

ISSN 2409-8744      [www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)

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

# ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА



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

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 05-03-2024

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

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

ISSN: 2409-8744

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: [http://www.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Publisher's imprint

Number of signed prints: 05-03-2024

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

Publisher: NB-Media ltd

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

ISSN: 2409-8744

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : [http://en.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Редакционный совет

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

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

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

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

**Рощевская Лариса Павловна** – доктор исторических наук, профессор, отдел гуманитарных междисциплинарных исследований Коми научного центра Уральского Отделения РАН, главный научный сотрудник, 167982, Сыктывкар, Коммунистическая, 24, [lp38rosh@gmail.com](mailto:lp38rosh@gmail.com)

**Ковалева Светлана Викторовна** – доктор философских наук, доцент, Костромской государственный университет, профессор кафедры философии, культурологии и социальных коммуникаций, 156005, г. Кострома, ул. Дзержинского, 17, [cultural@kstu.edu.ru](mailto:cultural@kstu.edu.ru)

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

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

**Федоровская Наалья Александровна** – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, пос. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, [fedorovskaya.na@dvfu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvfu.ru)

**Ирхен Ирина Игоревна** – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 [irkhen67@gmail.com](mailto:irkhen67@gmail.com)

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

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

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

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

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

**Жиртуева Наталья Сергеевна** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политология и международные отношения», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, г. Севастополь, ул. Университетская, 33, [zhr\\_nata@bk.ru](mailto:zhr_nata@bk.ru)

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

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

**Айермахер Карл** — профессор, основатель Института русской культуры им. Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия) и Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, художник. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

**Вашик Клаус** — доктор философии, профессор, директор Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, управляющий делами Института русской культуры имени Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия). Universitätsstraße 150. 44801 Bochum, Deutschland

**Герра Ренэ** — доктор филологических наук, профессор Университета Ниццы, почетный академик Российской академии художеств, создатель и руководитель Ассоциации по сохранению русского культурного наследия во Франции (г. Ницца, Франция). 24, Avenue des Diabls Bleus, 06101 Nice, France.

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

**Кьоцци Паоло** — профессор факультета этнологии и антропологии Флорентийского университета (г. Флоренция, Италия). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

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

**Тарковска Эльжбета** — профессор социологии, заведующая Группой исследования



бедности Института философии и социологии Польской академии наук, и. о. директора Института философии и социологии Академии специальной педагогики им. М. Гжегожевской, главный редактор журнала «Культура и общество» (г. Варшава, Польша). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

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

**Алпатов Владимир Михайлович** — член-корреспондент Российской академии наук, заместитель директора Института языкознания РАН. 125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. 1/12.

**Арутюнов Сергей Александрович** — член-корреспондент Российской академии наук, иностранный член Национальной академии наук Армении, заведующий отделом Кавказа Института этнологии и антропологии РАН 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Вздорнов Герольд Иванович** — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации. 107114, Россия, г. Москва, ул. Гастелло, 44.

**Головнев Андрей Владимирович** — член-корреспондент Российской академии наук, директор Этнографического бюро, главный научный сотрудник Института истории и археологии Уральского Отделения РАН, президент Российского фестиваля антропологических фильмов. 620026, Россия, г. Екатеринбург, ул. Р. Люксембург, 56. Институт истории и археологии УрО РАН.

**Ершова Галина Гавриловна** — доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского мезоамериканского центра имени Ю. В. Кнорозова Российского государственного гуманитарного университета, директор по науке и культуре Российско-мексиканского культурного центра (г. Мерида, Мексика). 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

**Жабский Михаил Иванович** — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

**Жидков Владимир Сергеевич** — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

**Куделин Александр Борисович** — академик Российской академии наук, заместитель академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН, директор Института мировой литературы имени М. Горького РАН, член Европейской ассоциации арабистов и исламоведов. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

**Леняшин Владимир Алексеевич** — академик и член Президиума Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом живописи второй половины XIX – начала XXI вв. Государственного Русского музея, заслуженный деятель искусств РСФСР. 191011, Россия, г. Санкт-Петербург, Инженерная улица, 4/2.

**Лободанов Александр Павлович** — доктор филологических наук, профессор, декан

Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. 125009, Россия, г. Москва, ул. Б. Никитская, 3 строение 1.

**Мартынова Марина Юрьевна** — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института этнологии и антропологии РАН по науке, руководитель Центра европейских и американских исследований Института этнологии и антропологии РАН, заслуженный деятель науки Российской Федерации. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Репина Лорина Петровна** — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра интеллектуальной истории Института всеобщей истории РАН. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

**Топорков Андрей Львович** — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени М. Горького РАН. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

**Трубочкин Дмитрий Владимирович** — доктор искусствоведения, профессор Российской академии театрального искусства, директор Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

**Швидковский Дмитрий Олегович** — академик и вице-президент Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук и Академии реставрации, доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, председатель Общества историков архитектуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии. 107031. Россия, г. Москва, Рождественка, 11.

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

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

**Якимович Александр Клавдианович** — академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, заместитель председателя Ассоциации искусствоведов, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ. 119034, Россия, г. Москва, Пречистенка, 21.

**Швыдкой Михаил Ефимович** - доктор искусствоведения, профессор, научный руководитель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; 119991, Российская Федерация, г. Москва, Ломоносовский проспект, МГУ имени М.В.Ломоносова, 27, корпус 4 (Шуваловский корпус). E-mail: [shvydkoy.me@gmail.com](mailto:shvydkoy.me@gmail.com)

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

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

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

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

**Кондаков Игорь Вадимович** — доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета. 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул. Чайнова, 15.

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

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

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

**Бережная Наталья Викторовна** - доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и методологии науки Южно-Российского института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации. E-mail : [rassgd@yandex.ru](mailto:rassgd@yandex.ru)

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

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

**Прохоров Михаил Михайлович** - доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии, педагогики и психологии, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. 603950, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Ильинская, дом 65. [mmpo@mail.ru](mailto:mmpo@mail.ru)

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

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



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

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

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

**Грибер Юлия Александровна** - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

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

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

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

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

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

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

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

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

## Editorial collegium

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

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

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

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

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

**Svetlana V. Kovaleva** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kostroma State University, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications, 17 Dzerzhinskiy Str., Kostroma, 156005, [cultural@kstu.edu.ru](mailto:cultural@kstu.edu.ru)

**Khrenov Nikolay Andreevich** – Doctor of Philosophy, Professor, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Chief Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media of the Department of Entertainment and Media Arts, [nikhrenov@mail.ru](mailto:nikhrenov@mail.ru)

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

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

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

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

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

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

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

**Zhirtueva Natalia Sergeevna** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Political Science and International Relations, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Sevastopol, Universitetskaya str., 33, [zhr\\_nata@bk.ru](mailto:zhr_nata@bk.ru)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Santeuil, 75005 Paris, France.

**Alpatov Vladimir Mikhailovich** — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Deputy Director of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. 125009, Russia, Moscow, B. Kislovsky lane 1/12.

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

**Gerold Ivanovich Vzdornov** - corresponding member of the Russian Academy of Sciences, chief researcher at the State Research Institute of Restoration. 44 Gastello str., Moscow, 107114, Russia.

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

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

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

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

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

**Lenyashin Vladimir Alekseevich** — academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

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

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



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

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

**Trubochkin Dmitry Vladimirovich** — Doctor of Art History, Professor of the Russian Academy of Theater Arts, Director of the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

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

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

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

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

**Shvydkoi Mikhail Efimovich** - Doctor of Art History, Professor, Scientific Director of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; 119991, Russian Federation, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4 (Shuvalov Building). E-mail: [shvydkoy.me@gmail.com](mailto:shvydkoy.me@gmail.com)

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

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

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

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

Embankment, 18-20-22, building 3.

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

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

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

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

**Berezhnaya Natalia Viktorovna** - Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Metology of Science of the South Russian Institute of Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. E-mail : [rassgd@yandex.ru](mailto:rassgd@yandex.ru)

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

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

**Mikhail Mikhailovich Prokhorov** - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. 65 Ilyinskaya str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia. [mmpro@mail.ru](mailto:mmpro@mail.ru)

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

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

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

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

**Griber Yulia Aleksandrovna** - Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10, [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

**Lisenkova Anastasia Alekseevna** - Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto:Oskar46@mail.ru)

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

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

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

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

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

**Shulgina Olga Vladimirovna** - Doctor of Historical Sciences, State Autonomous Educational Institution of Higher Education of the city of Moscow "Moscow City Pedagogical University" (GAOU IN MGPU), Head of the Department of Geography and Tourism, 119192, Russia, Moscow, Moscow, Michurinsky Prospekt, 56, sq. 879, [Olga\\_Shulgina@mail.ru](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

**Ulyanov Oleg Germanovich** - Doctor of Historical Sciences, Professor of Lomonosov Moscow State University M.V. Lomonosov, [professor.ulyanov@gmail.com](mailto:professor.ulyanov@gmail.com)

## Требования к статьям

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

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или диссертационных работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы XX столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

### **ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.**

**По вопросам публикации и финансовым вопросам** обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне

E-mail: [info@nbpublish.com](mailto:info@nbpublish.com)

или по телефону +7 (966) 020-34-36

### **Подробные требования к написанию аннотаций:**

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное



содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

**Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.**

**Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье**

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невозстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

#### **Ссылка в списке литературы**

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенно важно задокументировать точный созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

#### **Ссылка в списке литературы**

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

### **Другие вопросы о цитировании ChatGPT**

Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

### Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



## Содержание

Сычева Н.Н. Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство	1
Беляков В.К. Экранное видение публичного ритуала похорон до и после революции	22
Михайленко А.Ю. Вещь в интерьере как концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений.	34
Хилько Н.Ф., Горелова Ю.Р. Культурный код образной картины войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область	48
Щавлева А.С. Феномен постчеловека в парадигме современной культуры	71
Асташев Д.А. Украшения в музыкально-теоретическом учении Джусто Даччи: дидактический стандарт	81
Англоязычные метаданные	92



## Contents

Sycheva N.N. Etude Genre in the Works of Contemporary Pianists-Composers: Traditions and Innovation	1
Beliakov V.K. Screen vision of a public funeral ritual before and after the revolution	22
Mikhailenko A. An object in the interior design as a concept of integrating decorative and applied art into the design of premises	34
Khil'ko N.F., Gorelova Y. Cultural Code Figurative Picture of War in the Poetic Work of Blockade Children Evacuated to the Omsk Region	48
Shchavleva A.S. The phenomenon of the posthuman in the paradigm of modern culture	71
Astashev D.A. Ornamentation in the musical-theoretical teaching of Giusto Dacci: a didactic standard	81
Metadata in english	92

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Сычева Н.Н. — Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство //

Человек и культура. – 2024. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.43411 EDN: QHUXVN URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43411](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43411)

## Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство

Сычева Наталья Николаевна

ORCID: 0000-0002-0439-0769

Преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова

344002, Россия, Ростовская область, г. Ростов-На-Дону, пер. Буденновский, 23, оф. Гвардейский 13

✉ [Natali.nakone4naya@yandex.ru](mailto:Natali.nakone4naya@yandex.ru)



---

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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.1.43411

### EDN:

QHUXVN

### Дата направления статьи в редакцию:

23-06-2023

### Дата публикации:

10-01-2024

**Аннотация:** Статья посвящена изучению жанра этюда, который в творчестве отечественных композиторов-пианистов второй половины XX – начала XXI столетия стал полем эксперимента и запечатления личной художественной картины мира. В центре внимания статьи – два опуса современных композиторов-пианистов Михаила Георгиевича Коллонтая (род. 1952) и Алексея Евгеньевича Чернова (род. 1982) В результате проведенного анализа цикла этюдов ор. 55 (2006-2007) М. Г. Коллонтая автор приходит к выводу о том, что данное сочинение продолжает линию листовской трансцендентальности. Особое внимание в данном цикле уделяется рассмотрению религиозно-духовной тематики, выраженной на вербальном уровне. Художественные комментарии композитора к этюдам, эпиграф из стихотворения поэта и католического священника Г. Гезелле, послесловия к пьесам дополняют и углубляют концептуальное

поле программного сочинения, в котором воплотились новозаветные сюжеты, связанные с крестным путем Иисуса Христа на земле. Для фортепианного цикла Девять этюдов-картин ор. 11 (2006-2013) А. Е. Чернова вдохновляющим источником и моделью послужили девять этюдов-картин ор. 39 (1917) С. Рахманинова. В ходе проведенного анализа автором статьи отмечается, что цикл этюдов А. Е. Чернова характеризуют следующие черты: концентрический тип композиции с устремленностью к финалу, наличие лирической сердцевины, развитие и переплетение двух психологических модусов (лирического и драматического), парная группировка этюдов по принципу контраста, наличие лейтмотивов («лейтипульсов»), в том числе и лейтжанров (ноктюрна и вальса), пронизывающих фортепианный цикл, что придает циклу цельность и стройность. В статье подчеркивается мысль о том, что интерес именно к такому жанровому импровизационному миксту как «этюд-фантазия» или «фантазия-этюд» встречается преимущественно в наследии композиторов-пианистов-виртуозов XIX – XX столетий, стремящихся в своем творчестве к пролонгированию романтических традиций.

#### **Ключевые слова:**

Этюд, романтические традиции, композитор-пианист, Михаил Георгиевич Коллонтай, Алексей Евгеньевич Чернов, отечественные композиторы, виртуозность, трансцендентальность, программность, цикл

Отечественная музыкальная культура последних двух столетий включает в себя «множество художественных миров» (М. Г. Арановский), где особое место принадлежит романтическому мирозерцанию. Эстетические установки и ценностные ориентиры, свойственные XIX веку, пронизывают искусство XX и начала XXI столетия, усиливая проявление феномена «романтического всеприсутствия» (А. В. Михайлов). Он получает развитие за пределами своего исторического периода в творчестве великих мастеров звука, гений которых наиболее ярко воплотился в единстве двух направлений – композиторской деятельности и фортепианного исполнительства.

Виртуоз исполнял как чужие, так и собственные сочинения, приковывая слушательское внимание к своей личности. В то же время виртуозный блеск отразился на целом ряде фортепианных жанров, в которых сочиняли пианисты. Их условно можно разделить на две группы. Первая из них включает виртуозные сочинения, основанные на разработке чужого материала<sup>[1]</sup> (парафразы, транскрипции, фантазии и др.), где происходит наложение ретуши собственного мастерства, вкуса и моды на авторский стиль другого композитора. К другой группе относятся сочинения, нацеленные на развитие *своего* тематического материала. В последней группе выделяется жанр концертного *этюда*, широко вошедший в практику романтического искусства как жанр, концентрирующий в себе различные грани исполнительского мастерства. В целом, в творчестве романтиков этюд подвергся множественным внутрижанровым метаморфозам, в результате чего он приобрел статус виртуозной концертной пьесы, обладающей определенным образным содержанием, преодолев целый ряд проблем, в том числе монотонность изложения и сугубо прикладное дидактическое предназначение. В нем композитор-пианист запечатлевал безупречное владение техникой в контексте определенного художественного замысла.

Закономерен вопрос, в чем актуальность жанра этюда в наше время и в связи с чем возникает потребность в создании фортепианных виртуозных сочинений композиторами-пианистами? В концертной филармонической деятельности пианист сталкивается со

специфическими особенностями репертуарной политики, нацеленной на исполнение проверенных шедевров, входящих в золотой фонд классической музыки. Весомую часть звучащей материи в концертных залах составляют сочинения композиторов-романтиков, образуя актуальный пласт современной культуры. Несмотря на это в филармонических программах существует свободная зона, находящаяся в самом конце выступления, где репертуарные законы не имеют власти. Это дает возможность пианистам расширять сферу исполняемых произведений, включая в «бисы» собственные сочинения.

У концертирующих пианистов постепенно формируется своя целевая аудитория, регулярно посещающая их выступления. В связи с этим композиторы-пианисты помимо традиционного репертуара создают уникальные концертные программы, заинтересовывая слушателей своим композиторским творчеством. В конечном счете композиторы-пианисты выступают и просветителями, расширяющими привычный репертуар, исполняя редко звучащие произведения, а также добавляя в основную программу собственные сочинения. Данный аспект создает прецедент вынесения музыки композиторов-пианистов за рамки фестивальных или конкурсных форматов, где зачастую современное сочинение составляет обязательную часть программы.

Переходя к рассмотрению современных образцов жанра этюда, отметим, что нами, в первую очередь, были учтены научные достижения в области теории жанра А. Г. Коробовой<sup>[2]</sup>, Е. В. Назайкинского<sup>[3]</sup>, О. В. Соколова<sup>[4]</sup> и других. Сформированный понятийно-терминологический аппарат в данных работах оказывается актуальным в контексте рассматриваемой работы.

На протяжении последнего столетия в творческой деятельности отечественных композиторов-пианистов сохраняется тенденция, связанная с ориентацией на исторически устойчивые жанрово-стилевые инварианты романтической эпохи. Жанр этюда, получивший интенсивное развитие в XIX веке в деятельности пианистов-виртуозов, сохраняет свое значение и за пределами романтического исторического стиля в творчестве А. Александрова (Три этюда, ор. 31), М. Коллонтая (Этюды ор. 55), В. Рябова (Четыре хроматических этюда, ор. 45), С. Фейнберга (Сюита из четырех пьес в форме этюда, ор. 11), А. Харитонов (Шесть этюдов, ор. 44), А. Чернова (Девять этюдов-фантазий, ор. 11) и других. В творчестве этих композиторов этюды, как и в романтическую эпоху, объединяются в цикл, либо моносорборник пьес. Этот жанр трактуется ими как:

- образец чистой («абсолютной») инструментальной музыки;
- пьеса, имеющая литературную или сюжетную программу.

Рассмотрим эти направления в творчестве двух отечественных композиторов – Михаила Георгиевича Коллонтая и Алексея Евгеньевича Чернова.

Современный отечественный композитор-пианист **М. Г. Коллонтай** (род. 1952)<sup>[2]</sup> обращается к жанру этюда в зрелом периоде творчества, являясь уже к тому времени автором значительного количества сочинений в самых различных жанрах (симфонии, концерта, оперы, хоровых и вокальных сочинений, камерных, клавирных произведений)<sup>[3]</sup>. В цикле ор. 55 (2006-2007) жанр этюда трактуется как концептуальное программное сочинение. В нем композитор воплотил сюжеты, уходящие в глубину европейской цивилизации, в которой виделось нечто величественное и неподвластное времени. М. Коллонтай обращается к новозаветным сюжетам, связанным с крестным путем Иисуса Христа на земле. В каждом этюде отображены различные моменты из

жизни Спасителя, его пребывания в одиночестве<sup>[4]</sup>, вдали от людей.

В конце каждого этюда композитор поместил краткие тексты-послесловия, которые в сжатом виде передают сюжетную фабулу пьес, а также репрезентуют сферу романтической программности:

Таблица 1. — Порядок этюдов и их программа

Номер этюда	Программа этюда
<i>«Один, Ты молился на вершине горы» (Гвидо Газелле)</i>	
1. Presto sussurando	«Песок и камни. Зябкий ночной ветерок вокруг ступней. Не поклонюсь тебе. Устал и уже жажду. Бодрствуй, Душа»
2. Allegro ben ritmico e molto energico	«Бегу, а люди теснят Меня. Но будьте же совершенны, как Отец ваш совершенен»
3. Allegretto meditativo ed un poco giocoso	«Светает. Тишина. Капли падают с весел с легким звоном. Я никуда не спешу»
4. Allegro esaltato	«Потому что он казнен, и вот Мое время наступило. Как ветрено на этой вершине»
5. Nervoso e misterioso. Presto. Marcatissimo	«И хлеб, и печеная рыба, и Мое Тело, и Мое погребение, все это для вас, хвастающих Меня, чтобы Я стал царем и кормил вас здесь и сейчас»
6. Tempo indefinito e sfuggire, all' in circa	«Это Я, не бойтесь»
7. Con dolore	«Слышу его горький плач»
8. Trionfante ed esaltato	–

Ключом к пониманию цикла служит текстовый эпиграф «Один, Ты молился на вершине горы», заимствованный М. Коллонтаем из начальной строки стихотворения «Ты молился на вершине горы» голландского лирика, поэта, католического священника XIX века Гвидо Гезелле (1830–1899):

Один, ты молился на вершине горы,  
и ... Иисус, нет никого вокруг,  
куда могу взойти горной тропой, –  
чтобы застать тебя там одного;  
мир гонится за мной,  
куда бы я ни шел,  
где б ни был,  
и куда б не кинул взгляд;  
и вот, нет никого несчастнее меня;  
лишь я,  
нуждаясь, не могу исторгнуть вопль;



голодая, не могу просить;  
страдаю, не могу сказать,  
как жестока боль!  
О, научи несчастного глупца,  
молиться как, открой!<sup>[5]</sup>

Художественные комментарии композитора к музыкальным пьесам, эпиграф в виде прямой поэтической цитаты, послесловия к каждой пьесе – эти словесные спутники придают новые качества жанру этюда в творчестве М. Коллонтая.

Заложенные в пьесах образы воплощаются посредством стихийного импровизационного развертывания музыкального материала в драматическом ключе, и каждый этюд транслирует острые переживания героя о происходящем.

Концепция цикла основана на драматургическом движении от мрака к свету.

Опуская подробное описание сюжетной канвы каждого этюда, отметим отличительные черты данного цикла. В целом, восемь этюдов условно можно поделить на три группы.

1. В первой группе трагический образ Иисуса запечатлен на лоне природы. Так, в *начальном этюде* происходит повествование о Христе в пустыне Иудейской. Этот образ перекликается с картиной И. Н. Крамского, о чем упоминает сам автор в письме к И. Чуковской. В этюде композитором углублена мрачная, драматическая образная сфера, где в музыке запечатлен диалог Христа и злого искушителя: «я себе представил эту непроглядную ночь, одиночество, этот щекочущий ветерок <...> осторожные прикосновения невидимого врага и отвратительные вопросы, которые он задает»<sup>[6]</sup> – отмечает композитор. Ожесточенный напор негативных воздействий, выраженных через грозные налеты в фортепианной фактуре с ее почти судорожным ритмом, вызывает аналогии с трагической реакцией героя на неумолимо обрушивающиеся на землю бедствия (Рисунок 1).

