современной праздничной культуре музыка и звук также изначально несут в себе функцию создания эмоционального фона праздника. Усиление громкости звука приравнивается к увеличению уровня позитивного настроения у его участников. Музыкальные инструменты ушли из обихода и стали лишь средством удивления. В связи с техническим развитием музыкальной аппаратуры потерялось живое звучание музыкальных инструментов и голоса, что несло в себе функцию противопоставления живого звука с мертвой тишиной. В современной звуковой составляющей праздника сложно различить его структурные компоненты: громкость современных акустических систем заглушает общий звук праздника, устное народное творчество встречается редко и чаще всего в виде переработанных музыкальных композиций, ритмический рисунок пропадает из-за сбивчивой и нелогичной композиции праздничного события.

Нельзя не отметить, что звуковая составляющая тесно связна и с праздничным календарем, где звук имел свои смыслы и характер, которые знались и почитались народом. В работе Т. А. Агапкиной «Мифопоэтические основы славянского народного календаря» подробно рассмат-

риваются весенне-летние праздничные циклы, где также уделяется внимание звуковой основе обрядовых действ. Так, например, звуковая составляющая первых весенних дней отражает тему перелома времени, перемен, пробуждения новых сил. Именно с первыми весенними днями возобновлялось уличное пение, снимались запреты с игры на музыкальных инструментах, начиналось кликанье весны с помощью песен и закличек [4, с. 125].

Также находим подтверждение вышесказанного в работе С. А. Токарева, где рассматривается тема защиты во время всеобщей коляды, когда громкий шум, стук, голоса и крики имели магический характер, отгоняя нечистые силы и способствуя плодородию [2, с. 182]. Звук выполнял функцию изгнания нежелательных персонажей и существ, поэтому праздники были особенно громкие, и добивались этой громкости абсолютно любыми «шумовыми» эффектами: криками, воплями, стрельбой и т. д. Все это служило средством для обнаружения присутствия зла, как подчеркивает в своей статье и Т. А. Агапкина [3, с. 34].

Все сказанное выше указывает на те смыслы, которые несла в себе звуковая составляющая традиционного народного праздника и которые практически утрачены в современной праздничной культуре. Из современного праздничного звука ушла мифология, которая рождала его главную задачу – противопоставление мира мертвых и мира живых, что подкрепляло логику и обосновывало все компоненты праздника. Социальная функция практически исчезла в процессе развития современных технологий и утрачивания сакральности праздника. Современный массовый праздник использует звук чаще всего только в качестве создания общего фона мероприятия и обеспечения его эмоционального потока, то есть звук из самостоятельного элемента превращается лишь во вспомогательное выразительное средство. Громкость звука не является магическим проявлением. Произносимые слова – лишь дань традиции, хороводы и пляски – средство развлечения. Как подчеркивает Токарев, народные традиции становятся лишь «народным театром» [2, с. 182]. Трансформация звуковой составляющей народного гуляния состоит в её упрощении и исключении некоторых её элементов. Звуковая подоплека праздника больше не несёт в себе смыслового, сакрального и мифологического начала.

В современной праздничной культуре существуют формы, которые предполагают реконструкцию народного праздника. К таким праздникам могут относиться Масленица, Ивана Купала, праздничный комплекс тро-

ицко-семицкого цикла. Перспективой нашего исследования может послужить разработка материала с упором на мифологию праздничного звука, который может быть включен в массовые гуляния с целью возвращения и сохранения народной традиции.

Список литературы

1. Морозов И. А., Слепцова И. С. Круг игры. Праздник и игра в жизни северорусского крестьянина (XIX–XX вв.). – М.: Индрик, 2004. – 920 с.
2. Токарев С. А. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: исторические корни и развитие обычаев. – М.: Наука, 1983. – 226 с.
3. Агапкина Т. А. Звуковой образ времени и ритуала // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. – С. 17–51.
4. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. – М.: Индрик, 2002. – 816 с.

Немыкина Виктория Михайловна, студент,
Кузьмина Ольга Владимировна,
кандидат культурологии, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

ТЕХНИКА КОЛЛАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ СЦЕНАРИСТА: ВОЗМОЖНОСТИ СИНТЕЗА ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ

COLLAGE TECHNIQUES IN SCREENWRITING: THE POTENTIAL FOR SYNTHESIZING TRADITION AND MODERNITY

Аннотация: в статье анализируется техника коллажа как метод сценарного мастерства в области праздничных форм культуры. Рассматриваются его генезис, связь с клиповым мышлением и синтез классической драматургии с современной культурой. Автор соотносит коллаж с методом литмонтажа и предлагает систему упражнений для развития

навыков монтажа и работы с разнородным материалом, определяя коллажное мышление как ключевой навык современного сценариста-режиссёра.

Ключевые слова: коллаж, метод, литмонтаж, сценарное мастерство.

Abstract: the article analyzes the technique of collage as a method of scriptwriting in the field of festive forms of culture. It examines its genesis, connection with clip thinking, and the synthesis of classical drama with modern culture. The author relates collage to the method of literary montage and proposes a system of exercises for developing skills in montage and working with diverse material, defining collage thinking as a key skill for modern screenwriters and directors.

Keywords: collage, method, literary montage, screenwriting.

В современном искусствознании и теории творчества все большее значение приобретают методы, позволяющие расширить границы выразительных средств. Одним из таких методов, пришедших в литературу и сценарное мастерство из изобразительного искусства, является коллаж.

Вопрос о том, как зритель воспринимает информацию, сегодня стоит особенно остро. Исследователи сценарного мастерства, в частности О. И. Марков в своей работе «Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников» [6], обращают внимание на зависимость зрительских реакций от того, как именно подается материал. Особую актуальность этому вопросу придает феномен клипового мышления – привычки современного человека воспринимать мир через быструю смену фрагментарных образов. В таких условиях сценаристу необходимо искать новые способы взаимодействия с аудиторией.

Техника коллажа может стать именно таким способом. По своей природе коллаж глубоко созвучен клиповому восприятию: он строится на соединении разнородных элементов, быстрой смене фактур и смыслов, что позволяет удерживать внимание зрителя и выстраивать с ним диалог на понятном ему языке. При этом коллаж вбирает в себя выразительные средства разных, смежных видов искусства: живописи и графики, фотографии, кинематографического монтажа, литературы и дизайна и др. Этот синтез открывает перед сценаристом новые горизонты для творчества.

Следует подчеркнуть, что термин ***«коллаж»*** происходит от французского слова *«collage»*, что означает *«наклеивание».* В изобразительном

искусстве так называют технику, в которой на основу наклеиваются материалы, отличающиеся от нее по цвету и фактуре. В более широком смысле коллаж можно понимать как способ создания произведения из фрагментов, принадлежащих разным смысловым и материальным сферам.

Примечательно, что первые образцы коллажа встречаются уже во II веке до н. э. в Китае, где художники дополняли свои работы кусочками различных материалов. В Европе подобные эксперименты известны с XIII века. Однако подлинное рождение коллажа как самостоятельной художественной техники произошло в начале XX века в среде кубистов, футуристов и дадаистов [1].

Принято считать, что основоположником коллажа стал французский художник Жорж Брак. В 1913 году он начал вводить в свои работы инородные элементы: полосы окрашенной бумаги, газетные вырезки, куски ткани. Чтобы усилить выразительность фактуры, художник даже добавлял в краску песок. Вслед за ним Пабло Пикассо и другие мастера подхватили этот прием, превратив его в манифест нового искусства – искусства, которое больше не боится включать в себя саму жизнь.

Важно различать коллаж и близкую ему аппликацию. Аппликация предполагает использование однородных материалов: только бумаги, только ткани или только листьев. Коллаж же строится на столкновении разнородных элементов: металла и бумаги, грубой холстины и тонкого кружева, типографского шрифта и фотографии. Именно из этого столкновения рождается новый художественный образ.

Исследования последних десятилетий подтвердили, что коллаж глубоко созвучен природе человеческого восприятия. Уже в 1970-х годах ученые пришли к выводу, что нашему мозгу свойственно ассоциативное, образное мышление, которое соединяет разрозненные впечатления в сложную картину мира. Коллаж, таким образом, оказывается не просто художественным приемом, но способом познания и отражения многомерной реальности.

Если в искусстве первой половины XX века коллаж оставался одним из многих технических приемов, то в культуре последних десятилетий он превратился в универсальный способ организации целого. Смешение разнородных элементов – живописи и графики, фотографии и компьютерного дизайна, документа и вымысла – стало характерной чертой нашего времени.