*Четвертый этюд* возвращает к горной локации, но в этот раз присутствие Христа на вершине горы предопределили трагические события, связанные с Иоанном Предтечей (Рисунок 2). В *третьем и шестом этюдах* получила развитие сфера звуковой «марины», где природная стихия отразила внутреннее состояние личности. Так, в *третьем этюде* происходит отображение пейзажной картины – водной стихии и на ее фоне умиротворенное состояние Христа, абстрагировавшегося от людских и мирских проблем (Рисунок 3). *Шестой этюд* связан с диалогом Христа и апостолов, оказавшихся в ночную бурю в открытом Тивериадском море (Рисунок 4).

2. Во второй группе этюдов раскрываются внутренние переживания Христа. К примеру, технические «неудобства» и сложность *второго этюда* композитор связывает со сложной земной жизнью Иисуса, которому не было покоя (Рисунок 5). *Пятый этюд* связан с размышлениями о деяниях Христа, побуждавших людей желать его земного царствования ради достижения их земного торжества и возвышения (Рисунок 6). В *седьмом этюде* запечатлена картина в тюрьме, где Иисус сидит в одиночестве и вслушивается в звуки падения капелек в подвале, а также плача Петра за стеной (Рисунок 7).

3. К третьей группе относится единственный – *восьмой этюд*, в котором воплощен образ

Воскресения Христа (Рисунок 8).

Рассуждая о преемственности данного цикла с наследием композиторов-романтиков, следует отметить его связь с трансцендентными этюдами Ф. Листа. Во-первых, она происходит на основании трактовки этого жанра как программного сочинения. Во-вторых, этюды М. Коллонтая относятся к фортепианным сочинениям повышенной виртуозной сложности<sup>[7]</sup>, и седьмой этюд, по оценке самого композитора, является практически неисполнимым. В связи с этим автор предлагает два варианта его игры:

- на электронном рояле с памятью, выполнив предварительную запись повторяющихся нот, а затем его исполнение с помощью наложения;
- исполнять облегченный вариант, помещенный в приложении к изданию<sup>[8]</sup>.

Обобщая вышеизложенное, отметим, что в жанре этюда в творчестве М. Коллонтая репрезентованы традиции композиторов-пианистов XIX века, которые отразились в двух аспектах – виртуозности и программности в музыке цикла.

Композиторская деятельность **А. Е. Чернова** (род. 1982) – современного отечественного композитора-пианиста<sup>[9]</sup> – вызывает аналогии с творчеством Ф. Шопена и А. Н. Скрябина, сочинявших преимущественно для рояля. К жанру этюда композитор обратился в 2006 году, создав цикл, состоящий из **Девяти этюдов-фантазий, ор. 11**, в котором подытожены творческие поиски в области клавирных сочинений раннего периода.

Само наименование «эюд-фантазия» воплощает новый взгляд композитора на жанр этюда. Следуя традициям композиторов-романтиков, Чернов обновляет жанр этюда, обогащая его новыми звуковыми красками инструмента, используя при этом неисчерпаемые возможности туше, педализации в сочетании с новыми композиторскими фактурными решениями. Тенденция к выражению мельчайших движений души, рефлексий художника-творца за роялем определяет особое качество творчества, где сама «фортепианность» – по словам К. В. Зенкина – это «прямое следствие романтического мироощущения», которое приводит композитора-пианиста к «тембровой универсальности»<sup>[18, с. 9]</sup>.

В коренных свойствах этюда и фантазии обнаруживается общее константное родовое качество – *импровизационность*. Объединяя эти два жанра в едином сочинении, композитор словно подтверждает свою принадлежность к общей династии композиторов-пианистов-виртуозов.

Закономерно, что интерес именно к такому жанровому импровизационному миксту как «эюд-фантазия» или «фантазия-эюд» встречается преимущественно в творчестве пианистов-виртуозов XIX – XX столетий<sup>[10]</sup>: Анри Бертини (Франция, 1798 – 1876) – «Большая фантазия-эюд для фортепиано», ор. 46, посвящена Камиллю Плейелю (пианисту-виртуозу); Николая Щербачева (Россия, 1853 – 1922) – Фантазии-этюды для фортепиано, ор. 26; Феликса Блуменфельда (Россия, 1863 – 1931) – Эюд-фантазия, ор. 48, посвящен Николаю Метнеру, Два этюда-фантазии, ор. 25 (1898), посвящены Иосифу Гофману; Константина Эйгеса (Россия, 1875 – 1950) – Шесть этюдов-фантазий для фортепиано (1925), ор. 23; Алека Роули (Великобритания, 1892 – 1958) – Фантазии-этюды<sup>[11]</sup>, ор. 13; Владимира Горовица (Россия – США, 1903 – 1989) – Эюд-фантазия «Les Vagues», ор. 4; композитора Джона Корильяно (США, 1938) – Эюд-фантазия (played without pause), посвящен пианисту Джеймсу Токко. Многочисленные примеры

подтверждают мысль о том, что потребность в подобном сплаве двух импровизационных жанров возникает, по большей мере, у пианистов-виртуозов, посвятивших часть жизни композиторскому творчеству.

Вдохновляющим источником и моделью при создании цикла этюдов-фантазий А. Чернова послужили девять этюдов-картин ор. 39 (1917) С. В. Рахманинова<sup>[12]</sup>. Эти циклы объединяют многие параметры, связанные с количеством пьес, закономерностями в архитектонике целого, образными и содержательными параллелями, музыкальным языком некоторых этюдов-фантазий и этюдов-картин, формообразующими факторами. Рассмотрим два опуса более детально.

В Девяти этюдах-картинах сосредоточены характерные для творчества Рахманинова образные эпические, драматические, трагические и лирические сферы, которые распределены в цикле в следующем порядке.

Таблица 2. Образные сферы этюдов-картин ор. 39 С. В. Рахманинова

Этюд-картина c-moll	Этюд-картина a-moll	Этюд-картина fis-moll	Этюд-картина h-moll	Этюд-картина es-moll	Этюд-картина a-moll	Этюд-картина c-moll	Этюд-картина d-moll	Этюд-картина D-dur
Героико-драматический	Пейзажный, эпико-драматический	Лирико-героический	Лирико-эпический	Героико-эпический	Эпико-драматический	Трагико-драматический	Пейзажный, эпический	Патетико-героический
	«Море и чайки»		«Сцена на ярмарке»		«Красная шапочка и волк»			«Восточный марш»

Исследователи творчества Рахманинова обнаруживают в ор. 39 черты цикличности<sup>[19]</sup>, а также признаки полноправного цикла<sup>[20]</sup>. В. Н. Брянцева выделяет в нем четыре подцикла, объединенные принципом контраста, где четвертый совместно с пятым этюдом-картинкой образуют «сердцевину» произведения, а также его «образно-художественную вершину»<sup>[19, с. 486]</sup>.

Иное толкование сочинения Рахманинова было предложено М. Г. Арановским. Устанавливая целый ряд интонационных, образных и тональных связей между этюдами, ученый приходит к заключению о стройном цикле с чертами концентричности, объединенным рядом смысловых связей и, таким образом, имеющим арочную архитектуру целого. Так, первый, пятый и финальный этюды образуют, по мнению исследователя, героико-драматический каркас. Соседние к самым крайним этюдам – a-moll (2) и d-moll (8) – смягчают их своим картинным повествованием и представляют вторую арку. Третьей аркой, скрепляющей цикл, являются этюды h-moll (4) и a-moll (6), близкие друг другу, в том числе, благодаря наличию программы. Таким образом, рахманиновское сочинение имеет ярко выраженные черты концентричности.

В качестве особенностей в архитектонике цикла этюдов-фантазий Е. Чернова выделим наличие двух каркасов-модусов.

Второй, третий, шестой, седьмой и девятый этюды-фантазии образуют сквозного типа **первую драматическую образную линию**, которая, в свою очередь, делится на две группы:

– пьесы с доминированием концертно-виртуозного начала по типу шопеновских этюдов. Так, основой второго является вьющаяся фигурация, его фактурный план напоминает одиннадцатый этюд Шопена, ор. 25 (Рисунок 9). Другие аналогии связаны с седьмым этюдом: полетный рисунок октавной фигурации, а также опорный тон и ладовое минорное наклонение вызывают аналогии с двенадцатым шопеновским этюдом, ор. 25 (Рисунок 10). В целом, возникает следующая образная и ладовая преемственность.

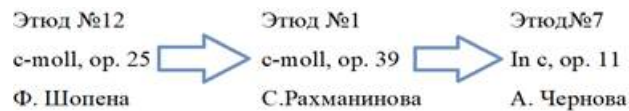


Рисунок 11. Схема образной и ладовой преемственности

– этюды с фактурной аккордовой основой, а также главенством ритма, создающим энергию аккорда [\[13\]](#). К ним относятся третий, шестой и девятый этюды-фантазии (Рисунок 12-14). Еще одним отличительным признаком первых двух из названных этюдов (третьего и шестого) является ярко выраженная жанровая основа вальса, претерпевающая интенсивное ритмическое, образное, а также интонационно-жанровое обновление, в результате чего он обогащается новой экспрессивной эмоциональной сферой [\[14\]](#).

**Вторая сквозная линия** в цикле представлена **лирическими** этюдами-фантазиями – первым, четвертым, пятым, восьмым, в которых пролонгируется лирическая эмоционально-психологическая сфера. Первый и четвертый этюды-фантазии выдержаны в ноктурновом тоне с типичным для этого жанра гармоническим сопровождением в широком диапазоне, с его подчиненной ролью по отношению к основной мелодии-теме в верхнем регистре. Помимо лейтжанровых связей (повторим, лейтжанрами в этом опусе являются вальс – № 3 и № 6, и ноктурн – № 1 и № 4) цикл наделен и лейт-интонационными связями. Так, два этюда-фантазии скрепляет нисходящий мотив в интервальном диапазоне увеличенной октавы, внутри которой помещены ламентозная хореическая нисходящая секундовая интонация с дальнейшим скачком на септиму вниз (Рисунок 15). В четвертом же этюде-фантазии этот мотив приобретает устремленное движение вверх и обретает романтическое стихийное изложение. На наш взгляд, семантика этого интонационного оборота в данном случае приближена к романсовой сексте (Рисунок 16) [\[15\]](#).

Другим скрепляющим фактором этих двух частей цикла является развитие колокольной сферы в средних разделах, которая служит воплощением духовно-религиозного содержания в этюдах-фантазиях. Заметим, колокольность, как «знак» литургической традиции, а также «внеличный пульс мира, с которым сливается пульс души, как этос чувства» [\[19, с. 389\]](#), сближает стилистику циклов С. Рахманинова [\[16\]](#) и Е. Чернова.

В рассматриваемом сочинении Чернова отмечен целый комплекс микроциклов. В целом, восемь из девяти этюдов-фантазий сопряжены в два концентрических круга с сердцевинами, где шестой и седьмой расположены в зеркальном отражении по отношению к третьему и второму. Финальная часть цикла является завершающим звеном в развитии драматической сквозной линии. Крайние этюды – первый и четвертый, пятый и восьмой, служат лирическими опорными точками цикла. В то же время в основе строения концентрических кругов лежит бинарный принцип соединения драматических и лирических модусов.

Резюмируя вышеизложенное можно отметить, что два цикла С. Рахманинова и Е. Чернова обнаруживают целый ряд общих признаков, среди них:

- концентрический тип композиции с устремленностью к финалу;
- наличие лирической сердцевины;
- развитие и переплетение трех драматургических линий в цикле Рахманинова (лирической, драматической, эпической) и двух психологических модусов у Чернова (лирического и драматического), что придает им цельность и стройность;

- парная группировка этюдов по принципу контраста;
- существование лейтмотивов («лейтипульсов»)<sup>[17]</sup>, пронизывающих фортепианный цикл. Помимо них в Этюдах-фантазиях Чернова обнаруживаются лейтжанры – ноктюрн, вальс.

Подытоживая данное исследование, отметим, что в жанре этюда в творчестве М. Коллонтая и Е. Чернова нашла отражение тенденция, связанная с пролонгированием романтических традиций за пределами данного исторического стиля. Господство индивидуально-субъективной сферы, психологической нюансировки, стремление к постижению глубин человеческой души, выражение биений эмоций, все эти факторы определяют романтический универсум композиторов-пианистов в жанре этюда.



Рисунок 1. Этюд №1 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент

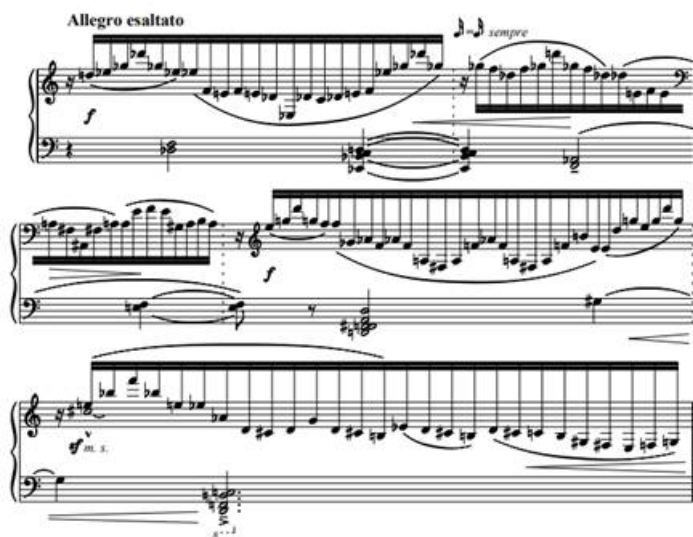


Рисунок 2. Этюд №4 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 3. Этюд №3 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 4. Этюд №6 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 5. Этюд №2 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент





Рисунок 6. Этюд №5 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент

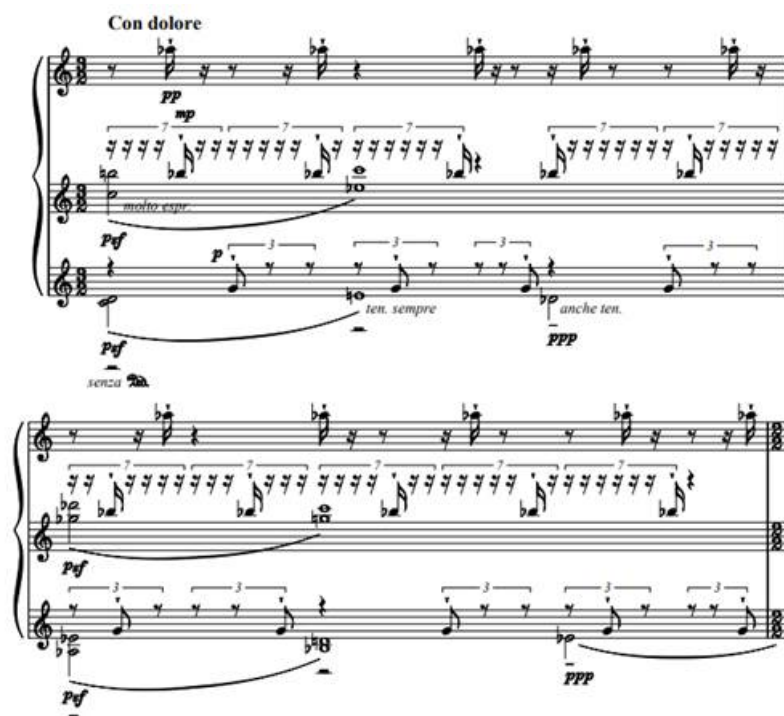


Рисунок 7. Этюд №7 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент

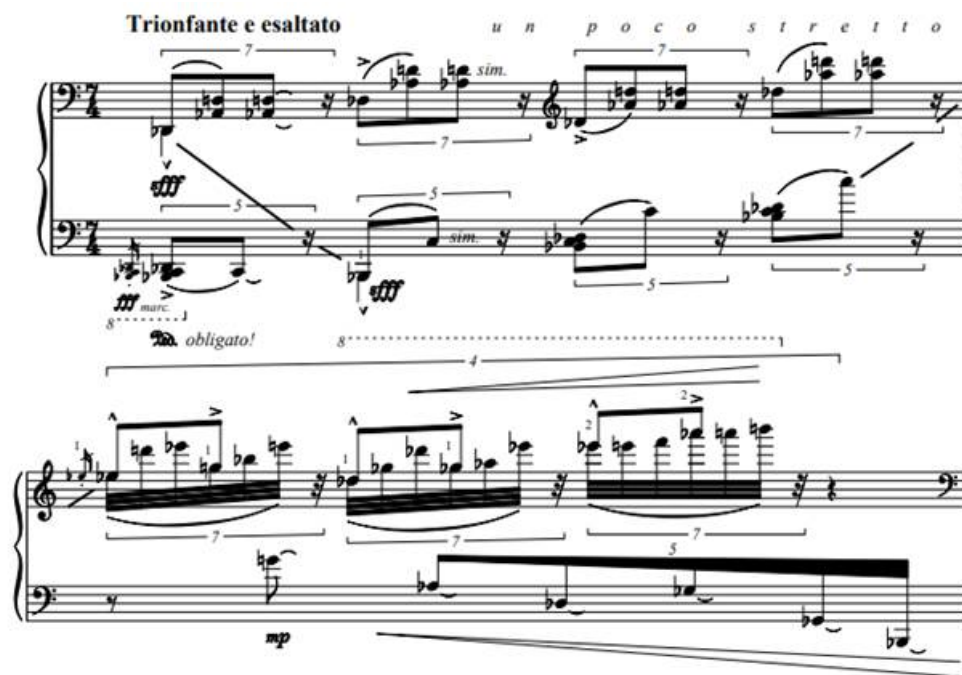


Рисунок 8. Этюд №7 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 9. Этюд-фантазия №2 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент





Рисунок 10. Этюд-фантазия №7 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 12. Этюд-фантазия №3 «Вальс» ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 13. Этюд-фантазия №6 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 14. Этюд-фантазия №9 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 15. Этюд-фантазия №1 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 16 Этюд-фантазия №4 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент

[1] Важно отметить, что многие гастрوليрующие пианисты в целях демонстрации блестящей виртуозности создают музыку в жанре транскрипции и парафразы – М. А. Амелин, А. А. Володось (П. Чайковский – А. Володось. «Колыбельная песня в бурю», ор. 54 №10), Д. Мацуев, М. В. Плетнев (П. Чайковский – М. Плетнев. «Спящая красавица», концертная сюита для фортепиано, 1978).

[2] Исполнительское дарование Михаила Георгиевича Коллонтая было отмечено в Ташкенте в 1981 году на Всесоюзном конкурсе, победа в котором позволила принять участие в международном конкурсе им. П. И. Чайковского в 1982 году. В эти годы М. Коллонтай закрепил за собой славу ярчайшего виртуоза и интерпретатора музыки разных стилей, в том числе музыки композиторов-романтиков, а также своих современников.

[3] Композиторское творчество М. Коллонтая на сегодняшний день является мало изученным. Тем не менее, существует целый ряд статей и интервью, посвящённых творчеству данного музыканта. Среди них отметим работы М. П. Рахмановой [5], И. В. Степановой [6], В. Г. Цыпина [7], диссертационные исследования Т. В. Новиковой [8] и Е. В. Тутовой [8].

[4] В связи с этим первоначально у композитора возникла идея дать циклу программное заглавие «Один», тем самым закрепив в нем внутреннюю образно-содержательную взаимосвязь пьес. Однако впоследствии М. Коллонтай отказался от этой идеи.

[5] Перевод с английского Ю. Тележко.

[6] Из письма М. Коллонтай к И. Чуковской. Режим доступа: <https://onedrive.live.com/?authkey=%21ADVXwOmKV3Iuc%5FY&cid=F201F95459ACC653&id=F201F95459ACC653%2132>; (дата обращения: 25.05.2023).

[7] Transcendere переводится как «переступить», переходить некий существующий барьер.

[8] Запись данного цикла осуществили Ирина Чуковская (2009) и Наталья Приварская (2014-2015). В последнем исполнении седьмой этюд записан в четыре слоя наложением

друг на друга.

[9] Помимо композиторского и исполнительского творчества А. Е. Чернов осуществляет интенсивную педагогическую и общественную деятельность, являясь художественным руководителем ряда фестивалей, в том числе СТАМ-фестиваля (аббревиатура СТАМ расшифровывается как современная тональная академическая музыка). Особенности творческой деятельности А. Чернова получили отражение в многочисленных интервью [10-14], своеобразие его композиторского стиля получило освещение в нескольких статьях [см.: 15-17].

[10] Заметим, большинство композиторов, создавших Этюды-фантазии или Фантазии-этюды, посвящали свои опусы другим пианистам-виртуозам. Далее будут указаны эти посвящения.

[11] Этот опус содержит следующие программные заголовки: «Falling snow» – Падающий снег, «Mistress prudence» – Госпожа благоразумие, «Morris dance» – Танец Мориса, «Caprice», «Fantasy waltz», «Hompipe» – танец «Хорнпайп».

[12] 20 апреля 2013 состоялся концерт с авторской программой А. Е. Чернова, где были исполнены эти два опуса.

[13] Заметим, подобная сила и воздействие ритма на общий тонус развития произведения обнаруживается в двух прелюдиях d-moll и g-moll op. 23, а также в Этюде-картине es-moll op. 39 С. В. Рахманинова.

[14] Такую же линию развития обнаруживаем в жанре мазурки в фортепианном цикле «Фантазии в трех мазурках», op. 5 А. Е. Чернова.

[15] Попутно заметим, в этом цикле имеется сквозной лейтмотив иного характера – восходящая ямбическая интонация малой терции, на которую оказывает воздействие нисходящая секундовая интонация ламенто, зародившаяся в открывающем цикле первом этюде и получающая активную разработку во втором, пятом и седьмом этюдах-фантазиях и в этой ситуации проявляются интонационные связи. Еще одним сквозным элементом, скрепляющим цикл, служит появление лейтаккорда из пятого этюда-фантазии в седьмом.

[16] Напомним, колокольность наиболее явно проявляется в третьем, в кульминации седьмого и девятого этюдов-картин Рахманинова.

[17] В этюдах-картинах Рахманинова исследователь В.Н. Брянцева в качестве лейтмпульсов указывает на маршевые ритмы [16, 486].

## Библиография

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник. Ч. 1, 2-е изд. Москва: Музыка, 1988. 416 с.
2. Коробова А. Г. Музыкальные жанры и жанровый анализ: учебное пособие, 2-е изд. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2015. 38 с.
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: монография. Москва: Владос, 2003. 248 с.
4. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского гос. университета, 1994. 220 с.

5. Маленькое послесловие: беседа / М. Рахманова, М. Ермолаев // Музыкальная академия. 1989. № 9. С. 92. URL: <https://mus.academy/articles/malenkoe-posleslovie> (дата обращения: 05.05.2023).
6. Степанова И. В. М. Коллонтай. Творчество – путь познания или ярмо? // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 20–26.
7. Ермолаев (Коллонтай) М. Г. Стараюсь читать в самом себе... / интервью с В. Г. Цыпиным // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 16–18.
8. Новикова Т. В. Традиции и новаторство в музыке рубежа XX – XXI веков: на примере фортепианных произведений отечественных композиторов: дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 188 с.
9. Тутова Е. В. Михаил Коллонтай (Ермолаев). Портрет музыканта: дисс. ...канд. искусств: 17.00.02. М., 2009. 247 с.
10. Алексей Чернов: «Враг музыки – не авангард, а непрофессионализм...»: интервью Владимира Ойвина // Меломан: сайт. URL: <https://meloman.ru/media/upload/files/2014.04.01/Chernov.pdf> (дата обращения: 15.06.2023).
11. Алексей Чернов: «Моя задача – оставить след в истории»: интервью Яны Тифбенкель // Ореанда: информационное агентство: сайт. URL: [https://www.oreanda.ru/kultura\\_i\\_dosug/Aleksey\\_Chernov\\_Moya\\_zadacha\\_-\\_ostavit\\_sled\\_v\\_istorii/article571016/](https://www.oreanda.ru/kultura_i_dosug/Aleksey_Chernov_Moya_zadacha_-_ostavit_sled_v_istorii/article571016/) (дата обращения: 08.06.2023).
12. Алексей Чернов: «Чтобы полюбить музыку, ее нужно много слушать, изучать, а не играть одно и то же по разным конкурсам»: интервью Владимира Ойвина // ClassicalMusicNews.Ru: проект. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/lotar-shevchenko/alexey-tchernov-interview/> (дата обращения: 10.06.2023).
13. Алексей Чернов: Музыка должна быть живой: интервью Анны Амраховой // Музыкальные дни: журнал. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1473&page=4](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1473&page=4) (дата обращения: 16.05.2023).
14. Алексей Чернов: Ничего кроме музыки (интервью перед концертом): интервью Алисы Орловой // Татьянин день: молодежный интернет-журнал МГУ. 2012. URL: <http://www.taday.ru/text/1599293.html> (дата обращения: 13.06.2023).
15. Сычева Н. Н. Романтические традиции в XXI веке: жанр фантазии в творчестве С. В. Рахманинова и А. Е. Чернова // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 362–373.
16. Сычева Н. Н. Фантазийные сочинения А. Е. Чернова: к проблеме жанровых взаимодействий // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 90–96.
17. Сычева Н. Н. Романтические цитаты как интонационный исток стилистики «Маленького романтического квинтета» А. Е. Чернова // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XV: по материалам IV Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IV». [17 декабря 2020 года]. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. С. 141–160.
18. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва: Композитор, 1997. 478 с.
19. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. Москва: Советский композитор, 1976. 646 с.
20. Арановский, М. Г. Этюды-Картины Рахманинова. М.: Москва, 1963. 40 с

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования, как указал автор в заголовке статьи, представленной для публикации в журнале «Человек и культура» («Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство»), является музыкальный жанр концертного фортепианного этюда, который рассматривается (в объекте) в творчестве современных пианистов-композиторов на примерах опусов двух отечественных композиторов: Михаила Георгиевича Коллонтая (Ермолаева) и Алексея Евгеньевича Чернова (М. Г. Коллонтай «Этюды» для фортепиано ор. 55 и А. Е. Чернов «Девять этюдов-фантазий» ор. 11).

Музыковедческая проблема, определяющая отраслевую тематику исследования, указана автором также в заголовке: ею является классическая музыкально-культурологическая проблема соотношения традиции и новаторства (новации) в композиторском творчестве, которая трактуется в советско-российской музыковедческой традиции как культурно-историческая закономерность взаимовлияния художественного стиля эпохи и жанрового стиля композиторского творчества (А. Н. Сохор).

Цель исследования автор сформулировал в вопросе: «в чем актуальность жанра этюда в наше время и в связи с чем возникает потребность в создании фортепианных виртуозных сочинений композиторами-пианистами»? Разъясняя целеполагание читателю, автор указывает на узкую репертуарную нишу, сформировавшуюся в современной концертной практике пианистов (музицирование «на бис»), которая стимулирует обращение к жанру фортепианного этюда. Однако, в полной мере эта практика не объясняет появление концертных циклов фортепианных этюдов (целых опусов), исполнение и восприятие которых требует глубокого погружения в уникальное художественное содержание опуса целиком, не предполагающее его членения на отдельно исполняемые пьесы. Можно лишь предполагать, что исполнение части (фрагмента) художественного целого «на бис» в хорошо покупаемых концертных программах из изблюбленных публикой произведений представляет собой форму анонсирования, т. е. направлено на своего рода «маркетинговое» продвижение нового репертуара. Обращение же автора к структурным закономерностям построения единого художественного содержания крупных фортепианных циклов М. Г. Коллонтая и А. Е. Чернова, к раскрытию исключительно авторских композиторских приемов стилистического цитирования достижений романтической эпохи вскрывает уникальную природу художественных открытий (Л. А. Мазель) выдающихся современных пианистов-композиторов.

Автор анализирует все части обозначенных циклов, аргументировано обосновывая их художественную целостность, вскрывающую богатство художественного содержания именно во взаимосвязи стилистики романтизма XIX в. со стилистикой новейшего времени.

В целом предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации.

Методология исследования автором выстроена на основе разработанного понятийно-терминологического аппарата отечественной теории музыкального жанра (А. Г. Коробова, Е. В. Назайкинский, О. В. Соколов и др.). В силу строгого соответствия логики изложения результатов исследования хорошо фундированной советско-российской музыкально-аналитической традиции игнорирование автором необходимости предварительной формализации программы исследования не является критической методической ошибкой. В целом перекрестный анализ стилистики музыкальных



произведений разных эпох расширяет отечественную теорию музыкального жанра в направлении музыкальной компаративистики.

Актуальность выбранной темы автор вслед за А. В. Михайловым поясняет тем, что «эстетические установки и ценностные ориентиры, свойственные XIX веку, пронизывают искусство XX и начала XXI столетия, усиливая проявление феномена "романтического всеприсутствия"». Безусловно, тема пересечения в художественном творчестве идей и установок различных исторических эпох существенно расширяет научные представления о кумулятивных свойствах культуры, подчеркивая необходимость сохранения и популяризации художественных достижений минувших времен.

Научная новизна, выраженная в обращении автора к мало изученному эмпирическому материалу (к фортепианным опусам М. Г. Коллонтая и А. Е. Чернова) и подкрепленная качественным перекрестным анализом стилистики музыкальных произведений разных эпох, не вызывает сомнений.

Стиль в целом выдержан научный, хотя отдельные оформительские недочеты требуют корректуры с учетом ГОСТа: 1) ГОСТ требует обязательного заголовка к таблицам (типа: Таблица 1. — Красивое название, отражающее содержание таблицы) и размещения заголовка над таблицей ( в статье две таблицы: первая вообще без заголовка, а вторая под формальной пометкой «Таблица 2»); 2) представленный автором многочисленные нотные примеры по ГОСТу называются рисунками (типа: Рисунок 12. — Этюд-фантазия №6 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент) и их заголовки помещаются под рисунками, а не над ними; 3) помимо нотных примеров автор использует в качестве иллюстрации в тексте схему образной и ладовой преемственности, которая тоже является рисунком, поэтому требует содержательного заголовка (под рисунком) и нумерации в общей последовательности в логике иллюстративной аргументации. Соответственно, обязательна стандартная отсылка в тексте к иллюстрациям, типа (Таблица 1) или (Рисунок 1). За исключением этих исключительно оформительских ошибок, иных неточностей рецензент не обнаружил.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в целом хорошо раскрывает проблемное поле исследования и его теоретические основания, хотя страдает от отсутствия связи с зарубежной научной литературой той же тематики (её нет).

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

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

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство», в которой проведено исследование творчества современных музыкантов.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что на протяжении последнего столетия в творческой деятельности отечественных композиторов-пианистов сохраняется тенденция, связанная с ориентацией на исторически устойчивые жанрово-стилевые инварианты романтической эпохи. Жанр этюда, получивший интенсивное развитие в XIX веке в деятельности пианистов-виртуозов, сохраняет свое значение и за пределами

романтического исторического стиля в творчестве современных исполнителей.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в концертной филармонической деятельности пианист сталкивается со специфическими особенностями репертуарной политики, нацеленной на исполнение проверенных шедевров, входящих в золотой фонд классической музыки. Однако опытные концертирующие композиторы-пианисты помимо традиционного репертуара создают уникальные концертные программы, заинтересовывая слушателей своим композиторским творчеством. Тем самым композиторы-пианисты выступают и просветителями, расширяющими привычный репертуар, исполняя редко звучащие произведения, а также добавляя в основную программу собственные сочинения.

Цель исследования – проследить исполнительские особенности, сформированные в жанре этюда, в творчестве двух отечественных композиторов – Михаила Георгиевича Коллонтая и Алексея Евгеньевича Чернова. Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, а также компаративный и музыковедческий анализ. Научную новизну исследования составило изучение творчества современных российских пианистов-композиторов с позиции их приверженности традициям романтизма с одной стороны и привнесения уникальных характеристик с другой. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды А.Г. Коробовой, Е.В. Назайкинского, О.В. Соколова и др. Эмпирическим материалом выступили произведения в жанре этюда композиторов XIX и XX веков.

Проведя анализ степени научной проработанности проблематики, автор отмечает достаточное количество теоретических исследований и практических рекомендаций, посвященных жанру этюда. Сформированный понятийно-терминологический аппарат в данных работах оказывается актуальным в контексте рассматриваемой работы.

Как отмечает автор, в творчестве изучаемых современных композиторов этюды, как и в романтическую эпоху, объединяются в цикл, либо моносборник пьес. Этот жанр трактуется ими как: образец чистой («абсолютной») инструментальной музыки; пьеса, имеющая литературную или сюжетную программу.

В качестве образца творчества композитора-пианиста М.Г. Коллонтая автором рассмотрен цикл оп. 55 (2006-2007), который трактуется как концептуальное программное сочинение. В нем, по мнению автора, композитор воплотил сюжеты, уходящие в глубину европейской цивилизации, в которой виделось нечто величественное и неподвластное времени. Восемь этюдов цикла автор условно разделил на три группы: в первой группе трагический образ Иисуса запечатлен на лоне природы; во второй группе этюдов раскрываются внутренние переживания Христа; к третьей группе относится этюд, в котором воплощен образ Воскресения Христа. Автором отмечена связь данных произведений с этюдами Ф. Листа, так как: она происходит на основании трактовки этого жанра как программного сочинения; этюды М. Коллонтая относятся к фортепианным сочинениям повышенной виртуозной сложности, и седьмой этюд, по оценке самого композитора, является практически неисполнимым.

Композиторская деятельность современного отечественного композитора-пианиста А. Е. Чернова вызывает у автора аналогии с творчеством Ф. Шопена и А. Н. Скрябина, сочинявших преимущественно для рояля. По мнению автора, цикл, состоящий из Девяти этюдов-фантазий, оп. 11 (2006), явился итогом творческих поисков композитора в области клавирных сочинений раннего периода.

Автор представляет тезис, что вдохновляющим источником и моделью при создании цикла этюдов-фантазий А. Чернова послужили девять этюдов-картин оп. 39 (1917) С. В. Рахманинова. В доказательство данного утверждения им проведен детальный сравнительный анализ двух произведений. Итогом данного анализа явилось выявление целого ряда общих признаков, среди них: концентрический тип композиции с



устремленностью к финалу; наличие лирической сердцевины; развитие и переплетение трех драматургических линий в цикле Рахманинова (лирической, драматической, эпической) и двух психологических модусов у Чернова (лирического и драматического), что придает им цельность и стройность; парная группировка этюдов по принципу контраста; существование лейтмотивов, пронизывающих фортепианный цикл.

Автор приходит к заключению, что в жанре этюда репрезентованы традиции композиторов-пианистов XIX века, которые отразились в двух аспектах – виртуозности и программности в музыке цикла.

Все тезисы и аргументы автора подкреплены наглядным графическим материалом.

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

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение развития и взаимовлияния музыкальных и исполнительских жанров представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

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

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

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Беляков В.К. — Экранное видение публичного ритуала похорон до и после революции // Человек и культура. — 2024. — № 1. DOI: "не активен" EDN: MWJZBX URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69639](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69639)

## Экранное видение публичного ритуала похорон до и после революции

Беляков Виктор Константинович

ORCID: 0000-0001-5832-0160

кандидат искусствоведения

доцент Сергиево-Посадского филиала Всероссийского государственного института кинематографии  
имени С. А. Герасимова

141310, Россия, Московская область, г. Сергиев Посад, проспект Красной армии, 193

✉ [vic.belyakov@gmail.com](mailto:vic.belyakov@gmail.com)



---

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

### DOI:

"не активен"

### EDN:

MWJZBX

### Дата направления статьи в редакцию:

21-01-2024

### Дата публикации:

28-01-2024

**Аннотация:** Предметом исследования в настоящей работе являются так называемые «похоронные» документальные фильмы, создание которых было положено ещё до революции. Во все времена они несли важную информационную и смысловую нагрузку. Они фиксировали авторитет умершего в глазах массовой публики. Различались государственные и частные похороны. Ритуал носил каноничный характер, который был впервые резонансно нарушен во время похорон Льва Николаевича Толстого, о чём свидетельствуют сохранившиеся фильмы. В статье рассматриваются особенности и видеоизменение "похоронных" фильмов с течением времени. Кардинальную трансформацию они претерпели с наступлением нового времени после февральской революции 1917 года и прихода к власти большевиков. На киноэкране утвердился новый похоронный ритуал со своими особенностями и новыми смыслами.

Методологической основой исследования является системный анализ. В работе использовался культурно-исторический метод и искусствоведческий анализ сохранившихся фильмов и киноматериалов. Новизна данного исследования связана с тем, что сейчас стало возможным при анализе использовать не только самые общие впечатления, но всмотреться и достаточно подробно описать изучаемые кинофильмы и кинодокументы. Это позволяет избежать досадных ошибок и неточностей в понимании и толковании увиденного. И это же усиливает роль визуальных свидетельств в осмыслении истории. Обзору того, как менялась парадигма видения похоронного ритуала с дореволюционных времён при переходе к новому миру после революции 1917 года, а также выявлению смыслов и значений, и посвящена настоящая статья. Её выводы связаны с принципиальной сменой главной идеи похоронной церемонии – от прощания с покойным перед его отправкой в дальний путь был совершён переход к представлению о жертвенности и принесению клятвы о продолжении борьбы за светлое будущее. Результаты исследования могут быть полезны профессиональным работникам документального кино, архивистам и могут быть использованы в практической работе и в учебных курсах.

### **Ключевые слова:**

Фильм, похоронный, Анастасия Вяльцева, Лев Толстой, Ленин, церемония, жертва, ритуал, Марсово Поле, революция

### **Введение**

Похороны известных людей во все времена становились общественным явлением. О них сообщали все газеты, а с появлением фотографии и кинематографа стали запечатлывать на фото- и киноплёнку. В ранний период у прокатчиков они так и назывались – «похоронные» фильмы [\[1, с.154\]](#).

Созданные фильмы подтверждали ритуальные и этикетные нормы, существовавшие в русском обществе. Важно было то, что эти «похоронные фильмы» соответствовали общепринятым нормам и традициям. «Речь идёт об интеллектуальной и информационной почве зрителя, воспринимающего сообщение, о специфике его жизненных установок, о своеобразии национального менталитета, стереотипах информационных «кодов», свойственных данному периоду истории и национальной культуры.» [\[2, с. 88\]](#).

На официальном уровне доминировал православный ритуал – подавляющее число государственных персон и известных деятелей того времени были православными. Поэтому общепринятым канонem похорон того времени можно считать похороны по православному обряду.

Между церемонией похорон частного лица и лица, имеющего авторитет государственного мужа, существовала заметная разница. Но в любом случае, в ритуал закладывался сакральный смысл – это были проводы в дальний путь и одновременно отдание чести покойному. При этом, конечно, свидетелем этого становился не случайный зритель, глядящий на всё со стороны, а сам Верховный Судия и Вершитель судеб человека.

Рассмотрим, в чём была особенность дореволюционной похоронной церемонии и каким она ритуалом сменилась при переходе к новому обществу после 1917 года.

### **Дореволюционная похоронная церемония на экране**

Вообще сам факт похорон достаточно мимолётен, и в самые разные исторические времена похороны начинались и с погребением покойного заканчивались. С появлением кинематографа родилось, по выражению современного философа Александра Секацкого, «таинство кино», которое означает, что мёртвые на экране не умирают. Они живут бесконечно в луче проекционного аппарата <sup>[3]</sup>. Это же касается и любых зафиксированных на киноплёнке церемоний и событий – они разворачиваются как сновидение перед глазами зачарованного зрителя и никогда не кончаются, стремясь повториться вновь и вновь с каждым новым показом.

Сновидческий характер кинематографа позволяет зрителю, вновь и вновь погружаясь в одни и те же обстоятельства, длящиеся до бесконечности, переживать происходящее как начинающееся и разворачивающееся <sup>[4]</sup>. Этот эффект стал играть важнейшую роль уже в послереволюционное время, на чём мы остановимся позднее.

Так называемых «похоронных» фильмов и сюжетов киножурналов в предреволюционный период было снято достаточно много – известный историк кино Р. Янгиров насчитал около трёх десятков, но не все они сохранились и дошли до сегодняшнего времени. Мы рассмотрим наиболее типичные и значимые с точки зрения запечатленных на киноплёнку визуальных фактов.

Похороны Анастасии Вяльцевой в феврале 1913 года были похоронами частного человека, ставшие неслыханно публичными. Да, она была знаменита на всю Россию, граммофонные пластинки с записями её романсов были в каждом доме, но она не была ни официальным лицом, ни персоной голубых кровей. Происходила из самой обыкновенной крестьянской семьи, и в условиях той сословной России это стало даже предметом светского скандала: когда гвардейский офицер Василий Бискупский женился на ней, в полку это сочли неприемлемым, и Бискупский был вынужден подать в отставку. Об этом подробно рассказывает в своей книге «Несравненная Анастасия Вяльцева» биограф из Брянска С. П. Кизимова.

Сохранившиеся киносъёмки («Похороны Анастасии Дмитриевны Вяльцевой», АО А. Ханжонков, 1913, Российский государственный архив кинофотодокументов - РГАКФД Уч. 12210) показывают нам людей, собравшихся в морозный день на Невском проспекте в ожидании похоронной процессии – люди терпеливо ждут, чтобы продемонстрировать свои чувства по отношению к памяти великой певицы – вся церемония, в результате, превращается в публичную демонстрацию, нарушающую общепринятый порядок. Мы видим крупные планы лиц, видим стилого городского на лошади – типы людей врезаются в нашу память.

Стоит сказать, что подобная своеобразная демонстрация нарушения общепринятых норм похорон в России берёт своё начало с похорон известного артиста Александра Мартынова в 1860 году, когда обычное движение похоронной процессии сопровождалось массовым шествием тысяч людей по Невскому проспекту, что стало откровенной антиправительственной демонстрацией. Об этом подробно писали биографы Мартынова, например, театровед Альтшулер А.Я. в своей книге.

Таковыми же оказались и похороны великого Льва Толстого в ноябре 1910. Несмотря на то, что Лев Николаевич был графом, его положение в русском обществе на тот момент сделало невозможными какие-либо официальные церемонии. Его хоронили, можно сказать, самочинным порядком вне кладбищенской ограды <sup>[5]</sup>.

Этим его похороны отличаются, скажем, от похорон генерал-адъютанта Н. П. Линевича, который был весьма авторитетным среди военных – подавлял боксёрское восстание в Китае, взял Пекин, а впоследствии командовал войсками во время русско-японской войны 1905 года. Его похороны сопровождались грандиозной траурной церемонией с соблюдением всего надлежащего ритуала.

Несколько операторов сняли церемонию, и вскоре фильм под названием «Похороны генерал-адъютанта Линевича» (А. Дранков, 1908, РГАКФД Уч. 839) шёл в столичных кинотеатрах.

Фильм достаточно подробно воспроизводит на экране шествие траурного кортежа по набережной реки Невы. Впереди идут Лейб гвардии Конный полк в блестящих шлемах, Лейб гвардии Конно-Гренадерский полк, а за ними следуют церемониймейстер с жезлом (его принято было называть мажором), факельщики, духовенство, певчие мальчики, офицеры с наградами покойного на подушечках, и наконец, следует сам катафалк на орудийном лафете, за которым угадываются идущие представители Императорского Двора во главе с Государем. Вдоль домов стоят в оцеплении солдаты, за которыми еле видны какие-то зеваки в не очень большом количестве. Изредка мимо камеры проходит распорядитель похорон или городской. Фильм на этом обрывается, и мы не успеваем рассмотреть персон за лафетом.

Во многих «похоронных» фильмах показом шествия и ограничивались, показывать могилу с гробом в ней было не принято.

В тот момент существовали известные цензурные ограничения на демонстрацию тех или иных церемоний, в том числе церковных. Поэтому к созданному «похоронному» фильму предъявлялись строгие требования, а именно, скорость проекции (тогда она регулировалась вручную киномехаником) должна соответствовать ходу самой церемонии, и должны были быть исключены различные кадры, запечатлевшие случаи неподобающего поведения участников кортежа [\[1, с. 153\]](#).

Когда из газет в конце октября 1910 года стало известно о болезни Льва Николаевича Толстого и его остановке на станции Астапово, несколько разных фирм направили туда своих операторов. Фирма Братьев Пате сняла много материала, который был оформлен в нескольких вариантах. Один из сохранившихся в киноархиве – это «События в Астапове и похороны Л.Н.Толстого» (Бр. Пате, опер. Ж. Мейер, 1910, РГАКФД Уч. 12643). Другой – «Похороны Л.Н.Толстого в Ясной Поляне 9-го ноября» (Бр. Пате, опер. Ж. Мейер, 1910, РГАКФД Уч. 12537). Также часть фрагментов фильмов разных фирм обнаруживается в сборнике киноматериалов, собранном Госфильмофондом России в 1960 году (Его копия хранится также в РГАКФД Уч. 16737) [\[6\]](#).

Сами похороны Льва Толстого стали в круг тех гражданских похорон, которые происходили вне соблюдения какого-либо христианского или официозного канона.