В литературе и кинематографе коллаж проявляется через:

- интертекстуальность, то есть включение в текст цитат и отсылок к другим произведениям. В литературе ярким примером служит роман Джеймса Джойса «Улисс», который пронизан отсылками к «Одиссее» Гомера, а также цитирует тексты Шекспира, Библию, газетные заголовки и уличные песенки;
- монтажное строение сюжета, когда сцены из разных временных пластов монтируются по законам ассоциаций. В кино этот прием использует Кристофер Нолан в фильме «Довод»: сцены из прошлого, настоящего и будущего монтируются не в хронологическом порядке, а по принципу ассоциаций, где зритель сам собирает последовательность событий;
- полифонию, или многоголосие, при котором в произведении звучат разные точки зрения и стили. В кинематографе этот приём блестяще использовал Акира Куросава в фильме «Расёмон»: одно и то же событие показано с четырёх разных точек зрения (разбойник, жена, убитый через медиума, дровосек), причём каждая версия стилистически отличается от других.

Следует отметить, что кинематограф по самой своей природе тяготеет к коллажности. Киноязык изначально синтетичен: он соединяет изображение, звук, слово, музыку, ритм. Так, киносценарий как литературная основа фильма становится тем пространством, где осуществляется первичный синтез этих разнородных элементов. Техника коллажа позволяет сценаристу преодолеть линейность повествования, создать эффект потока сознания или выстроить сложную временную структуру.

Исторической параллелью и прямым предшественником коллажного мышления в сценарном мастерстве праздничных форм стал литмонтаж (литературный монтаж). Это жанр, рожденный в советские годы как способ быстро и художественно откликаться на события. В отличие от писателя или драматурга, автор литмонтажа работает не с жизненными наблюдениями, а с уже готовыми фрагментами: стихами, газетами, документами, лозунгами и письмам. Литмонтаж строится по законам драматургии, но его приёмы являются музыкальными: лейтмотив, контрапункт, вариации, повторы. Цель литмонтажа не просто проиллюстрировать событие, а создать художественный образ через столкновение документов и поэзии. Первые примеры литмонтажа: «Голоса восстания»

(1918), «Свержение самодержавия» (1919), «Три дня» (1922). Владимир Яхонтов, ученик К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова и В. Э. Мейерхольда, превратил литмонтаж в факт искусства.

Следует подчеркнуть точки соприкосновения коллажа и литмонтажа:

- их объединяет общий метод, оба рождают новый смысл из столкновения разнородных фрагментов;
- присутствует общая цель, создание новой художественной целостности, которой не существовало в каждом фрагменте по отдельности;
- отличие в задачах: коллаж чаще эстетический эксперимент, литмонтаж – публицистический и агитационный инструмент, ориентированный на живой отклик «здесь и сейчас».

Таким образом, литмонтаж можно считать частным случаем коллажа. Другими словами, коллаж шире по своей сути, и литмонтаж является одной из разновидностей коллажа.

Условно взаимодействие коллажа и литмонтажа с родами литературы можно представить так: эпос (событие), лирика (чувство) и драма (конфликт) пересекаются двумя линиями – линией коллажа, соединяющей эпос и лирику через монтаж образов, и линией литмонтажа, соединяющей драму и публицистику через монтаж текстов. В точке их пересечения рождается сценарий театрализованного представления, где традиционные жанровые границы размываются, а разнородные элементы собираются в новое художественное целое.

Именно в искусстве коллажа, где разнородные фрагменты обретают новое единство, и формируется неповторимый почерк сценариста – это не подражание, а рождение собственного визуального и смыслового языка, способного рассказать историю по-новому.

Кроме того, работа с коллажем помогает преодолеть страх перед чистым листом и пустой сценой, ибо принцип работы с готовыми формами, заимствованный у художников, раскрепощает творческое мышление сценариста-режиссера и сдвигает мысль автора с мёртвой точки. Для сценариста роль таких «готовых форм» могут играть документальные материалы, газетные публикации, фрагменты реальных разговоров, архивные записи, стрит-фотографии, клиповые сетевые ролики. Включенные в ткань сценария, они придают повествованию особую достоверность и объемность.

В сценарном мастерстве коллаж становится тренажёром для развития композиционного чутья и чувства меры: как художник из разрозненных фактур создаёт гармонию и целостную картину, так и сценарист учится сплетать разнородные сюжетные линии, тональности и ритмы, добиваясь целостности и убедительности в деталях, где каждый элемент работает на общую фабулу.

Наконец, коллаж активизирует междисциплинарные связи, заставляя автора применять знания из разных областей – психологии, истории, визуальных искусств, – что делает сценарий более глубоким и многослойным.

И неслучайно коллаж оказался так востребован именно сегодня. Поскольку восприятие современного человека, особенно жителя мегаполиса, во многом коллажно: рекламные щиты, бегущие строки новостей, пестрота витрин, мелькание сообщений в социальных сетях – все это складывается в мозаичную, фрагментарную картину реальности. Как заметил американский художественный критик Гарольд Розенберг, с появлением коллажа искусство перестало подражать природе: оно просто включило в себя фрагменты окружающего мира и преобразило, синтезировало, собрало в единую картину (см. [3]).

Сценарист, владеющий коллажным мышлением, получает возможность не просто отражать эту пеструю реальность, но и создавать из ее фрагментов собственные художественные миры. Использование в драматургии синтеза традиций и современности – городского фольклора и реалий цифровой эпохи – позволяет добиться особой убедительности и актуальности.

Синтез традиций в технике коллажа заключается в том, что он опирается на фундаментальные законы драматургии, проверенные временем, – то есть на умения выстраивать композицию, чувствовать ритм, понимать природу конфликта, работать со смысловыми акцентами. Классическая драматургия концентрирует внимание на том, что любое произведение должно иметь внутреннюю логику, даже если внешне оно кажется разрозненным. Коллаж не отменяет эти законы – он использует их как основу, на которую наслаиваются новые элементы. В противном случае, коллаж без традиционной базы рискует превратиться в бессмысленный набор случайных фрагментов, который не удержит внимание зрителя и не

вызовет у него отклика, а, наоборот, еще больше запутает и сделает громоздким восприятие.

Переосмысление современности, в свою очередь, дает сценаристу-режиссеру новые материалы и инструменты. Это язык улицы, цифровая реальность, клиповая эстетика, многообразие визуальных и звуковых кодов, которыми живет сегодняшний зритель. Современный человек мыслит фрагментарно, быстро переключается между потоками информации, и коллаж позволяет говорить с ним на этом же языке – языке быстрых смен, неожиданных соединений и парадоксальных соседств. Задача сценариста – не просто отразить эту пестроту, но и наполнить ее смыслом, используя законы драматургии. Только так можно создать выразительную коллажную композицию.

Упражнения для освоения техники коллажа

Упражнение 1. «Коллекция реальности». В течение нескольких дней или недель фиксируйте в рабочей тетради или специальном дневнике всё, что притягивает ваше внимание в городской среде, например, вывески, граффити, обрывки афиш, случайные надписи на стенах, необычные названия магазинов, фразы из уличной рекламы. Важно записывать именно то, что «само попадается на глаза» – без целенаправленного поиска. Суть упражнения в том, чтобы собрать коллекцию подлинных фрагментов реальности, а затем попытаться сложить из них единую историю: например, связать разрозненные надписи в монолог персонажа, построить на их основе концепцию праздника или найти между ними сюжетную связь.

Упражнение 2. «Жанровый коллаж». Возьмите несколько книг разных жанров: например, детектив, любовный роман, научно-популярную книгу о космосе, сборник стихов и путеводитель по городу. Выберите из каждой по одному небольшому фрагменту (одну-две страницы или несколько абзацев). Суть упражнения – соединить эти разрозненные тексты в единую фабулу. Не меняя в них ни слова, с помощью монтажа и компоновки создайте замысел эпизода, монолог персонажа или короткий диалог так, чтобы фрагменты из разных жанров зазвучали как единое произведение. Это упражнение тренирует чувство монтажа, умение находить неожиданные смысловые связи и работать с жанровой полифонией.