К этому моменту, столкнувшись уже с целым рядом похорон известных людей, когда само события начинало носить откровенно антиправительственный характер, российское правительство стало принимать меры к противодействию этому заранее. На похоронах писателя Достоевского в 1881 году предпринималось всё, чтобы ввести церемонию в религиозные рамки, хотя сотысячная толпа людей на Невском проспекте, образовавшаяся следом за похоронным шествием, стала всё равно большой неожиданностью для столичной полиции.

В ожидании смерти Льва Толстого был издан полицейский циркуляр с рекомендациями, а

сразу по смерти был установлен контакт с семьёй писателя, чтобы до известной степени согласовать порядок похорон. Накануне похорон, которые состоялись уже на второй день после смерти, 8 ноября, по распоряжению Столыпина были отменены все поезда, которые следовали из Петербурга в Тулу, чтобы препятствовать приезду на похороны каких-либо известных людей, которые к тому же, могли там начать выступать. Из-за этого на похороны опоздал, например, известный думский деятель П.Н.Милюков, приехавший в Ясную Поляну только на следующий день утром. Было разрешено отправить только 2 поезда со студентами (в столице уже начинались большие студенческие митинги в количестве 8 тысяч человек, поэтому и решено было разрешить части студентов выехать в Ясную Поляну), которые, собственно, оказались в достаточно большом представительстве на похоронах. Из известных людей на похоронах были только поэт Валерий Брюсов, артист А.И. Сумбатов-Южин и театральный режиссёр Л.А.Сулержицкий, ставший распорядителем похорон. Из официальных лиц, помимо чинов полиции, был тульский губернатор Д.Д. Кобеко [\[5\]](#).

Что есть интересного в созданных на основе съёмок фильмах?

Во-первых, эти фильмы интересны именно тем, что снято – фактически, интересны своей информационной составляющей.

Уже сам факт самочинности похорон приводит к тому, что большинство действий совершается импровизационным образом.

Авторы компании Братьев Пате догадываются начать фильм с фотографии Льва Толстого на смертном одре. Чтобы затем неожиданно оказаться в гуще людской толпы, выносящей гроб из станционного дома. В результате такой случайности зритель, пожалуй, впервые в практике раннего кинематографа получает возможность хорошо разглядеть лица людей, участвующих в переносе гроба до вагона и отдельные детали самого действия. Например, перед самыми дверями вагона они ставят осторожно гроб на землю, чтоб их сменили простолюдины, которые могут поднять гроб и задвинуть его в открытые двери.

Сами съёмки в Ясной Поляне начинаются с шествия от железнодорожной станции до дома в имении, где некоторое время можно было пройти мимо гроба.

Интересна именно толпа самых обыкновенных людей, некоторые из которых с простодушием отвлекаются взглядом от процессии и засматриваются на снимающего их кинооператора.

Хочется сказать, что никто не крестится, но вообще-то во время любых похорон никто никогда не осенял и не осеняет себя крестным знамением – это же не служба в храме. И всё равно так и хочется это подметить. Справедливости ради надо сказать, что по свидетельствам очевидцев во время шествия к могиле и во время самого захоронения большинство студентов пели «Вечную память», - потом кто-то из официозных деятелей находил это даже возмутительным.

Интересно то, что кинооператоры с большим вниманием накануне похорон сняли не только несколько видов усадебного парка, но и тех нескольких крестьян, которые подрались копать саму могилу – их сняли и просто стоящими с лопатами, и начавшими копать и рубить корни вокруг (на том месте, где в детстве Толстым была зарыта «зелёная палочка») и стоящими с теми же лопатами у уже вырытой могилы. Почему операторы сняли этих людей особо? Может, мнился духовный подвиг, раз они взялись за это дело? Конечно, можно ответить, что это были те самые простые крестьяне, которые так дорожили самим Толстым и скорбели по его утрате. Но этот ответ обесмысливается,

если вспомнить о психологии этих самых простых крестьян. Что они сознавали в отношении Толстого при его жизни и после смерти? Они всегда жили внутри парадигмы своей сельской цивилизации и вряд ли могли почувствовать что-то подобное господским соображениям и чувствам. Они были по-другому устроены. А кинооператоры снимали их, думается, весьма заблуждаясь на их счёт.

Вообще надо признать, что при пристальном взгляде в эти кадры становится заметной даже некоторая растерянность людей, стоящих и движущихся вокруг господского дома и возле могилы. Многие потерянно озираются, засматриваются на кинооператора, потерянно бродят без цели. Думается, потому, что сам факт импровизационного характера похорон смущал присутствовавших людей настолько, что они терялись и не знали, что делать и что и как выражать при происходящем на их глазах. Канон официальных похорон влечёт некое пусть даже формальное соблюдение ритуала и формальное выражение чувств, а здесь, когда внешняя привычная оболочка ритуала сорвана и настал момент искренности, становится непонятным, в чём должна состоять эта искренность.

### ***Слом похоронной церемонии в 1917 году***

Обесценивание ритуала получает неожиданное развитие в марте 1917 года, когда возникает ситуация с похоронами так называемых жертв революции. До сих пор о некоторых похороненных на Марсовом Поле в Петрограде высказываются только предположения, кто они были и в результате чего пали жертвой? Революционных боёв? Революционных стычек? Случайных выстрелов? Достоверно неизвестно.

Об этом событии снято несколько фильмов и сохранился обильный хроникальный материал. Петроградским филиалом фирмы братьев Пате был создан фильм «Похороны жертв революции в Петрограде 23 марта 1917 года» (РГАКФД. Уч. 12576), в киноархиве существует также большой двухчастный смонтированный фильм без титров и названия (РГАКФД. Уч. 580). Сами похороны состоялись на Марсовом Поле сугубо вне какого-либо церковного обряда. Первоначально отдельными деятелями высказывалось пожелание организовать эти похороны даже на Дворцовой площади. Можно делать только какие-то предположения относительно такой интенции. Конечно, соблазнительно думать в мрачно-ироничном ключе, - что тем самым хотелось воплотить в жизнь как бы вечный укор дворцам, поскольку Зимний дворец был царской резиденцией <sup>[7]</sup>. Но можно считать, что тем самым хотелось организовать некую магическую связь павших героев с новой властью и будущими поколениями. И если Марсово Поле, находящееся на отшибе, в этом смысле слабо выражает эту мысль, то захоронения у Кремлёвской стены в Москве об этом напрямую свидетельствуют. Потому что резиденция вождей, то есть самых передовых людей и представителей мирового пролетариата находится именно здесь же, за стеной. И неслучайно, жертвы безвестны, потому что герои таковыми безвестными и должны быть. Они – Герои вообще, Жертвы революции вообще, а не какие-либо конкретные личности, убитые случайным образом в каких-то перестрелках.

При просмотре сохранившихся кинодокументов обращает на себя внимание то, что при установке рядами гробов в братской могиле, некий офицер ходит и прикрепляет какие-то бумажки к отдельным гробам – вероятно, с фамилиями, - но деятелям, организовавшим похороны, важно было то, что все эти герои являются безымянными. Так выгоднее символично впредь их именовать Жертвами революции. Поэтому, представляется, чьи-либо конкретные имена и фамилии были утрачены нарочно.

В съёмках хорошо заметны некоторые политические деятели той поры: тут и Родзянко, и

Милюков, и Церетели – то есть и представители Временного правительства и комитета Думы, и представители Совета. Но заметен общий настрой присутствующих – скука и растерянность. Именно потому, что непонятно, что делать и что совершать. Церетели находчиво и долго беседует со Скобелевым, дабы, вероятно, подчеркнуть свою деловитость – его осенило вести себя именно так. Возможно, даже в финале произносились какие-либо речи, но немая кинохроника не смогла нам этого донести.

С течением времени многие значимые вещи превращались просто в симулякр. Особенно это стало заметно при смене эпох, когда потребовалось заменить привычный дореволюционный ритуал на новый, разрабатываемый буквально на ходу после революции.

В советское время ещё при живом Ленине возникла традиция возлагать венок на могилу на Марсовом Поле. Причём делался огромный фанерный щит, который украшался небывалым количеством цветов, и в течение 1920-х годов Григорий Зиновьев и другие деятели Коминтерна с громадным трудом водружали этот фанерный венок на могилу. Впоследствии с забвением идей Мировой революции, этот ритуал прекратился.

### ***Утверждение ритуала нового типа***

С установлением новой власти в октябре 1917 года и вспыхнувшей вскоре Гражданской войной ритуал похоронной церемонии получил окончательное развитие и утверждение. Похороны бывшего наркома М. Т. Елизарова, мужа А. И. Ульяновой, с участием В. И. Ленина в марте 1919 года, проходили ещё в прежних дореволюционных приёмах, о чём свидетельствует сохранившаяся киносъёмка – РГАКФД Уч. 35963. Церемония начинается привычным шествием с катафалком, покрытом белой тканью. Ею же покрыты лошади, а по бокам идут всем понятные факельщики. Хоронят на кладбище, разве что без церковного отпевания.

Но уже в январе 1924 года прощание с вождём Лениным и его похороны происходят в рамках новых этикетных представлений и нового видения самой процедуры. На её съёмки были брошены все кинематографические силы советской республики, сохранившийся до наших дней материал ныне хранится в РГАКФД Уч. 35964.

Все события, связанные с этими похоронами, снимают подробно именно потому, чтобы они запечатлелись на киноплёнке навечно. И как я уже говорил, чтобы потенциальный зритель видел всё как бы вечно осуществляемым – с каждым новым просмотром. Все события должны не просто исчезнуть с завершением, а должны быть запечатаны в исторической памяти и всегда быть – как бесконечное сновидение.

По сравнению с привычным ритуалом, происходит нечто новое – публичное прощание с покойным в торжественной обстановке с непрерывно играющим оркестром и сменой военного караула каждые 5 минут. Со сменой этого караула сменяется и так называемый почётный караул из видных представителей политических сил и общественности, включая отроков-пионеров и иностранных гостей. Самая широкая публика организуется по предприятиям и учреждениям и проходит с венками бесконечной чередой мимо гроба. И это всё снимается подробно несколько дней.

Любопытно, что сами съёмки начинаются с выноса тела Ленина в Горках, и на ступенях усадьбы бывшего московского градоначальника Рейнбота выстраивается внушительная толпа людей с различными лозунгами и транспарантами в руках. Их качество заставляет думать, что все они явно были заготовлены заранее. То есть смерть Ленина, в принципе, ожидалась.



Подробно снимается шествие с гробом и следование траурного поезда до Москвы. Всем деталям придаётся раз и навсегда мемориальное значение. Как известно, в Горках до сих пор сохраняется траурная аллея, а в Москве долгие годы работал музей траурного поезда Ленина с вагонами и паровозом в павильоне.

Главным в отснятом киноматериале становится всё та же читаемая в подтексте идея жертвенности покойного во имя счастья будущих поколений освобождённых (от рабства капитализма) людей. «Вы жертвою пали в борьбе роковой любви беззаветной народу ... Настанет пора — и проснется народ, Великий, могучий, свободный! Прощайте же, братья, вы честно прошли Ваш доблестный путь, благородный!», - пели русские революционеры известный с XIX века Траурный марш с переиначенными поэтом А. Архангельским словами.

Именно поэтому и важна была для нового похоронного ритуала церемония прощания. Потому что она символизировала своеобразную клятву павшему в борьбе, клятву о продолжении борьбы. И собственно, сама идея сохранения тела Ленина в Мавзолея была реализована с той же целью – чтобы миллионы и миллионы будущих борцов из следующих поколений имели возможность дать аналогичную клятву уже умершему, но «живому» Вождю.

То есть в отличие от Православного поклонения мощам святых угодников, к которым прикладываются, дабы просить о помощи, новый ритуал с осуществлёнными новыми «мощами» был призван вызвать прилив энтузиазма к продолжению борьбы за светлое будущее.

И поэтому, между прочим, покойного после прощания выносили на руках, поднимая его над окружающим миром, а потом ещё торжественно провозили на лафете (что до революции предназначалось только военным), а не на катафалке, потому что покойный был жертвой во имя борьбы. Собственно, сохранившиеся кинокадры похорон Ленина обо всём этом свидетельствуют, и всё это выражают.

### **Заключение**

Дошедшие до нынешнего времени дореволюционные «похоронные» фильмы свидетельствуют о существовавшем тогда ритуале похорон, который в 1910 году в связи с похоронами Льва Толстого был нарушен, что свидетельствовало о нарастании альтернативных общепринятому канону настроений. Похороны жертв Революции в марте 1917 года стали в известной степени демонстративным вызовом прежним порядкам.

Однако, очевидный слом видения похоронной церемонии произошёл с установлением новой власти в октябре 1917 года, что привело к изменению смыслов и значений самих похорон. Вместо просьбы о милости теперь реализовывался призыв к жертвенности во имя справедливости и счастья будущих поколений. И это стало главным для всего постреволюционного времени. Правда, постепенно все эти смыслы мифологизировались и сам ритуал стал обыкновенным симулякром.

### **Библиография**

1. Янгиров Р.М. Прощание с мертвым телом // Янгиров Р.М. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века / Составитель и автор предисловия А.И.Рейтблат. – М.: Новое литературное обозрение. 2011. – с. 151-162.
2. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. 454 с.

3. Секацкий А. К. Загробные походы: кино за работой // Сеанс. 2015. № 59/60. С. 268.
4. Кириллова О. А. Кинодекаданс: танатография кинематографа // Неприкосновенный запас, 2017. № 1. С. 181-194.
5. Никелл У. Смерть Толстого и жанр публичных похорон в России // НЛО 2000 № 4 (44) с. 43-61.
6. Иноземцева Л. Б. Ранние документальные фильмы о Л. Н. Толстом (1908-1913): (из опыта работы архивиста) // Киноведческие записки 1999 № 43. С. 292-328.
7. Бычков А. В. 1917. Столкновение с бездной. [Интернет-ресурс: Специальный проект ТАСС к столетию Февральской и Октябрьской революций]. ТАСС. 2017-2018. Режим доступа: <https://1917.tass.ru/menu/0> (Дата обращения: 18.01.2024).
8. Гинзбург С. С. Рождение русского документального кино // Вопросы киноискусства : Сб. ст. / отв. ред. Ю. С. Калашников; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М.: 1960. – Вып. 4. – С. 238-275.
9. Баталин В. Н. Кинохроника в России 1896-1916 гг. Опись киносъёмок, хранящихся в РГАКФД. – М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002. 480 с.
10. Вишневский В. Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916. – М.: Музей кино, 1996. 288 с.
11. Григорьев С. И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831-1917). – СПб.: Алетейя, 2007. 496 с.
12. Росоловская В. С. Русская кинематография в 1917 году. Материалы к истории. – М.-Л.: Искусство, 1937. 163 с.
13. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. – М.: КАРАМЗИН, 2017. 254 с.
14. Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. 288 с.
15. Аксютин Ю. В., Гердт Е. В. Русская интеллигенция и революция 1917 года: в хаосе событий и в смятении чувств. – М.: Политическая энциклопедия, 2017. 703 с.
16. Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М.: ОГИ, 2002. 2 т.
17. Кёпник Л. О медленности. М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 344 с.
18. Устюгова В.В. Раннее российское кино в традициях отечественного и западного киноведения// Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. №1. с. 109–119

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования, как следует из заголовка представленной для публикации в журнале «Человек и культура» («Похоронные» фильмы – парадигма экранного видения ритуала похорон до и после революции»), является некая парадигма экранного видения ритуала похорон, привязанная к определенному периоду в истории России (до и после революционных событий 1917 года). Однако, автор не поясняет читателю, что именно он понимает под парадигмой экранного видения, поэтому сложно говорить о степени изученности предмета в обозначенной формулировке. Из контекста представленного повествования можно, с некоторой долей условности, заключить, что интерес автора привязан к происходящим с похоронным ритуалом изменениям, нашедшим отражение в

кинодокументах. Если так, то предмет исследования — публичный похоронный ритуал в России обозначенного автором исторического периода, а объектом, по всей вероятности, является процесс трансформации публичного похоронного ритуала в России обозначенного периода под влиянием революционных изменений в общественном сознании. «Похоронные фильмы» в такой логике формализации методического сопровождения повествования тогда являются материалом анализа и, соответственно, встает вопрос о релевантности авторской подборки кинодокументов (на каком основании была осуществлена выборка или она является случайной, или исчерпывающей и других фильмов не существует), которому в представленном материале не уделено внимания.

Рецензент отмечает, что сомнения в интересах автора возникают по причине слабого методического сопровождения статьи: во введении со ссылками на работы коллег автор уделит внимание лишь уточнению понятия «похоронный фильм» и специфике ориентации кинематографом на интеллектуально-информационную «почву» зрителя, т. е. на условия декодирования содержания кинодокумента. Общей же программе исследования автор не уделяет должного внимания. В некоторой степени спасает ситуацию опора автора на анализ конкретного эмпирического материала. Итоговые выводы хорошо аргументированы на основе этого анализа и заслуживают доверия.

Таким образом, несмотря на слабое методическое сопровождение изложения результатов исследования, можно заключить, что предмет исследования (публичный похоронный ритуал в России, отраженный в кинодокументах) автором раскрыт на достойном публикации уровне.

Методологии исследования автор не уделяет должного внимания. Результаты исследования достигнуты путем сравнения запечатленных похорон с неким «каноном», по всей вероятности нашедшему некоторое отражение в фильме «Похороны генерал-адъютанта Линеви́ча» (А. Дранков, 1908, РГАКФД Уч. 839). Автор знакомит читателя со своими впечатлениями от просмотра кинодокументов (скучающие и растерянные лица отснятых персонажей и пр.) и интерпретирует различия сакральных смыслов, запечатленных в кинодокументах похорон. Заслуживает доверия подкрепление суждений автора об отраженной в кинодокументах исторической событийности сведений из эпистолярных источников, подобранных, по всей вероятности, в результате тематической выборки. Автор не отрефлексировал, что подразумеваемый им некий «канон» связан с сакральными смыслами православной христианской традиции, позабыл, что не только христиане проживали в обозначенный исторический период в России и, соответственно, не определил какую область исторической реальности отразили отобранные им кинодокументы. Тем не менее, субъективистский авторский подход интерпретации содержания кинодокументов аргументировано резюмирован в итоговых выводах, поэтому полученные результаты могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях

Актуальность выбранной темы автор не поясняет, но она действительно высока в плане осмысления содержания в кинодокументах свидетельств об исторической событийности. Научная новизна представленной статьи, заключающаяся в авторской подборке анализируемых кинодокументов и интерпретации их содержания, сомнений не вызывает. Стиль текста в целом выдержан научный. Следует автору исправить распространенную в тексте оформительскую ошибку: ссылка в квадратных скобках или пояснение в круглых скобках являются частью предыдущего текста (предложения), а точка ставится лишь в конце предложения. Кроме того, встречаются описки («Лейб гвардии Конно-Гренадерский полк полк»), т. е. текст необходимо дополнительно вычитать.

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования, но содержание вводного раздела не раскрывает его функции: нет

методического сопровождения, раскрывающего программу и логику исследования. Библиография в общих чертах раскрывает проблемную область исследования, хотя автор и упускает возможность поместить свои результаты в международный контекст (зарубежная литература за последние 3-5 лет отсутствует). В оформлении описаний нужно либо расставить разделительной тире во всех требуемых ГОСТом случаях, либо убрать его из всех описаний (что также допустимо). Апелляция к оппонентам в целом корректна и достаточна. Статья после небольшой доработки может представлять интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура».

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Экранное видение публичного ритуала похорон до и после революции», в которой проведен обзор изменений традиций, связанных с организацией похоронных процессий.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что похороны известных людей во все времена становились общественным явлением. О них сообщали все газеты, а с появлением фотографии и кинематографа стали запечатлеть на фото- и киноплёнку. Созданные фильмы подтверждали ритуальные и этикетные нормы, существовавшие в русском обществе. На официальном уровне доминировал православный ритуал – подавляющее число государственных персон и известных деятелей изучаемого периода были православными. Поэтому общепринятым каноном похорон того времени можно считать похороны по православному обряду.

Целью настоящего исследования является комплексное изучение особенности дореволюционной похоронной церемонии и трансформации ритуалов при переходе к новому обществу после 1917 года.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, в которой должна содержаться информация об актуальности исследования. Автором не проведен анализ научной обоснованности проблематики, вследствие чего представляется затруднительным делать предположения о научной новизне.

В качестве методологического обоснования автор использует как общенаучные методы (анализ и синтез, наблюдение, описание), так и описательный, культурно-исторический и компаративный анализ. Эмпирическим материалом послужили съемки похорон выдающихся деятелей рубежа XIX-XX веков (Л.Н. Толстой, А.Д. Вальцева, Н.П. Линевиц и др.).

Автором поэтапно рассмотрены особенности как организации и проведения похоронных процессий, так и запечатления их на киноплёнку. Как констатирует автор на основе проведенного им сравнительного анализа, дореволюционные «похоронные» фильмы свидетельствуют о существовавшем тогда ритуале похорон, который в 1910 году в связи с похоронами Льва Толстого был нарушен, что свидетельствовало о нарастании альтернативных общепринятому канону настроений. Похороны жертв Революции в марте 1917 года стали в известной степени демонстративным вызовом прежним порядкам. С позиции автора, очевидный слом видения похоронной церемонии произошёл с установлением новой власти в октябре 1917 года, что привело к изменению смыслов и значений самих похорон. Вместо просьбы о милости теперь реализовывался призыв к жертвенности во имя справедливости и счастья будущих поколений. И это стало главным для всего постреволюционного времени.

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что исследование трансформации фундаментальных социокультурных традиций под влиянием острых социально-политических факторов представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 18 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Михайленко А.Ю. Вещь в интерьере как концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений // Человек и культура. 2024. № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.69671 EDN: FGOWXY URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69671](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69671)

## **Вещь в интерьере как концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений**

**Михайленко Анастасия Юрьевна**

дизайнер, директор студии дизайна "Креатив маркет", мастер и преподаватель декоративно-прикладного искусства, член Профессионального Союза Художников России.

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

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



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

### **DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.1.69671

### **EDN:**

FGOWXY

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

25-01-2024

### **Дата публикации:**

13-02-2024

**Аннотация:** Предметом исследования выступает дизайн помещений. Автор подробно рассматривает связь декоративно-прикладного искусства с дизайном интерьера жилых и общественных помещений. Особое внимание уделяется тому, что в современном дизайне помещений широкое распространение получает тенденция преобразования интерьерного пространства с использованием предметов декоративно-прикладного искусства, которые и определяют общую стилистику помещения, несмотря на применяемый в проекте тот или иной академический дизайнерский стиль. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как влияние авторской вещи на эксклюзивность проекта, придание типовому интерьеру индивидуальности за счет включения предмета декоративно-прикладного искусства, сделанного специально для этого помещения, либо грамотно подобранного специалистом с учетом специфики и

назначения помещения, трансформация проекта от типового к индивидуальному. Автором были проанализированы и систематизированы современные методы и техники внедрения авторского искусства в дизайн интерьеров помещений различного назначения. По результатам исследования была сформирована и предложена общая методика по интегрированию вещи в интерьер предлагаемых пространств, концепция преобразования помещений с использованием объектов и техник декоративно-прикладного искусства. Основным выводом приведенного исследования является то, что определенным образом созданный и интегрированный в дизайн интерьера авторский арт-объект декоративно-прикладного искусства позволяет формировать определенную концепцию вещи в интерьере, философию или даже свой неповторимый и узнаваемый авторский стиль. Новизна исследования заключается в определении современной тенденции интеграции предметов ручной работы в интерьеры и пространства жилых и коммерческих помещений различного назначения с целью придания неповторимости что способствует развитию индустрии дизайна и художественного искусства в целом.

**Ключевые слова:**

декоративно-прикладное искусство, дизайн, интерьер, дизайн проект, арт-объект, авторское произведение, мебель, светильник, ручная работа, предмет

Декоративно-прикладное искусство — вид художественного творчества, который охватывает многие разновидности профессиональной и самодеятельной творческой деятельности, направленной на создание изделий, тем или иным образом совмещающих утилитарную, эстетическую и художественную функции. Этот собирательный термин условно объединяет два обширных вида искусства: декоративное и прикладное. Иногда эту широкую область вместе с дизайном именуют предметным творчеством. Произведения декоративно-прикладного творчества могут иметь практическое, а значит прикладное употребление, или служить украшением в широком смысле этого слова, а значит декоративное искусство. В первом случае ключевым понятием является утилитарность или утилитарная функция, во втором — декор. Таким образом, декоративно-прикладное искусство наряду с архитектурой и дизайном, относится к роду бифункциональных искусств [\[1\]](#).

Фактически декоративно-прикладным искусством называется творчество людей, направленное не только на украшение, но и на использование в быту. Оно имеет не только эстетический, но и художественный характер. Декоративно-прикладное искусство органично соединяется с понятием дизайна интерьера, а эстетическая функция и образное решение являются приоритетными [\[2\]](#). Из этого следует, что интеграция вещей и предметов авторской ручной работы в дизайн интерьера жилых и общественных помещений является правильным направлением развития дизайна и бифункциональных искусств. В настоящее время широкое применение получает тенденция создания интерьерных пространств с использованием объектов и техник декоративно-прикладного искусства. Проводя комплексное исследование этого направления, в статье были сформулированы основные принципы интеграции объектов в интерьер и разработана концепция «вещи в интерьере», применяемая для придания интерьеру определенной дизайнерской стилистики.

«Дизайн интерьера в современном мире строится на фундаменте целого ряда особенностей, которые служат для обеспечения комфортного существования в

помещении» [\[10\]](#). Предназначение интерьера может быть различным, и именно от этого зависит его стилистика и оформление. Если говорить о помещениях, предназначенных для проживания, то основная задача пространства обеспечить удобство и уют. Зачастую именно индивидуальные особенности личности должны найти свое отражение в дизайн-проекте такого интерьера. Основываясь на предпочтениях заказчика, дизайнер выбирает ту или иную стилистику проекта. Однако правильный выбор академического стиля в дизайне никогда не сможет привнести индивидуальность, а чаще даже сводится к однотипности. Кроме того воплощение стилистики такого проекта ограничено выбором стандартных изделий, в частности: мебели, отделочных материалов, декора, текстиля. Такого рода обезличивание пространства можно наблюдать долгие годы. Меняется мода на колористику, материалы и стили. Все интерьеры подгоняют под эту своеобразную моду. Помещения становятся одинаковые, не интересные и скучные. Проведенные исследования и наблюдения показали, что именно включение в такие однотипные проекты произведений авторского декоративно-прикладного искусства позволяют существенно оживить интерьер и придать ему индивидуальность. Такая ручная работа мастера, как правило, созданная в единственном экземпляре делает интерьер уникальным и неповторимым. Симбиоз академически правильно созданного дизайна интерьера с предметом авторского искусства является новаторским направлением современного искусства. Например, для придания индивидуальной авторской уникальности дизайну помещения самого обычного типового детского сада или детского отделения клиники используется авторская живопись на стенах, фрески, декоративные панно. Только практикующий художник сможет подобрать стилистику, цвета, размеры. Оформить такой проект с использованием промышленно созданных картин и других предметов интерьера практически невозможно.

Главной особенностью декоративно-прикладного искусства, в отличие от станковых, массовых видов (живописи, графики, скульптуры), является органичная связь его произведений с окружающей предметно-пространственной средой, потребностями жизни обычных людей в обыденной жизненной обстановке жилого пространства, а не созерцание прекрасного в музеях [\[3\]](#).

Различается множество разновидностей декоративно-прикладного искусства, основанных на использовании различных техник, методик, материалов и технических приёмов, многие из которых шлифовались веками в народном и профессиональном художественном творчестве. Так, в обработке камня, дерева, кости используется резьба: резьба по камню, резьба по кости, резьба по дереву. В работе с тканями: ткачество, вязание, шитьё, лоскутное шитьё, ковроткачество, кружево, аппликация, батик и многое другое. В стеклоделии: выдувание, шлифование, гравировка, роспись. В металле: выколотка, чеканка, гравировка, ковка [\[4,5\]](#). Однако в силу различных особенностей арт-пространства отнюдь не все формы существования предметов декоративно-прикладного искусства подходят к использованию в дизайне интерьеров. Предлагаемая концепция вещи в интерьере подразумевает существование вещи или предмета декоративно-прикладного искусства в дизайне интерьера всего лишь в нескольких формах.

Арт-объект - это авторский предмет декоративно-прикладного искусства, как форма декорирования интерьера. Арт-объект является произведением искусства, рассчитанным на эмоциональную реакцию человека. Он может иметь монументальную структуру и быть крупногабаритным, не подходящим для интеграции в интерьер. Для использования в дизайне интерьера подойдут объемно-пространственные арт-объекты композиции малых форм, мелкая пластика, малогабаритная скульптура, настенные декоративные панно и другие произведения декоративно-прикладного искусства, а также формальные вещи,



выполненные в различных техниках и материалах, передающие творческий замысел художника [6]. Существенное влияние на формирование современных арт-объектов оказывают процессы и технологии активного обновления древнейших видов искусств и ремесел. На сегодняшний день широко применяется художественная обработка металлов и дерева, роспись, эмальерное искусство [11]. Впрочем, следует отметить, что включение в дизайн интерьера авторских произведений декоративно-прикладного искусства не столь простое дело как может показаться. Непродуманный выбор арт-объекта не даст желаемого результата. Произведение, прежде всего, должно соответствовать назначению помещения, его колористике, стилю, мебели и освещению. Выбор объекта и его изготовление зачастую производится уже после формирования основного направления дизайн-проекта интерьера. Кроме того, если в качестве примера рассматривать жилые помещения, то нельзя не учитывать увлечения, интересы и даже профессии людей для которых они предназначены. Например, для дизайна интерьера детской комнаты был изготовлен арт-объект ручной работы, напоминающий подростку персонажа из любимого фильма. (Рисунок 1)



Рисунок 1. Михайленко А.Ю. Настенное декоративное панно «Я вернулся». 2022 г.

Мы живем в век стремительного развития нейросетей и инновационных технологий. Подходы к решению и моделированию тех или иных дизайнерских задач стремительно меняются. Однако отделочные материалы в дизайне интерьера каждый человек видит по-своему, что объясняется разными предметными взглядами и подходами к пространственной среде. Представление о качествах пространства формируется у человека не только при визуальном взаимодействии с ним, но и при участии всех остальных рецепторов организма [12,14]. Поскольку человек воспринимает объекты окружающего мира не только визуально, но и тактильно, то ключевое значение в изделии имеет фактура и натуральность материала. Продуманный синтез материалов не является противоречивым при восприятии объектов. Для усиления художественно-образной концепции арт-объекта необходимо умение соединять не только

рациональность и красоту, но и материалы. Наиболее интересно смотрятся изделия, которые сочетают в себе гладкую и шероховатую, блестящую и матовую фактуру, помогающие раскрыть характерные особенности и свойства материала [7].

Стремительное развитие в XXI получает такое стилистическое направление в дизайне интерьера, как экологический дизайн. Он, прежде всего, характеризуется использованием натуральных материалов, рациональным потреблением ресурсов, безопасной утилизацией отходов и грамотным использованием вторичного сырья в современном дизайне. Эко-дизайн призывает авторов к воссозданию природного окружения в жилых и общественных помещениях, барах, ресторанах, торговых центрах. [13]. Вещь в интерьере – это, прежде всего, концепция создания и интеграции арт-объекта в интерьер. Отличительной чертой такого подхода является натуральность используемых материалов в изготовлении внедряемых предметов. В основе процесса по созданию предмета декоративно-прикладного искусства лежит использование такого материала как древесина. Натуральное дерево широко распространено в декоративно-прикладном творчестве. Оно привлекает в первую очередь своей экологичностью, что соответствует современным тенденциям. Его универсальность, легкость обработки и покраски делают его незаменимым. Обжиг, браширование, тонирование, резьба, лакирование, патирование и покраска сотнями различных составов позволяет использовать этот материал в различных сферах декоративно-прикладного искусства. Учитывая это, арт-объект из дерева можно вписать в любой интерьер, точно подчеркнув стилистику помещения.

Также наиболее значимым форменным объектом для интеграции в интерьер является мебель. Существуют сугубо функциональные виды мебели, служащие людям по своему прямому назначению и не отличающиеся глубоким творческим замыслом. При этом для использования в дизайне интерьера следует рассматривать не только функционал мебели, как предмета быта, но и как эстетическое украшение жилого или общественного помещения [15].

С точки зрения концепции вещи в интерьере, рассматривается мебель как авторское произведение декоративно-прикладного искусства. Изначально мебель по своей природе относится к объектам, созданным вручную, без применения технологий массового серийного производства. Она украшается резьбой по дереву, инкрустацией и росписью. В качестве материала используется мягкая и легкая в обработке древесина, позволяющая органично применять, популярный на тот момент, весь арсенал декоративных средств: растительные и геометрические мотивы, орнаментные узоры, листья аканта и другие. Русская мебель — собирательное обозначение изделий мебели, производимых на территории России с начала XVI века до современности. В истории искусства русская мебель этого периода рассматривается как одна из историко-региональных разновидностей декоративно-прикладного искусства. Столетиями русские плотники делали традиционные для крестьянских ремёсел сундуки, скамьи, табуреты, небольшие шкафчики и стулья. В конце XVII века при московском дворе царя Алексея Михайловича появлялись «столы немецкие и польские» с резьбой и росписью по чёрному, золотому и серебряному фону. Причём роспись выполняли русские мастера. С 1660-х годов в мастерских Оружейной палаты в Москве работали иностранные мастера, которые вручную изготавливали дорогую мебель с применением техники фанерования, интарсии и орнаментальной резьбы. Их штат включал целый ряд мастеров декоративно-прикладного искусства, среди которых был рисовальщик-орнаменталист и резчик по дереву [8,9]. Мебель, изготовленную по канонам декоративно-прикладного искусства, и в наши дни легко идентифицировать благодаря традиционным техникам. Она, как и

прежде, изготавливается преимущественно из дерева и идеально впишется в интерьеры квартир и дома людей, которые предпочитают экологичность натуральных материалов, отражающих сдержанную красоту окружающего мира. Современная мебель, изготовленная в техниках декоративно-прикладного искусства (Рисунок 2) демонстрирует не только опору на традиции, но и новаторские решения в работе с таким материалом как дерево, помогает оживить статичный интерьер помещения и является важным стилистическим акцентом.



Рисунок 2. Михайленко А.Ю. Навесная декоративная полка «Сосновый бор». 2019 г.

В работе «Вешалка для одежды из кованых гвоздей», как части дизайн проекта "House forest view" органично сочетаются такие материалы как, металл и дерево. (Рисунок 3)



Рисунок 3. Михайленко А.Ю. Вешалка из кованых гвоздей «Дым паровоза». 2021 г.

Важнейшей частью в дизайне интерьера является свет. «Сегодня свет-инструмент формообразования и моделирования пространства в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне на уровне экспериментального и реального проектирования» [\[16\]](#). Правильный выбор света создает атмосферу, подчеркивает пространство, раскрывает его. Освещение играет важную роль при оформлении помещения, так как от него зависит впечатление от дизайна интерьера, складывающееся при входе в комнату, а также настроение и самочувствие человека при нахождении в ней. А вот как раз, эстетическая свобода интерьера выражается в эффектных, функциональных и креативных светильниках и люстрах, полных инноваций и креативного дизайна, которые помогут оформить стильный интерьер. Однако современный масс-маркет не в силах

предложить покупателю достойный ассортимент такого товара. Осветительные приборы, производимые массовым производством, ограничены по эстетичной форме и содержанию. Новаторские стили в дизайне интерьеров требуют более интересных дизайнерских решений в освещении, а интеграция в интерьер осветительных приборов, изготовленных в техниках декоративно-прикладного искусства, как никогда уместна. Ведь помимо прочего, дизайнерский светильник — это достойная инвестиция в интерьер. Всегда чувствуется ручная работа мастера декоративно-прикладного искусства в созданном им авторском произведении. (Рисунок 4) Добавление иногда неожиданного и увлекательного акцента в дизайн академического интерьера определенной стилистики — верный способ создать уникальную, индивидуальную атмосферу в помещении.



Рисунок 4. Михайленко А.Ю. Деревянная канатная люстра «Поинт-Гнездо X». 2020 г.

Все перечисленные объекты, характерные для концепции вещи декоративно-прикладного искусства в интерьере, такие как: арт-объект, мебель, осветительный прибор являются основными предметами концепции интеграции авторских произведений в дизайн интерьеров. Однако не всегда уместно добавлять в интерьер объект искусства как материальный предмет. Зачастую уместней применять в интерьере саму технику изготовления предметов декоративно-прикладного искусства. Иногда проектные изыскания требуют преобразования стандартных предметов. Например, художник может нарисовать картину на холсте, а может и на старом холодильнике, преобразив его в предмет искусства, который к тому же будет играть не только функциональную, но эстетическую роль в дизайне данного интерьера. Технику резьбы по дереву можно применять на любом существующем деревянном предмете, будь то мебель, дверные наличники, плинтуса и даже стены помещения, отделанные деревянными панелями.

Для каждого проекта соотношение между визуальным оформлением и дизайном распределяется в зависимости от задач и предпочтений заказчика. При проектировании согласно концепции интегрирования предмета декоративно-прикладного искусства в интерьер следует руководствоваться тремя основными форматами внедрения творческих произведений: создание и интерьера, и предметов декоративно-прикладного искусства одновременно в рамках стилистических решений конкретного дизайн-проекта; создание интерьера вокруг предметов декоративно-прикладного искусства; создание объектов искусства с целью интеграции их в уже воплощённый дизайн.

В первом случае происходит практически полное слияние творчества и дизайна. Дизайнеру не сложно организовать симбиоз декоративно-прикладного искусства и дизайна интерьера, стереть грани между ними. Стены, потолок и пол становятся чистыми холстами. Дизайнер пишет интерьер! Данный подход встречается крайне редко, но предоставляет исполнителю проекта максимум свободы.

Второй способ интеграции искусства в интерьеры - выстраивание композиции вокруг авторских произведений, арт-предметов. В этом случае дизайнер создает проект, опираясь на конкретные элементы коллекции заказчика. основополагающая цель такого подхода - подчеркнуть важность предмета, сконцентрировать на нем внимание. При этом интерьер не должен отвлекать внимание от произведения или находиться с ним в конфликте.

Третий способ интеграции декоративного искусства в интерьер-придание стилистики уже готовому помещению при помощи внедрения в интерьер специально созданных предметов декоративно-прикладного искусства. Этот метод является сегодня наиболее популярным среди клиентов дизайнерских бюро. В этом случае дизайнер может задать пространству необходимую, нужную атмосферу, используя всего несколько арт-объектов. Но таких, которые визуальнo обогатят пространство и зададут правильную динамику, отталкиваясь от характера будущего владельца и стилистики в которой создается проект.

Если говорить о формировании собственного стиля, то, прежде всего, следует понимать, что интерьер не может быть полностью авторским. Как правило, за основу проекта берется академический художественный стиль или смесь стилей из прошлого или настоящего. А вот индивидуальные решения и способы их воплощения, которые дизайнер придумывает сам, как раз таки и формируют авторскую и узнаваемую составляющую дизайна интерьера. Так, определенным образом, созданный и интегрированный в дизайн интерьера авторский арт-объект декоративно-прикладного искусства позволяет формировать определенную концепцию вещи в интерьере, философию или даже свой неповторимый и узнаваемый авторский стиль. Интеграция предметов ручной работы в интерьеры и пространства жилых и коммерческих помещений способствует развитию индустрии дизайна и художественного искусства в целом. Ведь проявив каплю изобретательности, даже дизайнер-любитель сможет создать уникальный проект и повысить художественное качество пространства.

## Библиография

1. Власов В. Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: Учебно-методическое пособие. [Текст] / Власов В. Г. — . — СПб: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2012 — с.11-14 с.
2. Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII-первой половины XIX века [Текст] / Пронина И. А. — . — М: Изобразительное искусство, 1983 — 311 с.
3. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство [Текст] / Салтыков А. Б. — . — М: Просвещение, 1969 — 296 с.
4. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. [Текст] / Каган М. С — . — Л: Искусство, 1972 — 270-322 с.
5. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в X томах: Художественные ремесла [Текст] / Власов В. Г — том X. — СПб: Азбука-Классика, 2010 — 362-363 с.
6. Сес, Н. А., Щирова, А. Н. Арт-объект как специфичная художественная форма [Текст] / Н. А. Сес, А. Н. Щирова // Успехи современного естествознания. — 2012. — № 5. — С. 23-24.
7. Герасимова А. А. Цветоведение: колористические возможности при проектировании художественных изделий из металла : учебно-методическое пособие [Текст] /



- Герасимова А. А. — . — Магнитогорск: ФГБОУ ВО "Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова", 2017.
8. Власов В. Г Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в X томах: Русская мебель [Текст] / Власов В. Г — том VIII. — СПб: Азбука-Классика, 2008 — 319-320 с.
9. Ботт И. К., Канева М. И. Русская мебель: История. Стили. Мастера [Текст] / Ботт И. К., Канева М. И. — . — СПб: Искусство, 2003 — 507 с.
10. Лопасова В. С, Василенко Е. В. Значение цвета в дизайне интерьерного пространства [Текст] / Лопасова В. С, Василенко Е. В. // Modern Science. — 2020. — № 4. — С. 10-13.
11. Герасимова, А. А., Гаврицков, С. А., Розенцвейг, Б. Л. Использование арт-объектов в технике художественного эмалирования при декорировании интерьера [Текст] / А. А. Герасимова, С. А. Гаврицков, Б. Л. Розенцвейг // Культура и искусство. — 2019. — № 5. — С. 8-19.
12. Петров О. В. Современные отделочные материалы в дизайне интерьера [Текст] / Петров О. В. // Инженерные исследования. — 2021. — № 3(3). — С. 22-27.
13. Смирнова, М. А., Маслов, М. М. Современные тенденции в проектировании интерьера квартир для творческих людей [Текст] / М. А. Смирнова, М. М. Маслов // Бизнес и дизайн ревю. — 2020. — № 4 (20). — С. 9.
14. Василенко П. Г, Василенко Е. В Эргономический аспект создания среды обучения и проектирования учебного пространства [Текст] / Василенко П. Г, Василенко Е. В // Россия: тенденции и перспективы развития. — 2019. — № ежегодник. — С. 723-725.
15. Маъруфов Ф. О Стил ь мебели в современных квартирах [Текст] / Маъруфов Ф. О // Academy. — 2021. — № 1. — С. 69-73.
16. Заева-Бурдонская Е. А, Назаров Ю. В Новые формы освещения музейной экспозиции. Пути поиска и решения [Текст] / Заева-Бурдонская Е. А, Назаров Ю. В // Светотехника. — 2022. — № 6. — С. 18-24.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор несколько многословно отразил в заголовке («Вещь в интерьере, как концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений различного назначения»), является интеграция произведения декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений. Соответственно, дизайн помещений выступает объектом исследования. Поскольку под интеграцией произведения декоративно-прикладного искусства (арт-объекта) в дизайн помещений автор понимает творческий процесс, статья носит методический характер, т. е. ориентирована на выработку методических рекомендаций для практикующих дизайнеров, применение которых подразумевает совершенствование уже сложившейся практики дизайна помещений.

Свою теоретическую позицию автор вполне обосновано раскрывает в критике общей тенденции современного дизайна, исключаящей из практики элементы уникальности. Действительно, поставленная на поток дизайн-технология компиляции стандартных решений в оформлении помещений практически исключает богатый ресурс декоративно-

прикладного искусства, что является серьезной практической и теоретической проблемой современного дизайна: такой с позволения сказать «дизайн», по существу, исключает собственные основания из практики оформления, подменяя уникальность творческого акта техникой типового копирования. Рецензент отмечает, что подобная подмена функции художественного произведения его тиражом (симулякром) стала очевидна уже в начале XX в., о чем писали многие теоретики (Х. Ортега-и-Гассет, Х.-Г. Гадамер, Ж. Бодрийяр и др.), указывая, в том числе, на то, что эта тенденция является логическим следствием идей европейского Просвещения, помноженных на потребительскую буржуазную идеологию. Дизайн в целом, как теория и практика эстетизации утилитарных вещей, крайне уязвим в плане подмены художественной уникальности типовой компиляцией, и исчезает там, где уникальность полностью стерта, превращаясь в шарлатанство. Человеку несведущему, рядовому потребителю/заказчику дизайна, крайне сложно отличить дизайнера от шарлатана, обманом обеспечивающего собственное существование. Поэтому, безусловно, представленная автором статья заслуживает внимания читателей журнала «Человек и культура». Продемонстрировав на примерах три основных способа интеграции произведения декоративно-прикладного искусства (арт-объекта) в дизайн помещений, автор подчеркнул значимость результата уникального художественного акта в дизайне помещений и предложил собственное решение проблемы тиражирования типовых проектов.