Упражнение 3. «Музыкальный монтаж». Выберите три-четыре музыкальных фрагмента совершенно разных стилей: например, классическую симфонию, уличный шум, эстрадную песню и электронную композицию. Прослушайте их по отдельности, фиксируя возникающие образы, ассоциации, настроения. Суть упражнения – смонтировать эти музыкальные фрагменты так, чтобы они сложились в единую драматургическую структуру: экспозиция, конфликт, кульминация, развязка. Затем на основе этого необходимо прописать этюд, номер, эпизод, где смена музыкальных тем диктует смену настроения, ритма, действия. Это упражнение развивает у сценаристов-режиссёров чувство ритма и умение выстраивать эмоциональную динамику, содействует развитию способности работать со звуком как с полноценным драматургическим материалом.

Начните вести личную «копилку материалов», сохраняйте в ней интересные фразы, фотографии, новостные заголовки, отрывки из песен, наблюдения. Чем больше у вас будет разнородного материала, тем легче вам будет в нужный момент собрать из него выразительную коллажную композицию.

Таким образом, техника коллажа в творчестве сценариста – это не механическое соединение чужеродных элементов, а осознанный художественный метод, позволяющий органично соединять традиции классической драматургии с языком и ритмами современной культуры.

Опираясь на принципы, пришедшие из изобразительного искусства (работа с фактурой, контрастность, наслоение, монтаж), коллажное мышление открывает перед сценаристом-режиссёром новые горизонты:

- создание многоголосых, полифонических повествований;
- вовлечение зрителя в активный диалог через узнавание и переосмысление знакомых образов;
- адекватное и корректное отражение сложности и многомерности современного мира;
- преодоление границ между различными видами искусства.

То есть коллаж в современной драматургии выступает не просто как технический прием, но и как способ творческой свободы. Коллаж развивает умение выстраивать целое из разрозненных фрагментов, находить порядок в хаосе впечатлений и создавать истории, созвучные духу времени.

Для будущих сценаристов-режиссеров театрализованных представлений и праздников владение техникой коллажа означает умение работать с любой аудиторией, находить ключ к зрителю, говорить с ним на его языке, но при этом не терять художественной глубины. Это навык, который можно и нужно развивать.

Список литературы

1. Асалханова М. В. Коллаж как искусство: техника, история, художники [Электронный ресурс] // CyberLeninka: [научная электронная библиотека]. – 2026. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kollazh-kak-iskusstvo-tehnika-istoriya-hudozhniki/viewer (дата обращения: 11.03.2026).
2. Каракаш М. Н. Коллаж как жанр изобразительного искусства [Электронный ресурс] // CyberLeninka: [научная электронная библиотека]. – 2026. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kollazh-kak-zhanr-izobrazitelnogo-iskusstva/viewer (дата обращения: 11.03.2026).
3. Богомолова М. А. Коллажное мышление в изобразительном искусстве постмодерна [Электронный ресурс] // CyberLeninka: [научная электронная библиотека]. – 2026. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kollazhnoe-myshlenie-v-izobrazitelnom-iskusstve-postmoderna/viewer (дата обращения: 11.03.2026).
4. Осмоловская Н. Коллажное мышление в искусстве XXI века [Электронный ресурс] // deziiign: [платформа]. – 2023. – URL: https://deziiign.com/project/77939756868b48b9a2897a6fc02be770 (дата обращения: 11.03.2026).
5. Коллаж – популярная техника современного искусства [Электронный ресурс] // veryimportantlot.com: [арт-портал]. – Б. д. – URL: https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/kollazh (дата обращения: 11.03.2026).
6. Марков О. И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников (Сценарная технология): учеб. пособие. – Краснодар, 2004. – 64 с.
7. Катышева Д. Н. Первый художник литмонтажа слушая время [Электронный ресурс] // Studfile: [образовательный ресурс]. – Б. д. – URL: https://studfile.net/preview/2911684/page:4/ (дата обращения: 29.04.2026).

Исакова Арина Сергеевна, студент,
Черняк Елена Федоровна, кандидат педагогических наук, доцент,
Кемеровский государственный институт культуры

СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ЦИРКОВОГО НОМЕРА

SPECIFICITY OF CIRCUS DRAMATURGY

Аннотация: статья раскрывает особенности драматургии циркового номера. Рассматриваются три ключевых компонента: форма, содержание и средства выражения. Также внимание уделяется чертам драматургии, её характеристике, трюкам и приёмам мизансценирования для разных жанров.

Ключевые слова: драматургия, цирковое искусство, номер, содержание, трюк.

Abstract: the article reveals the features of the drama of a circus act. Three key components are considered: form, content, and means of expression. Attention is also paid to the features of drama, its characteristics, tricks, and mise-en-scène techniques for different genres.

Keywords: drama, circus art, act, content, trick.

Драматургия циркового номера не просто набор трюков, а сложная система, включающая режиссёрское видение, мастерство исполнителей и понимание психологии зрителя. В современном обществе цирк становится не только местом развлечений, но и площадкой для художественного самовыражения. Поэтому изучение драматургии приобретает особую актуальность. Это необходимо для создания уникальных шоу, способных вызывать эмоциональный отклик у зрителей и формировать культурные ценности.

Основу любого циркового номера составляет триединство формы, содержания и средств выражения. *Форма* – внешняя сторона номера, включающая технику исполнения, композицию и хореографию. *Содержание* – внутреннее наполнение номера, выражающееся в идее, сюжет-

ной линии (если она есть) и взаимодействии персонажей. *Средства выражения* – совокупность инструментов и приёмов (трюки, свет, музыка, реквизит), используемых для передачи идеи и формы.

Драматургия циркового номера базируется на нескольких ключевых принципах.

1. *Многожанровость*. Цирк объединяет акробатику, гимнастику, жонглирование, эквилибристику, иллюзию, дрессуру и клоунаду для создания разнообразия и динамики.

2. *Контрастность*. Программа строится на контрасте партерных и воздушных номеров, героики и буффонады, иллюзии и техники.

3. *Динамизм*. Номера насыщены действием и образностью, которые демонстрируются за минимальное время, без излишней скорости.

4. *Структура и мизансцены.* Особенности пространства требуют различных построений для равномерной видимости трюков.

5. *Использование света и музыки.* Свет управляет вниманием зрителей, музыка задаёт ритм и организует аплодисменты.

6. *Партнёрство.* Артисты взаимодействуют друг с другом, с животными и с реквизитом.

7. *Эксцентризм и трюк.* Эксцентричность и алогизм – ключевые элементы, а трюк – законченное действие, выходящее за рамки обычного.

В книге «На манеже цирка – артист» М. И. Немчинский отмечает, что круглый манеж постоянно дарит новые сюрпризы пространственного мизансценирования [1, с. 21].

Манеж, будучи круглым, предъявляет дополнительные требования к размещению артистов и реквизита. Рассмотрим основные приёмы, используемые в цирковом искусстве:

1. Постоянное перемещение артистов, изменение позы и направления взгляда каждые 20–30 секунд.

2. Диагональные и спиральные мизансцены, обеспечивающие динамичность и смену перспектив.

3. Многоуровневое распределение участников, предотвращающее взаимное перекрытие.

4. Пространственное разделение артистов по трём планам, сохраняющее целостность образа и привлекающее внимание зрителя.

Выделяются основные правила мизансценирования. *Акцент на главном*: отделение основного действия от второстепенного. Мизансцена

должна выражать идею, действие, содержание эпизода, отделять главное от второстепенного и сосредоточивать на этом главном внимание зрителя. *Психологическая оправданность*: естественность перемещений. *Последовательность*: избегание дробления мысли частыми переходами. *Трёхплановость*: соблюдение иерархии видимости артистов на переднем, среднем и заднем планах.

Некоторые исследователи, такие как Ю. А. Дмитриев, Е. М. Кузнецов и другие, рассматривали цирковое искусство и его драматургию, а также специфику каждого жанра [2; 3].

Нами выделены следующие особенности драматургии разных жанров:

1. *Акробатика*. Драматургия этого жанра базируется на цепочке последовательных движений. В случае демонстрации высоких прыжков мизансцены строятся по диагоналям манежа, для пирамид – в центре. Разворот артистов или финальный «комплимент» позволяют обеспечить круговой обзор.

2. *Гимнастика*. В этом жанре главное – акцент на демонстрации физических данных тела артиста. От оборудования зависит способ создания мизансцен на арене. Так, вдоль продольной оси работа на трапеции создает динамику, а видимость со всех сторон – круговое вращение.

3. *Жонглирование*. На нейтральном фоне фронтально располагается артист. А для группового жонглирования используются симметричные схемы для обеспечения видимости всех участников.