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

Методология исследования основана на гармоничном синтезе элементов анализа конкретных уникальных объектов, представленных на иллюстрациях, с хорошо фундированными положениями теории дизайна. Автор особое внимание уделяет разъяснению категориально-терминологического аппарата исследования, исключая вероятность теоретических расхождений в базовых понятиях, прослеживает логику практики интеграции произведения декоративно-прикладного искусства (арт-объекта) в дизайн помещений и вполне аргументировано выделяет три способа подобной интеграции, предлагая их в качестве методических рекомендаций.

Актуальность темы исследования автор обосновано связывает с необходимостью сохранения в практике уникальности дизайн-решений помещений. Основной тезис автора действительно актуален в связи с нарастающей тенденцией обезличивания поставленного на поток дизайна вещей и помещений.

Научная новизна, состоящая в экспликации в теоретический дискурс оригинального эмпирического материала и хорошо аргументированной позиции автора в отношении ценности интеграции в дизайн помещений уникальных произведений декоративно-прикладного искусства, не вызывает сомнений.

Стиль текста в целом выдержан научный, но автору необходимо вычитать и скорректировать текст в плане пунктуации: в частности, рецензент обращает внимание автора, что квадратные скобки ссылок на источники и круглые скобки с примечаниями являются частью предложения, поэтому точка ставится не перед ними, а после; внимательнее нужно также проверить пунктуацию, связанную с вводными словами (не везде есть необходимые запятые, что усложняет прочтение мысли автора). Структура статьи соответствует логике изложения результатов проведенного автором исследования.

Библиография лишь в некоторой (минимально приемлемой) степени отражает предметное поле исследования (нет отечественной и зарубежной научной литературы за последние 3-5 лет) и требует корректировки с учетом оформительских требований редакции журнала и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна, хотя автор и избегает прямых



дискуссий с коллегами.

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

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Вещь в интерьере, как концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений», в которой проведен анализ возможности смешения стилей при разработке проекта.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что интерьер не может быть полностью авторским. Как правило, за основу проекта берется академический художественный стиль или смесь стилей из прошлого или настоящего. Индивидуальные решения и способы их воплощения, которые дизайнер продумывает сам, формируют авторскую и узнаваемую составляющую дизайна интерьера. Так, определенным образом созданный и интегрированный в дизайн интерьера авторский арт-объект декоративно-прикладного искусства позволяет формировать определенную концепцию вещи в интерьере, философию или даже свой неповторимый и узнаваемый авторский стиль.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, в которой должна содержаться информация об актуальности исследования. Автором не поставлена цель исследования, не определены его задачи. Также не проведен анализ научной обоснованности проблематики, вследствие чего представляется затруднительным делать предположения о научной новизне.

В качестве методологического обоснования автор использует как общенаучные методы (анализ и синтез, описание), так и художественный и социокультурный анализ. Эмпирическим материалом послужили арт-объекты, созданные современными дизайнерами.

Автором раскрыта сущность понятий декоративно-прикладное искусство и арт-объект, отмечено разнообразие их видов, показаны особенности развития данного направления в XXI веке, а именно возможность применения нейросетей и инновационных технологий. Как отмечает автор, главной особенностью декоративно-прикладного искусства, в отличие от станковых, массовых видов (живописи, графики, скульптуры), является органичная связь его произведений с окружающей предметно-пространственной средой, потребностями жизни обычных людей в обывденной жизненной обстановке жилого пространства.

Феномен вещи в интерьере определен автором как концепция создания и интеграции арт-объекта в интерьер. Отличительной чертой такого подхода является натуральность используемых материалов в изготовлении внедряемых предметов. Практическое функционирование концепции вещи декоративно-прикладного искусства в интерьере рассмотрено автором на примере интеграции таких авторских произведений в дизайн интерьеров как: арт-объект, мебель, осветительный прибор.

Автор выделяет три основных формата внедрения творческих произведений при проектировании согласно концепции интегрирования предмета декоративно-прикладного искусства в интерьер: создание и интерьера, и предметов декоративно-прикладного искусства одновременно в рамках стилистических решений конкретного дизайн-проекта; создание интерьера вокруг предметов декоративно-прикладного искусства; создание объектов искусства с целью интеграции их в уже воплощённый

дизайн.

К сожалению, в заключении автором не представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что исследование возможности эклектики стилей при создании дизайн-проекта помещения представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 16 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков. Кроме того, статья нуждается в корректорской правке, так как текст перегружен лишними знаками препинания.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной статье является вещь в интерьере, как концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений.

В качестве методологии предметной области исследования в данной статье были использованы, дескриптивный метод, метод категориализации, метод анализа.

Актуальность статьи не вызывает сомнения, поскольку декоративно-прикладным искусством называется творчество людей, направленное не только на украшение, но и на использование в быту. Оно имеет не только эстетический, но и художественный характер. Декоративно-прикладное искусство органично соединяется с понятием дизайна интерьера, а эстетическая функция и образное решение являются приоритетными. Из этого следует, что интеграция вещей и предметов авторской ручной работы в дизайн интерьера жилых и общественных помещений является правильным направлением развития дизайна и бифункциональных искусств. В настоящее время широкое применение получает тенденция создания интерьерных пространств с использованием объектов и техник декоративно-прикладного искусства. Проводя комплексное исследование этого направления, в представленном исследовании были сформулированы основные принципы интеграции объектов в интерьер и разработана концепция «вещи в интерьере», применяемая для придания интерьеру определенной дизайнерской стилистики.

Научная новизна исследования заключается в подробном описании и анализе вещи в интерьере в качестве концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в

дизайн помещений.

Статья написана языком научного стиля с грамотным использованием в тексте исследования изложения различных позиций ученых к изучаемой проблеме и применением научной терминологии и дефиниций, а также авторским видением изучаемого вопроса.

Структура выдержана с учетом основных требований, предъявляемых к написанию научных статей, в структуре данного исследования можно выделить такие элементы как вводную часть, основную часть, заключительную часть и библиографию.

Содержание статьи отражает ее структуру. В содержании исследования отмечается, что различается множество разновидностей декоративно-прикладного искусства, основанных на использовании различных техник, методик, материалов и технических приёмов, многие из которых шлифовались веками в народном и профессиональном художественном творчестве. Так, в обработке камня, дерева, кости используется резьба: резьба по камню, резьба по кости, резьба по дереву. В работе с тканями: ткачество, вязание, шитьё, лоскутное шитьё, ковроткачество, кружево, аппликация, батик и многое другое. В стеклоделии: выдувание, шлифование, гравировка, роспись. В металле: выколотка, чеканка, гравировка, ковка. Однако в силу различных особенностей арт-пространства отнюдь не все формы существования предметов декоративно-прикладного искусства подходят к использованию в дизайне интерьеров. Предлагаемая концепция вещи в интерьере подразумевает существование вещи или предмета декоративно-прикладного искусства в дизайне интерьера всего лишь в нескольких формах, описание и анализ которых приводятся в статье.

Библиография содержит 16 источников, включающих в себя отечественные периодически и непериодические издания.

В статье приводится описание различных позиций и точек зрения известных ученых, характеризующих подходы и различные аспекты к пониманию вещи в интерьере и концепции интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений, а также содержится апелляция к различным научным трудам и источникам, посвященных этой тематике, которая входит в круг научных интересов исследователей, занимающихся указанной проблематикой в нашем государстве и других странах.

В представленном исследовании содержатся выводы, касающиеся предметной области исследования. В частности, если говорить о формировании собственного стиля, то, прежде всего, следует понимать, что интерьер не может быть полностью авторским. Как правило, за основу проекта берется академический художественный стиль или смесь стилей из прошлого или настоящего. А вот индивидуальные решения и способы их воплощения, которые дизайнер придумывает сам, как раз и формируют авторскую и узнаваемую составляющую дизайна интерьера. Так, определенным образом, созданный и интегрированный в дизайн интерьера авторский арт-объект декоративно-прикладного искусства позволяет формировать определенную концепцию вещи в интерьере, философию или даже свой неповторимый и узнаваемый авторский стиль. Интеграция предметов ручной работы в интерьеры и пространства жилых и коммерческих помещений способствует развитию индустрии дизайна и художественного искусства в целом. Ведь проявив каплю изобретательности, даже дизайнер-любитель сможет создать уникальный проект и повысить художественное качество пространства.

Материалы данного исследования рассчитаны на широкий круг читательской аудитории, они могут быть интересны и использованы учеными в научных целях, педагогическими работниками в образовательном процессе, работниками культуры и искусства, дизайнерами, архитекторами, искусствоведами.

В качестве недостатков данного исследования следует отметить, то, что в статье не были

четко определены и выделены ее структурные элементы, такие как введение, актуальность, методология исследования, результаты исследования и выводы, хотя они, несомненно, прослеживаются в его содержании, однако, отдельно они не обозначены соответствующими заголовками. В названии статьи наличие знака запятой перед словом «как» является дискуссионным. При оформлении рисунков и библиографии в тексте статьи необходимо обратить внимание на требования действующего ГОСТа. Указанные недостатки не снижают высокую научную значимость самого исследования, а скорее относятся к оформлению текста статьи. Статью рекомендуется опубликовать.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Хилько Н.Ф., Горелова Ю.Р. Культурный код образной картины войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область // Человек и культура. 2024. № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.39880 EDN: VZOJKX URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=39880](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39880)

## Культурный код образной картины войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область

Хилько Николай Федорович

ORCID: 0000-0003-3204-2216

доктор педагогических наук

старший научный сотрудник, Сибирский филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева; профессор кафедры режиссуры и хореографии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского

644077, Россия, Омская область, г. Омск, ул. Андрианова, 28, оф. 204А

✉ [fedorovich59@mail.ru](mailto:fedorovich59@mail.ru)



Горелова Юлия Робертовна

кандидат исторических наук

ученый секретарь, Сибирский филиал Института наследия; доцент Сибирского государственного автомобильно-дорожного университета

644077, Россия, Омская область, г. Омск, ул. Андрианова, 28, оф. 204А

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



---

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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.1.39880

**EDN:**

VZOJKX

**Дата направления статьи в редакцию:**

02-03-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является поэтическое творчество детей-блокадников. Цель работы: постановка проблемы изучения культурного кода огромного пласта поэтического наследия детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область. Методология исследования состоит в использовании проблемно-семантического подхода

к анализу поэтического творчества. Результаты работы : значимые факторы восприятия, система кодирования нравственно-патриотического смысла, поэтические образы войны и тыла через образную картину исторической памяти, нравственно-патриотический смысл образов войны и тыла. Область применения результатов: сфера патриотического воспитания во внеучебной и внеклассной работе средних и высших учебных заведений. Новизна исследования заключается в новой постановке проблемы поэтического отражения и рефлексии войны в детском и взрослом поэтическом восприятии. Новой является также методология анализа впечатлений и переживаний, сосредоточенных в совокупности представлений детей-блокадников, направленного на выявление нравственно-патриотических смыслов и дихотомии образов войны и тыла. Неординарная методология проблемно-семантического подхода к анализу поэтического творчества. Выводы: 1. Образная картина войны, созданная детьми-блокадниками во взрослой и детской поэзии, выражает культурный код военного времени, который заключается в стремлении защитить свою родину, совершить подвиг во имя жизни, в котором сосредоточены нравственно-патриотические черты подлинного героизма. 2. Вместе с тем культурный код образной картины тыла и военного детства детей-блокадников проявлялся в целом ряде благородных качеств сибирских спасителей. 3. При этом раскодирование нравственно-патриотического смысла созданной детьми-блокадниками образной картины исторической памяти, включает в себя переход от образных знаков памяти, культуры любви к Родине, заключённых в образных клише, к символам борьбы, образам самоотверженности, архетипам героизма, подвигов к общечеловеческим ценностям, выраженных в идентичных поэтических средствах.

**Ключевые слова:**

культурный код, образные клише, образная карта памяти, поэтическое творчество, отражение, эвакуация, детскость видения, патриотическое сознание, культурное пространство, культурно-историческая память

Проблема раскодирования образной картины войны и тыла на основе совокупных представлений военного времени раскрывается через репрезентацию нравственно-патриотических смыслов, отражённых в поэтических произведениях-откликах детей-блокадников, чье детство проходило на Омской земле. Их культурный код остается сложным для понимания современным поколением и остаётся до конца не изученным. Задача данного конкретного исследования заключается в анализе образов войны и тыла, отраженных в поэтическом творчестве детей-ленинградцев в период эвакуации в Омскую область.

В системе понятий *образной картины исторической памяти* ключевую роль играет понятие «образ». Образ во всех гуманитарных науках рассматривается «как результат копирования (отражения) предметов или явлений реальности, представленной в форме «картинки», созданной в сознании человека с помощью вербальных или иных средств в художественном произведении» [\[1, с. 37\]](#).

Образ авторы настоящей статьи понимают как ментальный конструкт, выступающий посредником между сознанием человека и внешней реальностью и порождающийся в ходе восприятия или воображения. Образы в этом смысле всегда являются некоторой визуальной декларацией действительности. С одной стороны, они основываются на реальных явлениях, вещах и событиях. С другой стороны, они показывают не столько то,

как это событие существовало действительности, сколько то, как оно отразилось в сознании конкретного человека или какой-то социальной группы. В данном случае мы будем говорить об отражении образов войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников.

Говоря о природе образа, необходимо отметить тот факт, что в процессе появления образ проходит несколько стадий: 1. первичного чувственного восприятия действительности, 2. ее осмысления, 3. интеграции в процессы воображения и сохранения памяти. Кроме того, при формировании образа человек опирается не только на непосредственные ощущения и переживания, но и на всю совокупность предшествующего опыта.

Вместе с тем есть три других *составляющих* компонентов понятия «образная картина исторической памяти»: образные клише, историческая память и поэтические средства.

Понятие «образные клише» производно от понятия «клише» которое означает «речевой стереотип, готовый оборот, используемый в качестве легко воспроизводимого в определенных условиях и контекстах стандарта. В отличие от штампа, представляющего собой избитое выражение, клише образует конструктивную единицу, сохраняющую свою семантику, а во многих случаях и выразительность. В лингвистике это стандартные образцы словоупотребления, типовые схемы словосочетаний и синтаксических конструкций.

В системе современного литературного русского языка слова, по большей части, функционируют не как произвольно и неожиданно сталкиваемые и сцепляемые компоненты речи, а как клише, занимая устойчивые места в традиционных формулах. Большинство людей говорит и пишет с помощью готовых формул, клише” [\[2\]](#).

Соединение понятия «образ» с понятием «клише» в контексте поэтической речи позволяет говорить об образных клише как производных устойчивых конструкций, отражающих сущность семантики высказываний в традиционной образной форме. По нашему мнению, *образные клише города* в поэтических текстах – это ряд ключевых метафор и образов-символов, входящих в образный каркас города и выражающих его визуально-воспринимаемый облик [\[3\]](#).

*Поэтические средства* – это все средства художественной выразительности, которыми может пользоваться писатель для усиления образности и придания красоты речи своих произведений, создания новых образов. Средства художественной выразительности – это тропы (метафора, эпитет, сравнение, метонимия, синекдоха, аллегория, ирония, литота, олицетворение) и фигуры речи (аллитерация, ассонанс, градация и бессоюзие, антитеза [\[4, с. 235\]](#). В нашем контексте под поэтическими средствами детей-блокадников мы понимаем отражение различными способами художественного-образной речи переживаний и впечатлений детей о войне. Это формы вербальной выразительности, выражающие эмоциональные состояния детей и переживания ими образов действительности. Это могут быть такие средства, как: метафоры, эпитеты, сравнения, олицетворения и т. д.

Из всех определений исторической памяти нам наиболее близка точка зрения на нее как образ или конструкт коллективной памяти [\[5\]](#), отраженные в индивидуальном сознании и авторской репрезентации.

Таким образом – производное определение понятия «образная картина исторической



памяти» включает в себя полную совокупность образных клише и поэтических средств, отражающих историческую память.

Очевидно, что в связи с задачей исследования подобного рода ученые все чаще прибегают к понятию *культурный код*, которое, по мнению Б.И. Кононенко, представляет собой «ключ к пониманию данного типа культуры», «совокупность знаков, символов, смыслов (и их комбинаций), которые заключены в любом предмете материальной и духовной деятельности человека» [\[6, с. 45\]](#).

На наш взгляд, эта совокупность в контексте образной картины исторической памяти должна определяться и позиционироваться главным образом с образным содержанием и нравственно-патриотическим смыслом. Исходя из мнения Н.Г. Меркуловой, мы определяем культурный код как ряд ценностно-нормативных установок в знаково-символической плоскости данной культуры, которые расшифровываются при прочтении соответствующих текстов. В связи с этим надо понимать, что «культурные коды как ментальные структуры, позволяющие перейти от значения (общепризнанного обозначения какого-либо предмета или явления) к смыслу (элементу языка конкретной культуры), анализируются на материале произведений, которые, в силу своей визуальной представленности, являются информативным и достоверным источником исследования» [\[7, с. 183\]](#), то есть максимально точно отражают характер семантических единиц.

Поэтические ресурсы литературных произведений представляют собой отражение картин образного видения мира, соотнесенных с образными клише, выступающими как некоторые эталоны восприятия. При этом результаты непосредственного восприятия в каждый данный момент формируют новые впечатления, соотносимые с предшествующими эталонами. Следует полагать, что при формировании эталонов восприятия в поэтических текстах важную роль играют *значимые факторы восприятия*: ценности определенной культуры, опыт восприятия явлений эпохи, других людей, сообществ, социальные идеалы, запечатленные в литературных, художественных или научных произведениях, в изобразительном искусстве, в Интернет-пространстве. Оценка, отбор и наделение значением образов, входящих в поэтический строй мысли, во многом определяется особенностями личности создателя и значимостью ситуаций.

Нас интересует сущность различия между взрослостью и детскостью восприятия, которая определяется особенностями видения реальности, эволюционирующей от конкретики к образным обобщениям, от наивности восприятия к экспрессивности. При этом онтологическая специфика детских образов определяется, по мнению Л.К. Нефедовой, «их родовидовой принадлежностью к эпосу, лирике или драме, которые по-разному отражают пространственно-временные и причинные аспекты бытия» [\[8, с. 543\]](#). Эти особенности ярко отражаются в образах детского поэтического творчества времён Великой Отечественной войны.

Связь данной проблемы с важнейшей научной проблематикой состоит в следующем. Задача исследования напрямую выходит на исследование проблем повседневности блокадного времени, отраженного в детском восприятии. Она основана на проблемном поле исследования повседневности и культуры детей-блокадников.

Последние достижения и публикации, связанные с решением данного вопроса, позволяют выделить нерешенную часть общей проблемы, которой посвящена данная статья. Данная тема представлена кругом научных исследований по следующим направлениям: выявление противоречий использования опыта первой мировой войны по

спасению детей [\[9\]](#), метафорически иллюзорное представление образов материнства и детства [\[10\]](#), ментальные особенности героизма и подвигов ленинградцев [\[11\]](#), связь исторического сознания с патриотическим его смыслом [\[12\]](#), художественное творчество блокадников как гражданско-патриотическое самовыражение, способствующее «противостоянию врагу и вселяющее надежду на достижение победы» [\[13\]](#). Особняком стоят труды по изучению повседневности и культурных аспектов детских воспоминаний [\[14, 15, 16\]](#), а также - пребыванию детей-блокадников на территории Омской области [\[17, 18\]](#). По существу проблемы есть подборка документов из блокадной коллекции педагогического музея Санкт-Петербургской академии постдипломного образования, в которой отсутствуют материалы по Омской области, а также - постановка данной проблемы. Ценная информация содержится в статье Л.В. Дербилевой "Из блокадной коллекции педагогического музея Санкт-Петербургской академии постдипломного образования", опубликованной в №4 журнала "Народное образование" за 2020 год. Есть исследования Кутузова А.В. английских источников по поводу того, как "советская культура встала на защиту Родины" [\[27, с. 30\]](#) и книга о блокадных днях Ленинграда английского автора Caroline Walton [\[28\]](#). Однако существенной лакунной исследований в данном проблемном поле является изучение творческого досуга детей-ленинградцев на омской земле как поэтической рефлексии их историко-патриотического сознания.

*Цели работы* связаны с задачами исследования, которые заключаются в следующих позициях. 1. Проблемное осмысление поэтических образов. 2. Выявление нравственно-патриотических смыслов военного времени как образной картины исторической памяти. 3. Определение некоторой культурной системы патриотического осмысления образных смыслов и их видения в искусстве.

*Методологические подходы* к изучению поэтических образов исторической памяти нашли свое отражение в ряде культурологических, исторических и литературоведческих работах и исследований по семиотике.

В работах Д.К. Бурхарта представлены визуальные маркеры семиотики городского пространства [\[19\]](#). Вместе с тем нужно отметить, что поэтическим образам свойственно отражать прошлую действительность в активных образах исторической памяти. При этом информационная структура исторической памяти, по мнению Б. Г. Могильницкого, включает в себя наряду с историческим знанием (научным знанием) и историческими представлениями, выходящими на обыденное сознание, эмоционально-детерминированные исторические образы [\[20, с. 45\]](#).

Разный социокультурный опыт может стать основанием формирования у людей различного восприятия одних и тех же явлений и событий. В связи с этим можно подчеркнуть, что в данной статье мы будем говорить о формировании специфических образов войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, характер которых определяется непосредственностью переживаний событий войны. Эта особенность отличает их восприятие от видения других детей, непосредственно не переживавших событий войны. С другой стороны, это отличает данный вид детского восприятия от взрослого, когда образ-отклик на переживание сменяется на образ-воспоминания, репрезентирующей сопричастность к субкультуре военного детства [\[21, с. 5-16\]](#).

Этим обуславливается методология проблемно-семантического подхода к анализу поэтического творчества детей-блокадников. При этом логика развития содержания поэтических произведений основывается на запечатлении цепочки впечатлений

культурно-исторической памяти в образных клише. Характеристики проблемно-семантического анализа сводятся к следующему аргументу: яркость и сила переживаний в выборочных текстах самодеятельных и профессиональных поэтических произведений детей-блокадников обуславливает представительность такого рода анализа. Рассмотрено 12 поэтических текстов самодеятельных и профессиональных авторов, включая произведения Р. Рождественского, А. Городницкого, В. Пономарева и П. Анфиногенова. Основным инструментом анализа здесь является выявление нравственно-патриотических смыслов образов войны и тыла, а также - образных клише, формирующих совокупный образ военного времени.

Нужно понимать, что нравственно-патриотический смысл образов войны и тыла в образной картине исторической памяти опирается на две взаимодополняющих структуры ее семантики: нравственного содержания и патриотического сопровождения заложенных в ней нравственных смыслов. Данная посылка подтверждается мыслью Харисовой З.М. о том, что «нравственно-патриотическое воспитание детей, в широком смысле, ставит своей целью различными педагогическими средствами пробудить у детей интерес к окружающему миру, любовь к Родине и ее героическому прошлому» [22]. Таким образом, проблемно-семантический подход к анализу поэтического творчества детей-блокадников дополняется семантическим.

Вместе с тем нужно отметить, что исторический образ имеет научную детерминацию исключительно на первых двух выше названных уровнях. Однако при этом образ исторической памяти имеет большой реконструктивный потенциал. Формирование на его основе знакового конструкта в определенном смысле запечатлевает образ прошлого в сознании его создателей. Этот процесс опирается на переживания и впечатления как доминанты образно-исторической памяти. В результате события, факты, явления, оставившие наиболее яркое впечатление в сознании людей, становятся основой формирования некоторого *устойчивого культурного кода*. В данной форме он опирается на функцию эмоциональной интерпретации событий, явлений эпохального характера и насыщается метафорами, гиперболами и другими средствами художественного воплощения. При этом его вхождение в массовое сознание позволяет идентифицировать образ с ценностями и идеалами общества и способствовать интеграции в общество.

Кроме того, нужно отметить, что образы исторической памяти объединяются в цепочку определенных образных клише, формируя некоторую образную систему памяти, в которой репрезентируются исторические события и явления. В процессе жизнедеятельности образы исторической памяти постоянно актуализируются или забываются в зависимости от ценностно-смыслового отношения к ним. Актуализированные образы исторической памяти непрерывно меняют круг и сферу актуализации: происходит коррекция памяти, ее уточнение. Здесь, как и в фольклоре, возникают варианты образов памяти в разных социокультурных средах и ситуациях, усиленные различными доминантами их восприятия. Отсюда и различный *культурный код* образов исторической памяти, обусловленный характером времени и эпохи.

*Образная картина войны* в исторической памяти свидетелей военной эпохи распространяется на образы фронта и тыла. Она включает в себя две подсистемы: визуально-воспринимаемую, базирующуюся на реальностях предметно-пространственной среды и рефлексивно-личностную, отражающую опыт восприятия и включенную в социальную среду жителей страны. Целостность образов исторической памяти полностью определяется духовно-нравственными смыслами ее подтекста. При этом в творчестве художников, поэтов, писателей создаются глубинные, эмоционально воздействующие

образы, способные вызвать сопереживание, подражание, сообразное видение военной эпохи читателями.

По данному поводу совершенно справедливо мнение Н.П. Анциферова, которая считает, что ментальная сторона впечатлений, отражающих образы времени, определяется целостным видением найденного логоса и способами передачи в художественной форме эпохи и места, что может привести к уяснению его идеи [\[23, с. 46\]](#).

С данной точки зрения, для анализа содержания и смысла образных клише, формирующих представления о военном времени в контексте нравственного значения образов фронта и тыла, наиболее приемлема, на наш взгляд, содержательно-генетическая классификация образов Д.Н. Замятина, которая «учитывает содержательное происхождение либо образа в целом, либо его отдельных элементов» [\[24, с. 14\]](#). Важно отметить, что она создает упорядочение образных метафор и клише и учитывает смысловое происхождение образов в семиотике родственного пространства или его родственных элементов.

С одной стороны, это образы врага и военных действий, приведших к блокаде, которым противопоставляются образы народа, вставшего на защиту родины и первых спасателей детей. С другой стороны, это образ места спасения многоликой Сибири, детей-блокадников, воспитанников и воспитателей, их наставников, хранителей их нелегкого детства, взявших на себя эту непростую заботу. Отсюда вырисовываются две группы образов: образы военного времени в прифронтовой полосе и образы тылового военного детства.

Нужно сказать, что стихи-детей-блокадников, написанные в годы Великой Отечественной войны на основе непосредственных переживаний, выступают как аутентичные слепки с действительности, отражающие в себе образы-переживания, возникавшие в сознании юных авторов, полных патриотических настроений.

Первый аспект поэтических текстов - образы войны и врага. Отображению Гитлера противопоставлены образы народа, полного воли к победе, который мощным единым порывом готов встать на защиту своей родины. Цепочка поэтических образов, отражающих события военного времени в прифронтовой полосе, в произведениях детей-блокадников начинается с облика блокадного города, любимого, свободного, который в стихотворениях предстает "просторней морей и океанов", "колыбелью восстаний", "городом родины моей".

В метафорических смыслах образной характеристики родного города, данной ленинградской девочкой Н. Александровой (13 лет), перед читателем предстает могучий город, жители которого полны несгибаемости духа, воли к победе, стремления отстоять каждую пядь родной земли [\[25, с. 26\]](#). В этом отношении характерно ее стихотворение, в котором враг изображен как лютый фашистский зверь, противостояние которому автор видит в готовности бороться с врагом техникой и силой духа.

Здесь срабатывает нравственно-патриотический смысл мощного стремления народа защитить Родину, что показывается с помощью метафорического ряда образных клише, в которых заключен образ народа, полного воли к победе и готового обрушить на врага "град снарядов".

И недаром Гитлер зубы точит

На свободный город Ленинград.

Если враг в него зайти захочет,

Мы обрушим на него снарядов град [\[25, с. 26\]](#).

На сопротивление этой мощной силе крошечного фашистского ада направлены патриотический дух и воля к Победе советского народа. Лейтмотив многих стихотворений, в том числе и Н. Александровой, заключен в чувстве мести и ненависти к врагу за развалины, смерть, глумление над святынями России, появившемся у ленинградцев в годы Великой Отечественной войны.

Не мечтай об этом, враг голодный,

О победе песнь народ весь наш поет.

Хоть и видит нашу гордость твое око,

Но твердыни Ленинграда зуб неймет.

Александрова Н., 13 лет [\[25, с. 26\]](#).

Нравственное значение образов, облаченных в яркие метафоры - в едином со всем народом стремлении защитить родину, которым наполнены строки стихотворений детей-блокадников.

В образах стихотворения Гриши Фриндлянского, ученика 7 класса Крестинской школы Омской области, воспринимается красивый и могучий город, израненный, но не покорившийся. Русский народ - защитник Отечества показан в детских поэтических строках как "стальная доблестная рать", зорко охраняющая город. Стихотворение наполнено нравственно-патристическим смыслом величия подвига и негибкости духа защитников. Здесь метафоры образов города блокадного Ленинграда заключены в невероятной силы крепости духа.

Ничто, ни бомбы, ни снаряды,

Ни мрак, ни тысячи смертей -

Ни надломили Ленинграда,

В борьбе он стал еще сильнее [\[26, с. 98\]](#).

Образные клише этого стихотворения образуют еще более мощный патриотический порыв, в котором символ стойкого мужества Ленинграда сочетается с любовью к родному городу.

И медный всадник над Невой

Прямую руку распростер.

Своею шапкой золотою

Блестит Исаакиевский собор.

Как прежде, величаво, гордо

Стоит на невском бугре

Израненный, прекрасный город,

Не покорившийся врагу [\[26, с. 98\]](#).

Вместе с тем в этом произведении ярко рисуется образ жестокого врага через мотив непокоренного города на Неве, который представляется детьми как бесцеремонно ворвавшаяся в нашу страну грозная фашистская рать, беспощадная, коварная и злая, способная погубить жизни детей, полчища которой учиняют грабеж.

В свою очередь патристическое отражение жесточайших событий войны в саморефлексии авторов поэтических произведений идентифицируется с героями военного времени. Нравственно-патристическое содержание образов стихотворения 11-летнего Юры Г.: стойкость защитников города и готовность прийти на защиту родины, непримиримость к врагу показано через цепочку метафор в образе автора-блокадника, который от имени своего поколения утверждает неуклонное стремление к битве с врагом, мстить за пролитую кровь: и это написано ярко, запоминающе.

А мечта моя несется несутанно -

В бой, где грохот выстрелов во мгле.

Поскорей бы взять винтовку в руки,

Шапку нахлобучить на глаза.

Поскорей бы мне помчаться в битву

И вотреде заменить отца.

Отомстить за море русской крови -

Вот о чем мечтаю я всегда.

Знайте же, фашистские бандиты,

Нас не победить Вам никогда!

Юра Г., 11 лет [\[26, с. 26-27\]](#).

В стихах А. Городницкого гражданский нравственно-патристический пафос образов тыла заключен в самоотвеженности спасателей детей и бесстрашии подвига во имя жизни. Этому настроению сопутствуют искренняя любовь к детям, ассоциации безграничного мужества и ценности каждой жизни советских детей. Лейтмотив памяти здесь проявляется у автора в легендарном образе водителя, вывозившего детей по "дороге жизни". Об этом искренне рассказывается в стихотворении "Моему неизвестному водителю". Замечательное по образному строю произведение звучит как поэтический памятник неизвестному герою в вечной незабвенности подвига. Внезапная гибель водителя противопоставляется долгой жизни автора поэтических строк, которой он обязан неизвестному герою [\[26, с. 16\]](#).

В стихотворении Саши Пернова налицо нравственно-патристический смысл ненавистного отношения к фашистам, выраженный в образах невероятно жестокого врага.

\*\*\*

Кончилась мирная жизнь страны,

Снова пришлось воевать.

Ворвалась к нам, ничего не сказав,

Проклятых фашистов рать.

По городу Ленина отдан приказ:

"Детей вглубь страны увозить,

Чтоб враг беспощадный, коварный и злой

Их жизни не мог погубить!

Саша Пернов, воспитанник Перишнского интерната, 14 лет 1942 г. [26. с. 26].

В стихотворении неизвестного автора, наполненном нравственно-поэтическим духом атмосферы подвига, также вырисовываются образы спасателей.

...Вы шли отважно сквозь бури и сквозь грозы,

Спокойно вы встречали смертный час.

За наше детство под бомбы и пули

Бесстрашно подставляли грудь.

Неизвестный автор [\[26, с. 106\]](#).

Второй аспект поэтических текстов - образ военного детства в тылу начинался с изображения в стихах самого Места, в котором дети находили душевный отклик несмотря на бытовые неурядицы: оно было согрето теплом души сибиряков. Здесь не было каких-то хором, но это были ухоженные обитатели детей-блокадников.

Эти чувства возникают в стихотворении Вячеслава Елизарова "Детдом", нравственно-патриотическое содержание которого заключается в несгибаемости духа и передается в образе голодного военного детства, полного наивного стремления детей помочь Отчизне на фоне картин "сиротского приюта", нарисованных с помощью ярких сравнений с образом безмолвия среди ночи.

Что помню? ...А помню мало.

Отчетливо помню детдом.

Стоял трехэтажный. Безмолвный.

И строгий, как ночью поля.

Вячеслав Елизаров [\[26, с. 45\]](#).

Гражданский нравственно-патриотический смысл образов тыла, представленных в поэтических строках В. Елизарова, заключается в атмосфере спокойствия, добра и милосердия, что показано через суровые и строгие метафоры тыла - места спасения.

Раздетый. То слякоть, то холод,

Подвал. Мы ютимся в углу.



И голод. Космический голод.  
Наесться с тех пор не могу...  
А друг мой, Ананиев Павел,  
Подался из детства на фронт.  
Вернули. И снова бежал он.  
Ругался вовсю военком.

Вячеслав Елизаров [\[26, с. 45\]](#).

Близким по смыслу предыдущему стихотворению является произведение Владимира Шумилина (воспитанника Оконешниковского детского дома). В нем также присутствует смысл, выпажающий атмосферу спокойствия, добра и милосердия. Образы тыла - места эвакуации поистине суровые, но ставшие доброй заменой родительского дома.

... Оконешникова - омское село.  
Ох, куда нас, ленинградцев занесло!  
Горьким ветром, ураганом фронтовым,  
Стал детдомовцам сиирский край родным...

Владимир Шумилин. [\[26, с.96\]](#).

Нравственно-патриотический смысл стихотворения Владимира Букатова - воспитанника Журавлевского детского дома, заключается в твердости воли и несгибаемости духа. Он не мог не проявиться в образах военного детства, которые неразрывны с дружбой, учебой и трудом. В то же время чувству сиротства сопутствует прославление места, где детей встречают родственные души.

Наш детский дом - приют сиротский,  
Что стал родным для всех для нас.  
Мы здесь росли и грамоте учились,  
И познавали, что такое труд.  
Здесь наша дружба закалилась  
Ее и годы не сотрут.

Владимир Букатов. [\[26, с. 119\]](#).

В стихах-воспоминаниях детей-блокадников, а позднее - известных поэтов всплывают яркие и насыщенные, богатые метафорами, гиперболами и олицетворениями картины образной памяти. Они содержат в себе: образные характеристики детей в условиях Сибирского тыла, атмосферу нравственной стойкости и доброты, общей судьбы и единения в борьбе с врагом.

Следует отметить, что образы-воспоминания о военном детстве А. Городницкого - это картины измученных, но не покоренных детей, при этом не потерявших чувства красоты

и любви к жизни. И, самое главное, что нужно извлечь из них современной молодежи - это высокая культура любви ко второй родине, свойственная детям-ленинградцам, которые выдержали суровые испытания войны. Не менее ярким и запоминающимся являются и воспоминания о курортных местах Омского Прииртышья. в частности, Чернолучья, куда привозили детей-блокадников. Об этом поэт вспоминает в следующих строках.

В жизни нет воспоминаний лучше,

Сердце к ним старательно готовь:

Пионерский лагерь в Чернолучье,

Срок пятый. Первая любовь.

Над обрывом сосны-исполины.

В Иртыше купается луна.

Далеко, в поверженном Берлине,

Только, только кончилась война [\[26, с. 149\]](#).

В свою очередь гражданский нравственно-патристический смысл образов в поэзии Валерия Пономарева заключен в стойкости и дружелюбии тружеников тыла и нескгибаемости духа, что проявляется в их образах. В них сосредоточена забота о детях, поистине материнское отношение, гостеприимствл и самоотверженная любовь сибиряков. Образ Сибири в поэзии Валерия Пономарева олицетворяется с обликом Матери- защитницы. Образы женщин тыла предстают как шумное половодье, а принятые ими дети - как величайший подарок судьбы. Эти метафоры мы находим в стихотворении "Согретые Сибирью".

Как в половодье, выбежали бабы

Опора безмужичьих деревень...

И разобрали, как гостинцы, слабых

И голодом заморенных детей.

Но только нет на свете таких списков,

Тех, кто согрел сирот теплом души [\[26, с. 29\]](#).

Здесь Сибирь в метафорическом представлении поэта - безбрежный океан любви и и заботы.

И океан Сибирский - край заботы,

Теплом сердец здесь каждый обогрет [\[26, с. 29\]](#).

Вместе с тем сибирские спасатели с их "мундирной картошкой", доблестные солдатики, труженики тыла, нашедшие отражение в поэтических строках В. Пономарева, воспринимались детьми-блокадниками как вторая семья. Отсюда в поэтических строках автора - олицетворение сибирского края с образом Родины-матери.

Участники далекой уже драмы,

Согретые Сибирью в страшный час,

Уверен, называют край наш мамой

И слезы у них катятся из глаз [\[26, с. 29\]](#).

В строках, посвященных сибирским жителям, выражено ощущение чувства долга перед детьми, стремление помочь. Здесь мы видим спасительную миссию людей, полных милосердия и сострадания. Вместе с тем, нравственно-патриотический смысл этих образов - в самоотверженной стойкости и воле к Победе. Метафорически это смысл закладывается в образы спасенных детей. Эта картина дополняется цепочками образов, созданных поэтом П. Анфеноговым. В его строках метафоры безмерной доброты и щедрости граничат с некоторой долей идеализации женских образов.

По-матерински встретили солдаты

Детей блокадных с берегов Невы.

Добрее их не сыщешь в целом свете.

Мы с гордостью об этом говорим.

Кусок последний - ленинградским детям,

И полушубок с шапкой - тоже им [\[26, с. 54\]](#).

Вместе с тем внутренний мир детей-блокадников ярко выражен в стихотворении Р.Рождественского "Дети войны", в котором заключен нравственно-патриотический смысл величия подвига, доброго отношения к своим спасателям. Здесь срабаывает цепочка клишированных образов символических людей-обрегов, вечно приходящих во снах, и детей-победителей. Детские воспоминания поэта соприкасаются с "огромной недетской бедой", "упавшей на слабенькие плечи". Здесь дают о себе знать мотивы раннего взросления и единения в судьбе. Образ Родины-оберга вдохновлял воинов на нравственные подвиги. При этом самоотверженная любовь к детям сибиряков и всего народа была выражением общей заботы. Это нашло отражение в следующих строках.

И нас большая родина хранила,

И нам Отчизна матерью была.

Она детей от смерти заслонила,

Своих детей для жизни берегла.

Года пройдут, но эти дни и ночи

Придут во сне не раз к тебе и мне.

И пусть мы были маленькие очень,

Мы тоже победили в той войне [\[65, с. 32\]](#).

Главное, что бросается в глаза в образах омских детей войны - это их недетская печаль, единение с войной как неотъемлемая часть их тяжелого детства. При этом яркими метафорами звучат мотивы Отчизны-матери, коорая заслонила детей от смерти и позволила им тоже одержать маленькую победу над самим собой. При этом нравственная

сила, составляющая характер образов спасенных детей-ленинградцев на омской земле, заключена в непреодолимой воле к Победе и жизни.

В результат анализа образов исторической памяти детей-блокадников, чье детство прошло на омской земле, выделились две группы образов, в каждой из которых заключен определенный нравственно-патриотический смысл, которому соответствует ряд своих образных клише ( см. табл. 1).

№	Образные клише, формирующие совокупный образ военного времени.	Нравственно-патриотический смысл образов войны.
1	Образы детей военного времени.	Бесстрашие подвига во имя жизни.
2.	Крепость силы духа в образах жителей блокадного Ленинграда	Величие подвига и несгибаемость духа.
3.	Образы врага.	Ненависть к фашистам.
4.	Образы детей-блокадников, устремленных к битве с врагом.	Стойкость защитников города и готовности прийти на защиту родины, непримиримость к врагу.
5.	Образы мужества и ценности жизни.	Самоотверженность спасателей и любовь к детям.
6.	Образы спасателей на "дороге жизни».	Атмосфера подвига во имя жизни детей.
7.	Образы народа, полного воли к победе	Стремление защитить родину.

Табл. 1. Нравственно-патриотический смысл образов войны.

Как видно из табл. 1, первой группе образов соответствует нравственно-патриотический смысл образов войны, выраженный в нравственной стойкости, образах бесстрашия, смелости, несгибаемости духа, готовности в любой момент встать за защиту родины – то есть группа волевых и эмоциональных качеств военно-патриотической направленности, формируемых в ходе возвышения значимости подвигов во имя жизни.

Вторая группа : образы, в которых заключен нравственно-патриотический смысл образов тыла, который стал жизнеутверждающим местом и способствовал возникновению в историко-патриотическом сознании детей-блокадников коллективного духа, труда, досуга, патриотических настроений детей (см. табл. 2).

№	Образные клише, формирующие совокупный образ военного времени.	Гражданский нравственно-патриотический смысл образов тыла .
1.	Суровые образы тыла - места эвакуации.	Атмосфера спокойствия, добра и милосердия.
2.	Образы омских спасенных детей-ленинградцев на омской земле.	Стойкость и воля к победе, воля к жизни.
3.	Образы голодного военного детства: учеба и труд.	Твердость воли к победе, воля к жизни.
4.	Материнская забота России о детях.	Стойкость и дружелюбие.

5.	Метафоры безмерной доброты и щедрости.	Чувство самовержденной любви к детям.
6.	Символические люди-обереги, дети-победители.	Величие подивна, доброго отношения к спасателям.

Табл. 2. Табл. 1. Нравственно-патриотический смысл образов тыла.

Следует заметить, что представленные выше нравственно-патриотическое смысмы образов войны и тыла через образную картину исторической памяти складываются в определенную систему кодирования (рис. 1). Историческая память здесь приобретает поэтическую окраску в конкретных образах войны и тыла с помощью определенных поэтических средств, которые придают им некоторый нравственно-патриотический смысл благодаря формирующимся в поэтических строках образным клише, которые, в свою очередь, определяют образную картину исторической памяти, благодаря чему формируется определенный культурный код.



Рис. 1. Система кодирования нравственно-патриотического смысла поэтических образов войны и тыла через образную картину исторической памяти.

Образы военного времени и тыла, создаваемые детьми-блокадниками в их поэтическом творчестве, сложны и многообразны. Они во многом смыкаются с образами военного детства, сложного и тяжелого. По нашему мнению, в них можно увидеть дихотомию противопоставления врага и народа-защитника: *«блокадный город - враг – народ-воины и спасатели – дети-блокадники»* и *«тыл –эвакуированные дети-блокадники – народ-спасители»*. При этом поэтическому творчеству выдающихся поэтов, находившихся в военное время в числе детей-блокадников, свойственны: яркость образов-воспоминаний, глубина размышлений, нравственно-патриотическая значимость образов, богатство поэтических средств (метафор, олицетворений, сравнений и т.д.).

Вместе с тем, в целом специфика образной картины поэтических произведений детей-блокадников как серия свидетельств той эпохи, написанных в годы войны, проявляется в идентичности образов исторической памяти, наличии переживаний и настроений, непосредственности эмоциональных откликов на события Великой Отечественной войны и блокады. Они созвучны общим патриотическим настроениям военной эпохи. И, хотя они не все являются поэтическими шедеврами, они также не менее значимы как

документы эпохи и выражение настроений целого поколения детей войны. Нельзя не отметить, что ряд поэтических произведений детей-блокадников, написанные в годы войны, можно поставить в один ряд рядом с произведениями профессиональных поэтов.

Итак, образная картина войны, созданная детьми-блокадниками во взрослой и детской поэзии, выражает культурный код военного времени, который заключается в стремлении защитить свою родину, совершить подвиг во имя жизни. В нем сосредоточены нравственно-патриотические черты несгибаемости духа, ненависти к фашистам, стойкости и готовности прийти на защиту родины, непримиримость к врагу, самоотверженность и героизм, определяемые атмосферой подвига.