4. *Эквилибристика*. Основная цель – сохранение равновесия. Аппаратура находится в центре манежа, строго фронтально артист работает на проволоке. Это делается для удобства просмотра.

5. *Дрессура*. Драматургия – в конфликте и взаимодействии человека и животного. Расположение животных в клетках – это классическая схема, обеспечивающая безопасность. При конной дрессуре задействован весь периметр манежа.

Цирковой номер – мини-спектакль, где театральное мастерство сочетается с цирковой спецификой. Сюжет развивается через трюки, и зритель понимает происходящее без слов. В разных жанрах трюк выражается через пластику, становясь основным средством выразительности.

Трюк как определяющее действие циркового искусства впервые теоретически рассмотрел известный исследователь цирка Е. М. Кузнецов.

«Трюк представляет собой отдельный законченный фрагмент любого циркового номера, хотя бы самый обыкновенный по технике и кратковременный по выполнению, но вполне самостоятельный и в себе замкнутый, и является простейшим возбудителем реакции, действующим на зрителя таким реально выполняемым разрешением задания, которое лежит вне обычного круга представлений и в этом кругу кажется неразрушимым» [4, с. 314].

Цирковая драматургия проявляется в действиях артиста, воплощённых в трюках, которые служат формой его существования на сцене. Для успешного выполнения трюка артисту необходимо преодолеть внутренние барьеры и «самого себя», что создаёт основу для художественного конфликта в конкретной ситуации. Подготовка зрителя к трюку – пауза и слова шпрехшталмейстера – усиливает эмоциональное восприятие представления.

Цирковые номера часто основывались на техническом мастерстве, что снижало эмоциональную выразительность. Недостаток драматургии уменьшал художественную ценность и интерес зрителей.

В книге Ю. А. Дмитриева «Цирк в России: от истоков до 1917 года» приводятся примеры драматургии сюжетных номеров. 1. Сюжет создается специально для исполнителя и должен учитывать его индивидуальность. 2. Сюжет всегда выражается через трюки. 3. Сюжет всегда должен быть понятен зрителю [2].

Согласно новым изменениям в цирковом искусстве, сместился акцент с технического мастерства на формирование целостного художественного образа. Современный цирковой номер – произведение искусства. В нем соединяются музыка, свет, костюмы и драматургия взаимодействий. Непосредственный контакт со зрителями артисты осуществляют, демонстрируя не только сложнейшие трюки, но и живые, эмоциональные и драматургически выстроенные сцены.

Предметы на арене становятся неотъемлемой частью повествования. Внедрение передовых технологий, таких как световые инсталляции и проекции, открывает новые возможности для создания уникальных визуальных эффектов. Яркими примерами этого являются шоу Cirque du Soleil, где каждое представление строится вокруг единой концепции и последовательного развития сюжета.

Драматургия циркового номера – сложная система, включающая режиссёрское видение, мастерство исполнителей и понимание психологии зрителя. Её особенности зависят от жанра, композиции, техники и средств выразительности. Соблюдение этих принципов создаёт уникальные шоу, вызывающие эмоциональный отклик у аудитории.

Список литературы

1. Немчинский М. И. На манеже цирка – артист. – М.: Советская Россия, 1974. – 71 с.
2. Дмитриев Ю. А. Цирк в России: от истоков до 1917 года / М-во культуры СССР, ВНИИ искусствознания. – М.: Искусство, 1977. – 414 с.
3. Кузнецов Е. М. Цирк. Происхождение, развитие, перспективы / послесл. Б. Бялика. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1971. – 415 с.
4. Кузнецов Е. М. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. – М.; Л.: Academia, 1931. – 448 с.

Гончарук Елизавета Андреевна, студент,
Павлов Андрей Юрьевич, доцент кафедры режиссуры и хореографии,
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»

ДРАМАТУРГИЯ ЦИРКОВОГО НОМЕРА: ПРОБЛЕМА ПОИСКА КУЛЬМИНАЦИОННОГО «ВДРУГ» В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД ЗАМЫСЛОМ

DRAMATURGY OF THE CIRCUS ACT: THE PROBLEM OF FINDING THE CULMINATING “SUDDENLY” IN THE PROCESS OF WORKING ON THE IDEA

Аннотация: данная статья посвящена исследованию основ драматургии циркового номера и специфике поиска вариативного решения кульминации как важнейшего элемента в процессе работы над режиссерским замыслом. Особое внимание уделяется проблеме поиска эмоцио-

нального, неожиданного и оправданного с точки зрения смысла драматургического перелома, способного вызвать у аудитории чувство глубокого сопереживания. Анализируется своеобразный механизм превращения кульминационного «вдруг» в ключевой способ художественного воздействия на зрителя.

Ключевые слова: драматургия, конфликт, цирковой номер, кульминация, кульминационное «вдруг».

Abstract: this article is devoted to the study of the basics of circus drama and the specifics of finding a variable solution to the climax as the most important element in the process of working on the director's plan. Particular attention is paid to the problem of finding an emotional, unexpected and meaningfully justified dramatic fracture that can evoke a feeling of deep empathy in the audience. A peculiar mechanism for turning the climactic "suddenly" into a key way of artistic influence on the viewer is analyzed.

Keywords: dramaturgy, conflict, circus act, climax, culminating "sudden twist".

Современное цирковое искусство всё чаще выходит за рамки простой демонстрации исключительно технического мастерства артистов, оно стремится к созданию полноценного художественного воплощения. Зритель XXI века ожидает от циркового номера не только зрелищности. Он хочет эмоционально соучаствовать. Также для современной публики стала крайне важна драматургическая логика, внутреннее развитие персонажа, развитие действия и его логическое смысловое завершение. В данных условиях особую значимость приобретает именно работа режиссёра над построением номера как законченного сценического произведения.

Одной из важнейших проблем современной цирковой режиссуры становится поиск кульминационного «вдруг» – того самого момента неожиданного эмоционального перелома, который переводит номер из плоскости банальной демонстрации трюков в пространство переживания и эмоциональной вовлеченности. Именно это «вдруг» позволяет зрителю испытать подлинное удивление, чувство сопереживания. Актуальность данной темы обусловлена необходимостью более глубокого осмысления фундаментальных законов драматургии и поиска выразительных средств, позволяющих создавать не просто эффектные, но художественно эффективные, цельные постановки.

Объектом исследования в данной работе выступит цирковой номер как малая форма театрализованного действа, обладающая собственной драматургической структурой, системой особых выразительных средств и определенными законами развития действия. Особое внимание мы уделим оригинальному цирковому номеру в жанре эксцентрики с обезьянами «Парк, фонарь, любовь» как работе, в которой трюковая основа гармонично сочетается с актёрской игрой и сюжетной основой всего действа. Предметом исследования, в свою очередь, становится непосредственно сам процесс поиска режиссером того самого кульминационного «вдруг» в драматургии циркового номера, а также режиссёрские приёмы выстраивания кульминационного момента как смыслового и эмоционального пика сценического действия. В рамках исследования будут рассмотрены механизмы создания драматургического напряжения, особенности построения конфликта, развитие действия и способы достижения эмоционального перелома.

Цирковой номер, несмотря на свою относительно малую форму, несомненно, подчиняется законам драматургии. Он не может существовать исключительно как сумбурная последовательность трюков, поскольку в таком случае теряется художественная целостность картины и полностью исчезает эмоциональная вовлечённость зрителя. В цирке номером называется художественное произведение специально подобранных артистом трюков, исполняемых в определенной последовательности [1, с. 85]. Трюк – отдельно законченный фрагмент любого циркового номера, хотя бы самый обыкновенный по технике и кратковременный по выполнению, но вполне самостоятельный и в себе замкнутый [2, с. 314].

Драматургия циркового номера представляет собой особую систему организации сценического действа, основанную на трюковой части, непосредственно определяющей его жанр, сюжетную образность, структурную целостность. Она, в свою очередь, состоит из экспозиции, зарождения конфликта, развития действия, пика эмоционального напряжения – кульминации, развязки и композиционного завершения. В театрализованном представлении драматургия формирует внутреннюю структуру всего произведения, определяя его смысловую и эмоциональную направленность. Драматургия – придуманная, специально выстроенная и организованная структура, композиция какого-либо материала или мероприятия

[3, с. 103]. В контексте циркового номера драматургия часто идет рука об руку с принципом нарастания действия. То есть трюковая основа номера выстраивается линейно, по закону постепенного усиления внимания и эмоционального потрясения зрителя, от более простых элементов, можно сказать даже вводных, к самым технически и эмоционально ярким, которые, в свою очередь, нередко становятся кульминацией всего действия. Особенность драматургии циркового номера заключается в том, что конфликт здесь чаще выражается не через словесное или психофизическое противостояние, как, например, в театре, а через трюк, действие, пластику, музыкальное решение, смену темпоритма или визуального образа. Номер становится своеобразной малой формой театрализации, где каждый элемент подчинён сверхзадаче.

Режиссёру в данном случае необходимо работать не только с внешней зрелищностью и принципом наращивания масс, но и со смысловой основой происходящего. Именно это отличает постановочный цирковой номер от банальной демонстрации профессионального мастерства артиста.

Особое значение в драматургии и режиссуре циркового номера имеет построение конфликта, поскольку именно конфликт становится двигателем всего сценического действия и формирует драматургическую логику постановки. В отличие от драматического театра, где конфликт чаще всего раскрывается через словесное противостояние героев, в цирковом искусстве конфликт выражается преимущественно через трюк, поступок персонажа, пластическое взаимодействие, мизансцену, музыкальную партитуру и смену эмоциональных состояний артиста. Конфликт – столкновение противостоящих друг другу мнений, характеров, интересов, социальных сил, исторических тенденций, результатом которого являются неожиданные действия противоборствующих сил [4, с. 107]. Конфликт в цирковом номере может быть внешним – между персонажами, обстоятельствами, неким препятствием, или внутренним – связанным с преодолением страха, сомнения и т. д. Именно наличие конфликта в номере позволяет трюковой основе обрести смысловую оправданность. Если трюк существует сам по себе, он воспринимается как демонстрация мастерства, но если он же становится способом преодоления какого-либо внутреннего препятствия, решением проблемы героя, то он превращается в драматургическое действие.

В рассматриваемом ниже номере «Парк, фонарь, любовь» конфликт строится на эмоциональном отказе главной героини и яростном стремлении главного героя преодолеть дистанцию между ними. Его задача как артиста уже состоит не в том, чтобы просто выполнить трюк, а в необходимости добиться принятия, расположения и эмоционального ответа героини. Таким образом, каждый последующий трюк становится ступенью к разрешению конфликта.

Механизм создания драматургического напряжения в цирковом номере основывается на постепенном и линейном усложнении действия, принципе ожидания и отсрочки разрешения заявленного конфликта. Зритель должен находиться в состоянии внутреннего вопроса: получится ли у героя достичь цели? Именно это ожидание удерживает внимание аудитории. Напряжение создаётся не только технической сложностью трюка, но и последовательным усилением эмоциональной составляющей. Чем более значимой и эмоционально ярко выраженной становится цель героя, тем сильнее сопереживание зрителя. Важную роль здесь играет жанровая особенность и темпоритмическая организация номера. Чередование активных трюковых эпизодов и пауз, замедление перед кульминацией, смена музыкального рисунка, остановка перед решающим моментом, принцип «стоп кадра» усиливают восприятие будущего пикового момента. Режиссёру необходимо осознанно управлять ожиданием зрителя, подготавливая его к кульминационному «вдруг». Особенно сильным приёмом может стать ложное ожидание – технология, когда публика предполагает один исход, а получает совершенно иной поворот событий.

Способы достижения эмоционального перелома напрямую связаны с точностью выбранного режиссёрского решения. Эмоциональный перелом возникает в тот момент, когда внешнее, порой даже незначительное действие приобретает внутренний смысл. Это может быть так называемая «работа на контрасте», когда в разгар ярких трюковых эпизодов происходит смена темпоритма и появляется некий жест, взгляд, пауза, изменение дистанции между героями, неожиданная смена поведения персонажа или символический предмет, приобретающий особое значение. В цирковой режиссуре подобные детали зачастую сильнее влияют на эмоциональное восприятие, чем самый сложный трюк, поскольку работают на тему и идею номера, закрадываясь в самые потаенные уголки человеческой души.

Кульминация является одним из важнейших элементов любой драматургической структуры. Кульминация – элемент драматургической композиции, высшая точка в развитии действия, которая является апогеем в противоборстве позиций, противоречий и призвана разрешить конфликт [4, с. 110]. В цирковом искусстве кульминация обладает особой силой, поскольку именно в этой форме сценического действа она соединяет эмоциональное переживание зрителя с физическим риском, неожиданностью и зрелищностью. Сложный трюк сам по себе ещё не является кульминацией, если он не оправдан драматургически. Настоящая кульминация возникает в тот момент, когда трюк становится непосредственным носителем смысла. Зритель должен не просто восхититься сложностью исполнения, а пережить внутренний перелом вместе с героем номера. Именно в этот момент возникает подлинное художественное воздействие на аудиторию. Однако очень распространенной ошибкой в постановочной практике становится подмена кульминации исключительно наисложнейшим трюком номера.

Мы задались вопросом, как понять, когда трюк работает на кульминационный момент, а когда он полностью его поглощает. В этот момент особое значение для режиссера циркового номера приобретает понятие кульминационного «вдруг». Под данным термином понимается момент неожиданного смыслового или эмоционального поворота, который разрушает зрительское ожидание. Здесь важно понять – то самое «вдруг» не обязательно связано с масштабным внешним эффектом. Напротив, часто наиболее сильное воздействие производит простое, но очень точно найденное режиссёрское решение. Именно это «вдруг» оказывается точкой эмоционального взрыва. Зритель становится не просто наблюдателем, он внезапно начинает сопереживать герою. Проблема поиска этого момента заключается в том, что режиссёр нередко стремится излишне усилить номер эффектностью, забывая о внутренней мотивации героя. Однако, как мы уже поняли, подлинное «вдруг» рождается не из трюка, а из смысла.

В качестве практического примера можно рассмотреть концептуальную разработку и постановку циркового номера в жанре эксцентрики с обезьянами «Парк, фонарь, любовь». Сюжет основан на случайной встрече двух героев и эмоциональном преодолении барьера между ними. Всё начинается с выхода мужчины в образе эксцентрического клоуна. Под звук прибывающего поезда он в качестве приезжего в чужой город

выходит на арену с саквояжем и садится на лавочку. Появляется дама с обезьянками, он мгновенно очарован. Попытка знакомства заканчивается отказом – так зарождается драматургический конфликт. Герой, стремясь завоевать её внимание, начинает трюковое взаимодействие с обезьянками, которые в образной структуре номера воспринимаются как своеобразные «дети» героини. И вдруг… герой срывает на декоративной клумбе цветок и медленно протягивает женщине. Героиня «тает», конфликт разрешается, следует финальный трюк: обезьянка поднимается на трёхметровый перш, обезьянки залезают в саквояж, герои уходят вместе, а звук отправляющегося поезда завершает номер – кольцевая композиция.

В данном номере переломом, неожиданным «вдруг» становится сцена с цветком: до неё зритель воспринимает героя как забавного, настойчивого и немного нелепого персонажа, пытающегося понравиться женщине посредством банального трюкового взаимодействия с обезьянками. Однако жест с цветком меняет восприятие, появляются подлинные человеческие чувства, происходит смена не только темпо-ритма, но и эмоционального регистра номера – от эксцентрики к лирическому завершению.

Таким образом, драматургия циркового номера представляет собой сложную систему организации сценического действия, в которой трюковая основа может быть неразрывно связана с психофизическим и эмоционально-смысловым материалом. Именно режиссёрское осмысление номера как законченного художественного произведения и поиск точных приемов позволяет преодолеть стереотипное восприятие цирка исключительно как банальной демонстрации технического мастерства и вывести его на уровень полноценного современного сценического действа. Центральной проблемой современной цирковой режиссуры становится поиск кульминационного «вдруг» – момента, в котором происходит эмоциональный и смысловой перелом. Как показал анализ, этот момент не может быть сведен исключительно к эффектному трюковому элементу, поскольку в таком случае он теряет свою художественную значимость и превращается в демонстрацию. Подлинное «вдруг» рождается из точного совпадения внутренних мотивов персонажа и драматургической логики развития конфликта. Особое значение в формировании кульминации приобретает режиссёрская работа с конфликтом, темпоритмом, образами и системой ожидания. Здесь становится очевидно, что эффективность циркового номера определяется не только уровнем его сложности, но и,

прежде всего, глубиной режиссёрского замысла и точностью организации материала. Обращение к данной проблеме позволяет утверждать, что современная цирковая режиссура движется в сторону синтеза трюкового и драматургического начала, в котором каждый элемент сценического действия подчинён идее создания смыслового и эмоционального единства всего произведения.

Список литературы

1. Немчинский М. И. Драматургия циркового номера: учеб. пособие по курсу «Режиссура и мастерство актёра» для студентов отделений режиссеров цирка. – М.: ГИТИС, 1986. – 85 с.
2. Кузнецов Е. М. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. – М.; Л.: Academia, 1931. – 448 с.
3. Козлова Р. П. Режиссура театра и массового театрализованного действа: словарь-справочник. – Пермь: [б. и.], 2010. – 313 с.
4. Павлов А. Ю. Как написать хороший сценарий (Советы начинающим сценаристам): учеб. пособие. – Изд. 5-е, испр. и доп. – Омск: Синяя Птица, 2018. – 260 с.

Гладченко Злата Алексеевна, студент,
Пога Лиана Нодариевна, старший преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников,
Кемеровский государственный институт культуры

РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА: ТРАНСФОРМАЦИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ И ПОВСЕДНЕВНОЙ РЕЧИ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЦИФРОВОГО ДИСКУРСА

SPEECH PORTRAIT OF A MODERN STUDENT: THE TRANSFORMATION OF ACADEMIC AND EVERYDAY SPEECH UNDER THE INFLUENCE OF DIGITAL DISCOURSE

Аннотация: в статье исследуются трансформации речевого портрета современного студента под влиянием цифрового дискурса. Актуальность работы обусловлена необходимостью фиксации языковых изменений, про-

исходящих в студенческой среде в условиях активной цифровизации коммуникации. Эмпирический материал собран на кафедре режиссуры театрализованных представлений и праздников Кемеровского государственного института культуры. Выявлены основные направления изменений, проанализированы причины данных процессов, оценены позитивные и негативные последствия.

Ключевые слова: речевой портрет, трансформация речевых регистров, студенческая речь, интернет-жаргон.

Abstract: this article examines the transformation of the speech profile of a modern student under the influence of digital discourse. The relevance of this study stems from the need to document the linguistic changes occurring in the student environment in the context of the active digitalization of communication. Empirical material was collected at the Department of Directing Theatrical Performances and Festivals at the Kemerovo State University of Culture. The main directions of change are identified, the causes of these processes are analyzed, and the positive and negative consequences are assessed.

Keywords: speech profile, speech register transformation, student speech, internet jargon.

Интерес к изучению языка различных социальных групп и, в частности, студенчества как наиболее динамичной и чуткой к изменениям языковой общности берёт своё начало в лингвистике конца XX – начала XXI столетий. Именно в этот период началась стремительная цифровизация всех сфер жизни, кардинально изменившая среду бытования языка.

Концепция языковой личности, разработанная Ю. Н. Карауловым, и её дальнейшее развитие в трудах российских лингвистов Т. П. Тарасенко, М. В. Китайгородской и др. ввела в научный обиход понятие «речевой портрет». По мнению С. В. Леорды, «речевой портрет – это воплощенная в речи языковая личность определенной социальной общности, характеризующаяся специфическим набором языковых единиц и приемов речевого общения, которые свойственны данной группе и выделяют речь ее представителей в обществе» [5, с. 9]. Основными маркерами речевого портрета студента начала XXI столетия являются профессиональный жаргон, молодёжный сленг и элементы просторечия. Цифровая среда рассматривалась как один из каналов коммуникации, но не как главный фактор языковой трансформации.

Цель нашего исследования – зафиксировать ключевые особенности речевого портрета студента с учетом воздействия цифрового дискурса. В данной работе мы ставим перед собой следующие задачи: проанализировать лексические и стилистические изменения в речи студентов; выявить специфику академической коммуникации в цифровой среде; определить позитивные и негативные последствия этого процесса. Актуальность нашей работы заключается в конкретизации общих выводов на эмпирическом материале, собранном в студенческой среде Кемеровского государственного института культуры.

В настоящее время, под влиянием цифрового дискурса, оформилась новая языковая реальность, интенсивно обновляющая систему русского национального языка. Цифровой дискурс определяется как особая форма коммуникации, основными признаками которой являются виртуальность [6, с. 190], глобальность [7, с. 45], гипертекстуальность, дистантность, опосредованность [8, с. 179]. В речи студентов активно и необратимо проникает интернет-жаргон, который реализуется в нескольких формах. Прежде всего, это многочисленные аббревиатуры и акронимы, пришедшие из практики быстрого набора сообщений: СПС (спасибо), ИМХО (от англ. *in my humble opinion* – «моё скромное мнение») и т. д. Они функционируют не только в письменной, но и в устной речи, выполняя роль эмоциональных маркеров или средств экономии речевых усилий. Одновременно с этим широко распространяются англицизмы и заимствования, многие из которых обретают грамматические формы, свойственные русскому языку: студенты *гуглят* информацию, *чекинятся* в вузе, *апгрейдят* свои презентации и *зафолловливают* друг друга в социальных сетях. Важно подчеркнуть, что значительная часть этой лексики уже не воспринимается молодыми людьми как нечто чужеродное или стилистически сниженное – она стала естественным элементом их повседневной коммуникации. Как отмечает А. А. Кащук, мобильный трафик России в 2022 году достиг 90 %, большая часть этого интернет-трафика приходится на социальные сети и видеоплатформы. До 40 % всего общения студентов осуществляется сегодня в цифровых каналах, и эта статистика напрямую коррелирует с закреплением интернет-лексики в активном словаре [4, с. 19–20]. Кроме того, в речь проникают элементы языковой игры, включая намеренные орфографические ошибки в духе «олбанского» язы-

ка, которые, будучи перенесёнными из письменной интернет-коммуникации в устную, приобретают функцию своеобразного кода, маркирующего принадлежность к определённому сообществу.

Содержательно значимые процессы затрагивают стилистический и синтаксический строй речи. Одной из ярких тенденций, под влиянием цифрового дискурса, становится тотальное упрощение синтаксиса, которое лингвисты определяют как **парцелляцию**, или тенденцию к коротким фразам. Суть этого явления заключается в том, что традиционные для академического дискурса сложноподчинённые конструкции с развёрнутой аргументацией замещаются цепочками коротких, часто односоставных предложений. Это напрямую имитирует ритм онлайн-переписки, где быстрота реакции и лаконичность ценятся выше развёрнутости. Для наглядности приведем результаты эксперимента, который мы провели со студентом А. 2-го курса кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников (РТПП). У испытуемого мы исследовали учебный текст (академический вариант) с описанием художественного замысла эстрадного номера «Городские ритмы»: *«Разрабатывая художественный замысел эстрадного номера «Городские ритмы», я предложил концепцию синтеза современной хореографии, урбанистической видеопроекции и электронной музыки. Композиционное решение включает три части: экспозицию, где темп постепенно нарастает, кульминацию, в которой визуальные и звуковые эффекты достигают максимального напряжения, и финал, возвращающий к минимализму. Художественный руководитель положительно оценил замысел, отметив оригинальность сочетания выразительных средств и четкость драматургической структуры»*. Затем мы исследовали устный текст испытуемого на представлении замысла в группе (в неформальной обстановке). Следующим шагом было написание текста сообщения в чат курса, затем отправка личного сообщения одногруппнику, не присутствующему на групповом обсуждении. Приведем первое высказывание: *«Я придумал номер «городские ритмы»: танцуем под электронную музыку, а на фоне – меняющееся видео с мегаполисом. Три части: начинается плавно, потом взрыв – свет, звук, движение, а в конце снова минимализм, как спокойное завершение. Художественный руководитель посмотрел наброски и сказал: “Идея крутая, особенно понравилось, как видео работает с танцем. Надо чуть доработать пере-*

ходы между частями”». Следует отметить следующие черты этого высказывания: профессиональная лексика (вместо «хореография» – «танцы», вместо «драматургическая структура» – «части»); наглядное описание («взрыв – свет, звук, движение»); прямая речь художественного руководителя как подтверждение одобрения. Итак, смысловой акцент смещается на визуальные и эмоциональные образы.

Приведем второе высказывание: *«Показал худруку «городские ритмы». Это танцы под урбан-видео и электронную музыку. Три акта: разгон – взрыв – минимализм. Он в восторге: «видео с танцем огонь, но надо сгладить переходы между блоками». Кто может помочь с раскадровкой видео»?* Характерные черты этого текста: сокращения («худруку», «акты» – вместо «части композиции»); символы для передачи динамики («разгон – взрыв – минимализм»); прямая цитата с эмоциональной оценкой («видео с танцем – огонь»); быстрая постановка задачи («кто может помочь»).

Приведем третье высказывание: *«Худрук одобрил городские ритмы! Танцы под электронику, фон – мигающий мегаполис. Говорит: «видео, движ – ваще кайф, но между кусками переходы как будто спотыкаешься». Надо допилить, шаришь в видео? Лол, спасибки заранее»!* Характерные черты этого текста: намеренные искажения («движ» вместо «хореография», «допилить» вместо «доработать»); разговорные сленговые выражения («ваще кайф», «спотыкаешься»); эмодзи и интернет-сленг («лол», «спасибки»).

Таким образом, проведённый эксперимент наглядно демонстрирует, как под влиянием цифрового дискурса и неформальной коммуникации академический текст последовательно трансформируется: от сложного развёрнутого описания к упрощённому, фрагментарному изложению с активным использованием разговорной лексики, сокращений, эмоциональных оценок и элементов интернет-сленга.

Наиболее дискуссионной тенденцией становится смешение языковых стилей (регистров), при котором сленг и интернет-мемы встраиваются в нейтрально-научный контекст, создавая эффект стилистической игры. Формальные обороты вытесняются более простыми и эмоциональными, появляются **эллипсисы** (пропуски слов), усиливается экспрессивность. Так, в выступлении на студенческой конференции можно услышать гиб-

ридные конструкции: *«Эта теория уже отжила своё, её надо апгрейдить»*, совмещающие разговорное «отжила своё» с техническим заимствованием «апгрейдить». Как отмечает А. Н. Глущенко, подобные явления отражают общую тенденцию к демократизации языка в цифровой среде и не всегда оцениваются однозначно негативно, поскольку могут свидетельствовать о креативности языковой личности и её способности к стилистической игре [2].

Закономерен вопрос о причинах столь масштабных и быстро протекающих изменений. Анализ позволяет выделить несколько факторов. *Первый* – прямое влияние формата мессенджеров и социальных сетей. Привычка к кратким, рубленым фразам, сформированная в условиях лимита символов или из-за ускорившегося ритма переписки, неизбежно переносится в устную речь. *Второй* – стремление к экспрессии и эмоциональной выразительности. Сленг и мемы добавляют высказыванию яркости, делают его более запоминающимся и позволяют мгновенно транслировать сложные эмоциональные состояния. *Третий* – групповая идентификация: общий жаргон укрепляет чувство принадлежности к студенческому сообществу. *Четвертый* – экономия когнитивных усилий. Короткие фразы и готовые мемы требуют значительно меньше времени и интеллектуальных затрат на формулировку, чем научная речь.

Трансформации подвергаются не только лексика и стилистика, но и сами коммуникативные стратегии студентов. Цифровая среда формирует новые привычки общения. Всё чаще студенты прибегают к непрямым формам выражения мнения, заменяя развёрнутые суждения мемами, гифками или эмодзи. Широкое распространение получает многоканальность – привычка одновременно вести несколько диалогов в разных чатах и мессенджерах, что формирует особый тип «клипового» коммуникативного поведения, требующего постоянного переключения внимания. Кроме того, цифровая коммуникация по своей природе асинхронна, и привычка к отложенным ответам формирует иное восприятие времени реакции в реальном, синхронном общении. Как подчёркивает А. Е. Войскунский, эти стратегии не остаются внутри цифровой среды, а активно переносятся в академическую. Трансформируется формат учебных дискуссий и студенческих презентаций. Они становятся более фрагментарными и менее ориентированными на линейное развёртывание мысли [1].

Всё это в совокупности и даёт тот сложный, гибридный речевой портрет, который мы можем наблюдать сегодня. Однако описание самих изменений было бы неполным без ответа на ключевой вопрос: как все эти трансформации – лексические, стилистические и стратегические – сказываются на качестве академической коммуникации?

Для оценки влияния цифрового дискурса на академическую речь необходимо выделить как позитивные, так и негативные аспекты. К *позитивным последствиям* можно отнести: развитие навыков тезисно формулировать мысли, выделять главную мысль; освоение мультимедийных форматов представления знаний; постоянное взаимодействие с гипертекстом, развивающее навыки нелинейного чтения и быстрой навигации по источникам информации. В дискуссиях студенты часто демонстрируют высокую скорость реакции и способность к быстрой смене темы. К *негативным тенденциям* относятся: снижение уровня орфографической и пунктуационной грамотности; подмена развёрнутых логических рассуждений краткими штампами, мемами или цитатами из популярных пабликов, что обедняет как письменную, так и устную речь студентов; утрата чувства стилистической уместности, вторжение жаргонизмов в контексты, требующие официального регистра; снижение способности к восприятию и порождению длинных, сложно организованных текстов, что крайне важно для академического письма.

Т. В. Евгеньева и З. Р. Ушманова в своём исследовании студентов социально-политических специальностей, проведенном коллективом ученых Финуниверситета (Москва) в мае-октябре 2018 года, отмечают, что смешение профессионального и цифрового дискурсов характерно для респондентов гуманитарного направления. Исходя из этих данных, эксперты считают, что требуется специальная педагогическая коррекция в процессе обучения [3, с. 15–17]. Наши наблюдения за студентами кафедры РТПП подтверждают этот вывод, поскольку будущие режиссёры, чья профессия предполагает высокую коммуникативную гибкость, ярко демонстрируют смешение речевых регистров. Это можно рассматривать как с положительной стороны – способность к языковой игре, так и с отрицательной – нарушение коммуникативных норм в официальных ситуациях.

Таким образом, речевой портрет современного студента представляет собой сложный гибридный феномен, сочетающий основные (высо-

кий, литературный, просторечный) и цифровые языковые регистры. Интернет-лексика активно проникает в академическую коммуникацию, трансформируя её на лексическом, синтаксическом и стилистическом уровнях. Причинами этих процессов являются влияние мессенджеров, стремление к эмоциональной выразительности, наличие групповой идентичности, экономия когнитивных усилий. Важно подчеркнуть, что студенты демонстрируют высокий уровень адаптивности и мобильности к изменениям языковой среды, когда требуется быстрое переключение между разными стилистическими регистрами в зависимости от ситуации общения. Влияние цифрового дискурса на академическую коммуникацию носит амбивалентный характер: наряду с развитием навыков цифровой и мультимедийной грамотности наблюдается снижение общего уровня грамотности и аргументации.

На наш взгляд, для улучшения академической коммуникации целесообразно разрабатывать приемы коррекции речевых ошибок, спровоцированных интернет-сленгом; формировать у студентов не запрет на интернет-сленг, а навык осознанного переключения между стилями речи в зависимости от ситуации общения.

Список литературы

1. Войскунский А. Е. Развитие речи [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberpsy.ru/articles/verbal_internet_communication/ (дата обращения: 17.01.2026).
2. Глущенко А. Н. Интернет-дискурс, его статус во Всемирной паутине и влияние на повседневную жизнь [Электронный ресурс]. – URL: https://moluch.ru/archive/88/17286 (дата обращения: 20.01.2026).
3. Евгеньева Т. В., Ушманова З. Р. Особенности влияния цифровых коммуникаций на профессиональную культуру и адаптацию студентов социально-политических специальностей // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. – 2018. – Т. 8, № 6. – С. 12–18.
4. Кащук А. А. Тренды цифрового видеоконтента: вертикальный формат кадра и актуальные платформы // Коммуникации в условиях цифровых изменений: сб. мат-лов VII Междунар. науч.-практ. конф. – Санкт-Петербург, 28–29 ноября 2023 г. / под ред. проф. А. Д. Кривоносова. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2023. – 285 с.

5. Леорда С. В. Речевой портрет современного студента: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.01. – Саратов, 2006. – 19 с.
6. Уланова К. Л. Инварианты фоностилистических характеристик при построении англоязычного политического дискурса (на материале современного английского языка) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 9–1(75). – С. 190–193.
7. Уланова К. А. Роль интонации в публичной речи политического лидера // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. – 2011. – № 3. – С. 45–49.
8. Харченко Н. Л. Цифровой дискурс как среда развертывания инновационной коммуникации в контексте информатизации общества [Электронный ресурс]. – URL: http://www.nauteh-journal.ru/files/89a2f7b2-1dd1-4145-846e-2ccc93998875 (дата обращения: 03.02.2026).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ……...…… 3

Раздел 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Проблема человекомерности культуры

Казаков Е. Ф. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный университет*)……..……...…… 4

Сравнение семиотических подходов анализа архитектуры Н. Прака и У. Эко

Егошин А. Д., Попова Н. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…….…… 10

Ценностные ориентации молодежи кузбасских вузов в условиях цифровизации

Пирог А. Д., Матвеева Е. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 15

Концепции элитарной культуры: от классической философии к современной культурологии

Якушева Е. А., Двуреченская А. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)……..…… 21

Социокультурная модель регуляции коммуникативных процессов в цифровом пространстве

Ускоева Я. Г., Астахов О. Ю. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 26

Виртуальные выставки как инструмент интеграции конфликтующих исторических нарративов и формирования региональной идентичности Калининграда

Лазарева Д. В., Паничкина Е. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 35

Аниме как форма современной медиакультуры: структурный анализ

Арольд О. Е., Бураченко А. И. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…….…… 41

Раздел 2. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА

Наставничество как ресурс формирования профессиональной идентичности студентов творческого вуза

Давыденко А. А. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…….…… 47

Современные воспитательные практики в формировании патриотизма у студентов вуза культуры

Кондюрин Н. В., Шевцова М. М. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)……...…… 52

Исследование терапевтического потенциала живописи и музыки с точки зрения аналитической психологии

Пан Шэнь, Ю. Цзинъюй (*Китай, г. Чанчунь, Чанчуньский педагогический университет*)……..…… 57

Фестиваль авторской песни как средство патриотического воспитания подрастающего поколения

Болотова Т. Е., Болотов А. Г. (*г. Кемерово, Союз композиторов Кузбасса*)……..…… 62

Концерт-презентация детской книги как средство нравственного воспитания школьников

Болотова Т. Е., Болотов А. Г. (*г. Кемерово, Союз композиторов Кузбасса*)……..…… 68

Экзистенциальная наполненность и осмысленность жизни студентов вуза культуры

Оскольская А. А., Ахметгалеева З. М. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)……...…… 74

Раздел 3. ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

От Канта к Левинасу: исследование этической эстетики в межкультурных художественных текстах

From I. Kant to E. Levinas: a study of ethical aesthetics in cross-cultural artistic texts

Ma Yinan, Zhang Huabin (*г. Чанчунь, провинция Цзилинь, Китай, Changchun Normal University*)…… 80

Искусство как средство межкультурного диалога: анализ на основе семиотики Пирса и восточной эстетики

Art as a medium of cross-cultural dialogue: an analysis based on semiotics of Ch. S. Peirce and oriental aesthetics

Zheng Jiaze, Zhang Huabin (*г. Чанчунь, провинция Цзилинь, Китай, Changchun Normal University*)……...…… 85

Соотношение ментальных характеристик форм письменности в российской и китайской культурах

Чжао Вэй (*Хайнаньский педагогический университет (Хайкоу, Китай*), ***Шокорова Л. В.*** (*г. Барнаул, Алтайский государственный педагогический университет*)…… 91

Особенности жанра сетевого дневника (на примере публикаций в «Тинькофф журнале»)

Степанова Д. Д., Качанова К. С., Деева Н. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 97

Современная драматургия в театральном пространстве: особенности и тенденции развития

Глыва Д. Д., Берсенева Е. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 104

Поэтический текст и вокальное воплощение стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре…» в исполнении Кубанского казачьего хора

Богачева Ю. В., Картузова М. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)……..…… 110

Раздел 4. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Росписи храма св. вмч. Георгия Победоносца в г. Кемерово: особенности иконографии крестильного храма

Анциферова П. А., Алексеева Л. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)……..…… 116

Формирование творческого метода А. М. Осипова на примере портретов семьи художника

Букина Е. К., Попова Н. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 124

Творческий метод А. Н. Дрозда в сюжетно-тематических произведениях

Заверуха В. А., Попова Н. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 131

Творчество А. А. Бобкина в контексте развития сибирской неоархаики

Соина П. Д., Попова Н. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 136

Творческий метод Р. И. Корягина (на примере анализа живописного произведения «Площадь Советов»)

Окладникова А. О., Попова Н. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 140

Анализ перформанса Марины Абрамович «В присутствии художника»

Горобец Э. А., Попова Н. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 145

Операторские приемы как средство экспликации концепции персонажа (на примере сериала «Наследники»)

Арольд О. Е., Бураченко А. И. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 152

Визуальный нарратив клипа «Слова-паразиты» группы «Дайте танк (!)»

Красавцева А. С., Бураченко А. И. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 159

Раздел 5. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Визуальное воплощение повести Чингиза Айтматова «Пегий пёс, бегущий краем моря»: интерпретация через иллюстрацию

Заключаева М. А., Пашкова И. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 167

Физические причины разрушения необожженных изделий из глины

Паутова И. Ю. (*г. Кемерово, Детская школа искусств № 50*)…… 174

Оптические иллюзии в графическом дизайне

Баженов А. В., Пашкова И. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 180

Влияние AR-технологий на различные сферы дизайна. Моделирование объекта AR-среды

Байкина Е. В., Мелкова С. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 188

UX/UI дизайн: важность пользовательского опыта в современных продуктах

Бельков А. С., Мелкова С. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 193

Исследование влияния аутентичного дизайна на доверие к бренду

Болдыкова С. Д., Мелкова С. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 199

Влияние экологических проблем на графический дизайн

Григорьева М. Ю., Мелкова С. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 204

Технология VR в графическом дизайне: моделируем реальность

Попп А. А., Мелкова С. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 210

Художественно-графическое решение серии композиций по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина

Шарова А. А., Мелкова С. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 215

Монтаж как художественный метод проектирования социальных плакатов

Поденная А. Н., Елисеенков Г. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 222

Разработка полиграфических сувениров для Екатеринбургского театра юного зрителя

Перевалова А. В., Пашкова И. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 228

Техники инкрустации металлом по дереву: от народного художественного промысла к профессиональному искусству

Мезина А. А., Воронова И. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 236

Раздел 6. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Поиски изобразительного стиля в творчестве кинооператора П. Лебешева

Бирюкова П. А., Гук А. А. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 244

Интерпретация кинохроники в советских фильмах

Есжанова Д. А., Виноградова С. А. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 251

Русский Достоевский в японских декорациях: экранизация Акиры Куросавы

Бутерус А. Е., Виноградова С. А. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 258

Метод наблюдения как основной художественный приём в кинодокументалистике

Баженова А. О., Светлакова Е. Ю. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 266

Режиссёрский стиль фильмов Уэса Андерсона

Панина С. А., Светлакова Е. Ю. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 271

Особенности реализации авторской концепции в анимационном фильме

Иванова И. Е., Куркова Н. С. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 277

Раздел 7. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Режиссерское мышление и искусственный интеллект: партнерство при рождении художественного замысла

Ларченко А. А., Кузьмина О. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 283

Цифровая трансформация искусства праздника

Сытина Е. Н., Кузьмина О. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…… 288

Технологические векторы интеграции искусственного интеллекта в иммерсивные представления

Гудков И. А., Черняк Е. Ф. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)……..…… 293

Механизмы формирования художественного образа как визуального кода в праздничных формах культуры

Пудова А. С., Кузьмина О. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…….…… 299

Звуковая составляющая народного праздника: от традиции к современности

Белова А. С., Яковлева Т. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…….…… 306

Техника коллажа в творчестве сценариста: возможности синтеза традиций и современности

Немыкина В. М., Кузьмина О. В. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)……..…… 311

Специфика драматургии циркового номера

Исакова А. С., Черняк Е. Ф. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…….…… 320

Драматургия циркового номера: проблема поиска кульминационного «вдруг» в процессе работы над замыслом

Гончарук Е. А., Павлов А. Ю. (*г. Омск, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского*)…… 324

Речевой портрет современного студента: трансформация академической и повседневной речи под влиянием цифрового дискурса

Гладченко З. А., Пога Л. Н. (*г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры*)…….…… 331

Научное издание

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Материалы VI (XV) Международной
научно-практической конференции
«Культура и искусство: поиски и открытия»
(14 мая 2026 г.)

ТОМ I

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина*
Редактор статей и аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки *С. В. Половникова*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 14.09.2026. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 18,3. Усл. печ. л. 20,2.
Тираж 550 экз. Заказ № 38.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 55-79-01.
E-mail: izdat@kemgik.ru