Вместе с тем культурный код образной картины тыла и военного детства детей-блокадников опирается на атмосферу добра и милосердия и проявлялся в целом ряде благородных качеств сибирских спасителей: самоотверженности души, любви к детям, воле к победе, жизни, несгибаемости духа, стойкости и дружелюбии.

При этом раскодирование нравственно-патриотического смысла созданной детьми-блокадниками образной картины исторической памяти, включает в себя переход от образных знаков памяти, культуры любви к Родине, заключённых в образных клише к символам борьбы, образам самоотверженности, архетипам героизма, подвигов к общечеловеческим ценностям, выраженных в идентичных поэтических средствах.

На наш взгляд, перспективы дальнейших исследований в данном направлении состоят в изучении средств репрезентации образной картины исторической памяти детей-войны в современную культурную среду, дальнейшем анализе истоков их героизма и бескорыстия, а также – рефлексии образов героизма и самоотверженности, выраженного в вербальных и визуальных формах.

## Библиография

1. Гончарова Н. Ю. Общетеоретические Основы изучения понятия «Образ» // Вестник ВятГУ. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obscheteoreticheskie-osnovy-izucheniya-ponyatiya-obraz> (дата обращения: 22.05.2022).
2. Виноградов В.В. Клише // Словарь лингвистических терминов URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf>. (Дата обращения 22.05.2022 г.).
3. Горелова Ю.Р. Образные клише города в поэтических текстах // Урбанистика. – 2018. – № 3. – С. 141-149. DOI: 10.7256/2310-8673.2018.3.25465 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=25465](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25465). (Дата обращения. 22.05.2022 г.).
4. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. 350 с.
5. Леонтьева О.Б. Образы исторической реальности в современной отечественной историографии // Историческая экспертиза. 2015. №2. С. 4-29.
6. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии. М. Вече, 2003. 512. URL: [dic.academic.ru](https://dic.academic.ru) (Дата обращения. 22.05.2022 г.).
7. Меркулова Н. Г. Реконструкция культурных кодов головы и лица человека в изобразительном искусстве советской довоенной России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. с. 183-196.
8. Нефёдова Л. К. Онтологическая семантика образов границы между детством и взрослостью // Омский научный вестник. 2005. №3 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskaya-semantika-obrazov-gran> (Дата

- обращения. 22.05.2022 г.).
9. Газиева Л.Л. Проблемы и противоречия использования опыта первой мировой войны по спасению детей в период Великой Отечественной войны // Вестник Пермского ун-та. Серия: история. – Пермь. 2015. №2(29) – С. 139-147.
  10. Скрыбина Е.О. Проблема материнства и детства в период блокады Ленинграда (1941-1944 гг.): историко-медицинский аспект: Автореф. дис.... ист. наук, СПб., 2008. 28 с.
  11. Ежов, М. В. Духовный подвиг защитников Ленинграда : Монография / М. В. Ежов, М. И. Фролов. СПб.: Знание, 2010. 188 с.
  12. Куликова, О. Ю. Формирование патриотического сознания в блокадном Ленинграде: проблемы и решения. СПб.: Нестор, 2000. 135 с.
  13. Махлина С. Т. Блокада Ленинграда в изобразительном искусстве // Вестник СПбГИК № 4 (45) декабрь · 2020. С. 51, 51-58.
  14. Ромашова М. В.: Вспоминая войну: детский взгляд на большую историю // Вестник Пермского университета. Сер. История. 2010 № 1(13). С. 65; 2.
  15. Ромашова М. В. Дети и феномен детства в отечественной истории: новейшие исследования, дискуссионные площадки, события // Вестник Пермского университета. Сер. История. 2013 № 2(22). С. 108-116.
  16. Коренюк В. М. Школьная повседневность в Молотовской области в 1945–1953 гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017 № 9(83). С. 112-115.
  17. Сушко А.В., Носова М.С. Дети Ленинграда на Омской земле в годы Великой Отечественной войны // Новейшая история России. 2020. Т. 10, № 2. С. 330-347. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2020.20>.
  18. Кожевина М. А. Омская область и ленинградцы во время войны // Побратимы: Регионам, принявшим жителей блокадного Ленинграда, посвящается. М., 2019. С. 789-792.
  19. Буркхарт Д. К семиотике пространства: «Московский текст» во Второй (драматической) симфонии Андрея Белого: Сб. статей / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: РГГУ, 1999. С. 72-90.
  20. Могильницкий Б. Г. Историческое сознание и историческая наука // Исторические воззрения как форма общественного сознания. Ч. 1. Саратов, 1995.
  21. Горелова Ю.Р., Хилько Н.Ф. Методология полихудожественной и мультимедийной репрезентации образов наследия и исторической памяти в городской культурной среде // Наука. Искусство. Культура. 2021. №2 (30). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologiya-polihudozhestvennoy-i-multimediynoy-reprezentatsii-obrazov-naslediya-i-istoricheskoy-pamyati-v-gorodskoy-kulturnoy> (дата обращения: 22.05.2022).
  22. Харисова З.М. Нравственно-патриотическое воспитание как педагогическое понятие / Консультации для воспитателей. URL: [portal.ru/blog/detskii-sad/all/2013/11/03/nravstvenno-patrioticheskoe-voospitanie-kak-pedagogicheskoe-ponyatie](http://portal.ru/blog/detskii-sad/all/2013/11/03/nravstvenno-patrioticheskoe-voospitanie-kak-pedagogicheskoe-ponyatie)).
  23. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1922 – С. 39, 46.
  24. Замятин Д.Н. Культура и пространство: моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. – 488 с. URL: <https://iknigi.net/avtor-dmitriy-zamyatin> 16, с. 14. (дата обращения: 22.05.2022).
  25. Из фонда Исторического архива Омской области. – Ф. П. – 4., Оп. 9, Д. 83, ЛЛ. 128-130. – Цит. по. Дом детства моего: историко-архивный сборник / гл. ред.-сост. И. Б.



Гладкова; Региональная общественная организация ветеранов (пенсионеров) культуры, искусства, художественного образования Омской области. – Омск: «Золотой тираж» (ООО «Омск-бланкиздат»), 2020 г. – 211 с. – С. 26-27.

26. Дом детства моего: историко-архивный сборник / гл. ред.-сост. И. Б. Гладкова; Региональная общественная организация ветеранов (пенсионеров) культуры, искусства, художественного образования Омской области. – Омск: «Золотой тираж» (ООО «Омск-бланкиздат»), 2020 г. – 211 с.
27. Кутузов А. В. Блокада Ленинграда в англо-американской прессе (1941-1942 гг. ) // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2010. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/blokada-leningrada-v-anglo-amerikanskoj-presse-1941-1942-gg> (дата обращения: 09.03.2023).
28. The Besieged: A Story of Survival. Caroline Walton. Biteback Publishing, 1 сент. 2011 г. - 288 p.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Сильной стороной работы является детальная проработка теоретических оснований исследования. Автор убедительно обосновал производное определение понятия «образная картина исторической памяти», указал узкую область интереса («сущность различия между взрослостью и детскостью восприятия»), обозначил связь данной проблемы с важнейшей научной проблематикой исследований повседневности блокадного времени, отраженного в детском восприятии, поместил предмет своего интереса в актуальный контекст исследований между выявлением «противоречий использования опыта первой мировой войны по спасению детей», направлениями изучения метафорических иллюзорных представлений «образов материнства и детства», ментальных особенностей «героизма и подвигов ленинградцев», связей «исторического сознания с патриотическим его смыслом», художественного творчества блокадников как гражданско-патриотического самовыражения, способствующего «противостоянию врагу и вселяющее надежду на достижение победы» и др.

Между тем, предмет исследования, обозначенный в заголовке («Культурный код образной картина войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область») и основательно детализированный в вводной части статьи, представлен лишь в общих чертах. Интересный эмпирический материал, поэтическое творчество детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область, проанализирован поверхностно. Детально расписанная во введении программа исследования реализована лишь частично: автор заявляет, что следует методологии содержательно-генетического подхода к контент-анализу, при этом ни логика генезиса (развития) содержания, ни её количественные характеристики (доводы) в основной (аналитической) части статьи не представлены. Нет упоминания даже о количестве проанализированных источников (стихов) и их авторов, не говоря уже о количественных измерениях содержания (основного инструмента контент-анализа).

В результате приходится констатировать, что предмет исследования автором изучен фрагментарно, что нашло отражение, в том числе, в банальности итогового вывода.

Методология исследования сильную сторону (хорошо прописанную программу исследования) и слабую (не реализованный эвристический потенциал прописанной программы). Основная аналитическая часть составлена из голословных деклараций

автора, подкрепленных отдельными примерами из поэтических текстов. Складывается впечатление, что автором использована случайная выборка текстов, в то время как методики контент-анализа предполагают системный подход, который реализуется либо в комплексном анализе всего эмпирического материала (всех текстов поэтического творчества детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область), либо их генеральной выборки, обоснованной общенаучными методами типологии и классификации. Представленные в тексте схема (рис. 1) и таблицы опираются не на анализ эмпирического материала (нет ссылок на количественные результаты контент-анализа и логических доводов их интерпретации), а на некоторые авторские убеждения, которые читателю приходится воспринимать лишь на веру. В результате методология сводится к парадоксу: автор предполагает полную осведомленность читателя об объемах исследованного им содержания, но, если эти объемы общеизвестны, в чем, собственно, состоит прибавка автора к научному знанию? Кроме того, удивляет смешение цели (получения нового научного знания в предметной сфере) и задач исследования, которые должны, по идее, раскрывать последовательную логику получения нового научного знания. Вместо этого автор ставит перед собой заведомо нереальную задачу: «Отражение поэтического восприятия детей-блокадников в текстах военного и мирного времени», – автор собирается отразить поэтическое восприятие детей-блокадников или проанализировать в текстах военного и мирного времени отражение детьми-блокадниками собственного поэтического восприятия? Неясность задачи ведет к неясному этически спорному результату: к попытке под прикрытием патриотического пафоса представить банальный результат как результат «серьезной» аналитической работы.

Актуальность исследования закономерностей формирования культурного кода чрезвычайно высока в контексте серьезных трансформаций российской и мировой культуры под давлением новейших технологий и беспрецедентной конфронтации западной цивилизации с остальным миром. Однако, актуальностью проблемы научная статья может быть ограничена лишь в том случае, если она обосновывает прежде неизвестную или недостаточно проработанную проблему (проблематизация – одна из распространенных задач систематического или аналитического обзоров научной литературы). Представленную статью тоже можно свести к проблематизации, если автор убедительно докажет отсутствие исследований подобранного им эмпирического материала.

Научная новизна полученных автором результатов остается под сомнением. Вероятность справедливости вывода о том, что «раскодирование нравственно-патриотического смысла созданной детьми-блокадниками образной картины исторической памяти, включает в себя переход от образных знаков памяти, культуры любви к Родине, заключённых в образных клише к символам борьбы, образам самоотверженности, архетипам героизма, подвигов к общечеловеческим ценностям, выраженных в идентичных поэтических средствах», достаточно высока. Однако, причинно-следственная логика, ведущая к этому выводу, не очевидна. Представленная автором случайная выборка текстов ничего не доказывает и не опровергает.

Стиль в целом, за исключением множества описок и опечаток (даже в заголовке!) (множество лишних пробелов перед знаками препинания, слитные написания отдельных слов или, напротив – разбивка слов разделительными дефисами, точки после заглавий и пр.), соответствует научному. Существенное стилистическое замечание относится к соблюдению требований ГОСТов в оформлении таблиц, рисунков, списка литературы и т. д. Структура полностью соответствует логике изложения результатов научного исследования. Содержание же требует доработки: необходимо в полной мере реализовать потенциал заявленной методической программы или упростить цель

исследования (свести её к проблематизации изучения поэтического наследия детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область).

Библиография в целом раскрывает предметную область, хотя нет зарубежной литературы и оформление не соответствует редакционным требованиям.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Статья после доработки, безусловно, будет представлять интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура». Автору необходимо определиться: либо реализовать в полной мере эвристический потенциал заявленного методологического подхода, либо упростить задачу, ограничившись проблематизацией исследования слабо изученного эмпирического материала.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Культурный код образной картина войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область», в которой проведено исследование формирования специфических образов войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, характер которых определяется непосредственностью переживаний событий войны.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что проблема раскодирования образной картины войны и тыла на основе совокупных представлений военного времени раскрывается через репрезентацию нравственно-патриотических смыслов, отражённых в поэтических произведениях-откликах детей-блокадников, чье детство проходило на Омской земле. Автор обращает особое внимание на сущность различия между взрослостью и детскостью восприятия, которая определяется особенностями видения реальности, эволюционирующей от конкретики к образным обобщениям, от наивности восприятия к экспрессивности. Эти особенности и отражаются в образах детского поэтического творчества времён Великой Отечественной войны.

Актуальность исследования и научная новизна обусловлена недостаточной изученностью творческого досуга детей-ленинградцев на омской земле как поэтической рефлексии их историко-патриотического сознания. Цель исследования заключается в следующих позициях: проблемное осмысление поэтических образов; выявление нравственно-патриотических смыслов военного времени как образной картины исторической памяти; определение некоторой культурной системы патриотического осмысления образных смыслов и их видения в искусстве. Методология основана на проблемно-семантическом подходе к анализу поэтического творчества детей-блокадников. Автором для сравнения рассмотрено 12 поэтических текстов самодельных и профессиональных авторов, включая произведения Р. Рождественского, А. Городницкого, В. Пономарева и П. Анфиногенова. Основным инструментом анализа является выявление нравственно-патриотических смыслов образов войны и тыла, а также образных клише, формирующих совокупный образ военного времени.

Теоретическим обоснованием исследования явились труды таких ученых, как Д.К. Бурхарт, Л.В. Дербилова, А.В. Кутузов, Б.Г. Могилянский, А.В. Сушко и др. Эмпирическим материалом послужили историко-архивные сборники Региональной общественной организации ветеранов (пенсионеров) культуры, искусства, художественного образования Омской области.

Проведя библиографический анализ исследуемой проблематики, автор отмечает, что

она представлена кругом научных исследований по следующим направлениям: выявление противоречий использования опыта первой мировой войны по спасению детей, метафорически иллюзорное представление образов материнства и детства, ментальные особенности героизма и подвигов ленинградцев, связь исторического сознания с патриотическим его смыслом, художественное творчество блокадников как гражданско-патриотическое самовыражение. Особняком стоят труды по изучению повседневности и культурных аспектов детских воспоминаний.

В начале статьи автор уделяет достаточное внимание раскрытию сущности понятий «образ», «образная картина исторической памяти», «образные клише», «поэтические средства», «культурный код».

В своем исследовании автор проводит детальный художественный и семантический анализ детских стихотворений, отмечая, что стихи-детей-блокадников, написанные в годы Великой Отечественной войны на основе непосредственных переживаний, выступают как аутентичные слепки с действительности, отражающие в себе образы-переживания, возникавшие в сознании юных авторов, полных патриотических настроений.

Автор уделяет особое внимание сравнительному анализу выразительных средств и передаваемых нравственно-патриотических образов детских стихотворений и произведений, созданных известными поэтами.

В результат анализа образов исторической памяти детей-блокадников, чье детство прошло на омской земле, автором выделено две группы образов, в каждой из которых заключен определенный нравственно-патриотический смысл и соответствует ряд своих образных клише. Первой группе образов соответствует нравственно-патриотический смысл образов войны, выраженный в нравственной стойкости, образах бесстрашия, смелости, несгибаемости духа, готовности в любой момент встать за защиту родины – то есть группа волевых и эмоциональных качеств военно-патриотической направленности, формируемых в ходе возвышения значимости подвигов во имя жизни. Вторая группа – это образы, в которых заключен нравственно-патриотический смысл образов тыла, ставшего жизнеутверждающим местом и способствующего возникновению в историко-патриотическом сознании детей-блокадников образов места эвакуации, военного детства, тружеников тыла, воспитателей; коллективного духа, труда, досуга, патриотических настроений детей. Итоги исследования представлены автором в таблицах.

Автором отмечено, что представленные нравственно-патриотические смыслы образов войны и тыла через образную картину исторической памяти складываются в определенную систему кодирования. Историческая память приобретает поэтическую окраску в конкретных образах войны и тыла с помощью определенных поэтических средств, придающих им некоторый нравственно-патриотический смысл благодаря формирующимся в поэтических строках образным клише, которые, в свою очередь, определяют образную картину исторической памяти, складывающуюся в некоторый культурный код.

В заключении автор представляет выводы и основные положения по изученному материалу и отмечает перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение детского творчества военного периода как выражения культурного кода времени представляет несомненную

научную и практическую культурологическую значимость. Полученный материал может служить основой для последующих исследований в рамках данной проблематики.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 26 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Отзыв на статью «Культурный код образной картины войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников, эвакуированных в Омскую область».

Предмет исследования – культурный код образной картины войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников.

Методология исследования. В рецензируемой работе методология проблемно-семантического подхода к анализу поэтического творчества детей-блокадников. Используется также используется метод системного научного описания, культурологический метод, метод исторического описания, используется, социокультурный подход.

Актуальность исследования. Тема Великой Отечественной войны в настоящее время является одной из значимых и важных в культурно-национальном сознании россиян. Сохраняется и растет исследовательский интерес к исторической памяти о войне, а также художественных произведений, фольклорных материалов, поэтического творчества различных социальных и возрастных групп. В этой актуальности темы, которая рассматривается в рецензируемой статье не вызывает сомнений. Цель работы заключается автор определяет следующими позициями « 1. Проблемное осмысление поэтических образов. 2. Выявление нравственно-патриотических смыслов военного времени как образной картины исторической памяти. 3. Определение некоторой культурной системы патриотического осмысления образных смыслов и их видения в искусстве».

Научная новизна определяется методологией исследования, целью и задачами, полученными в ходе исследования результатом. Новизна заключается и в том, что в статье описывается формирование специфических образов войны и тыла в поэтическом творчестве детей-блокадников. Автор рецензируемой статье отмечает, что характер поэтического творчества определяется непосредственностью переживаний событием войны.

Стиль работы академический. Работа не разделена на разделы, при этом материал статьи изложен последовательно и логично изложен и направлен на решение поставленных в статье задач. Автор рецензируемой работы отмечает, что «задача данного конкретного исследования заключается в анализе образов войны и тыла, отраженных в поэтическом творчестве детей-ленинградцев в период эвакуации в Омскую область» и эту задачу выполнена. Автор серьезное внимание уделяет раскрытию

таких понятий как образ, природа образа, культурный код и др. Название работы соответствует ее содержанию. Автор «анализирует 12 поэтических текстов самодеятельных и профессиональных авторов, включая произведения Р. Рождественского, А. Городницкого, В. Пономарева и П. Анфиногенова», в которых он выявляет «нравственно-патриотические смыслы образов войны и тыла, а также - образные клише, формирующие совокупный образ военного времени».

Библиография статьи состоит из 32 позиций (научные статьи, монографии, сборники документов, литературные произведения). Специального раздела, в котором есть апелляция к оппонентам в тексте рецензируемой статьи нет. Библиография и проделанная автором работа –это убедительный ответ оппонентам и статья может дать импульс для дальнейшего изучения темы культурного кода в поэтическом творчестве других социальных и демографических групп населения периода Великой Отечественной войны.

Выводы объективны и вытекают из проделанной работы. Автор справедливо пишет, что «образная картина войны, созданная детьми-блокадниками во взрослой и детской поэзии, выражает культурный код военного времени, который заключается в стремлении защитить свою родину, совершить подвиг во имя жизни. В нем сосредоточены нравственно-патриотические черты несгибаемости духа, ненависти к фашистам, стойкости и готовности прийти на защиту родины, непримиримость к врагу, самоотверженность и героизм, определяемые атмосферой подвига». Очень важным представляется также вывод о том, что «культурный код образной картины тыла и военного детства детей-блокадников опирается на атмосферу добра и милосердия и проявлялся в целом ряде благородных качеств сибирских спасителей: самоотверженности души, любви к детям, воле к победе, жизни, несгибаемости духа, стойкости и дружелюбии».

Статья будет интересная специалистам и всем, кто интересуется вопросами исторической памяти.

В статье много опечаток.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Щавлева А.С. Феномен постчеловека в парадигме современной культуры // Человек и культура. 2024. № 1.

DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.40684 EDN: WXBGAS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40684](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40684)

## Феномен постчеловека в парадигме современной культуры

Щавлева Александра Сергеевна

аспирант кафедры культурологии и философии ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры"

614000, Россия, Пермский край, г. Пермь, ул. Газеты, 18

✉ [a.mantova@yandex.ru](mailto:a.mantova@yandex.ru)



---

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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.1.40684

### EDN:

WXBGAS

### Дата направления статьи в редакцию:

08-05-2023

**Аннотация:** Научно-технический прогресс поставил под сомнение господствующие доктрины, касающиеся состояния человека. Автор подробно рассматривает значение дискуссии о необходимости нового понимания того, что значит быть человеком в обществе, где традиционные различия между человеком и не человеком, технологией и биологией, а также природой и культурой становятся все более размытыми. Особое внимание уделяется концепциям постгуманизма и трансгуманизма, которые, выходя за рамки гуманизма, предлагают пересмотреть и переосмыслить, что значит быть человеком. В данной статье анализируются, сравниваются современные подходы к определению концепции постгуманизма, где постгуманизм понимается как парадигма мышления, которая приходит на смену постмодернизму, усваивая его базовые установки. Объектом исследования является представление о постчеловеке как биологическом виде, кибернетическом организме и цифровой бестелесной сущности. Предметом исследования является визуальное воплощение образа постчеловека в современной массовой культуре. Особым вкладом автора в исследование темы является анализ множества описательных образов постчеловека, многие из которых, находят образное воплощение в массовой культуре. Основными выводами, проведенного

исследования являются следующие: кинематограф предвосхитил многие трансгуманистические и постгуманистические идеи, которые позже становятся предметом изучения философами и культурологами; этических дилемм и противоречий, с которыми сталкивается человечество; обсуждения смысла человеческого существования, движимого ускорением научных достижений и технологических инноваций. В некотором смысле можно утверждать, что массовая культура выступает инструментом, помогающим осознать масштабы социальных и культурных изменений, вызванных новейшими технологическими разработками.

**Ключевые слова:**

постгуманизм, трансгуманизм, гуманизм, постчеловек, киборг, трансформация идентичности, тело и технологии, массовая культура, НБИКС-технологии, кинематограф

Технологии преобразуют человеческую жизнь более быстрыми темпами, чем когда-либо прежде. Конвергенция нанотехнологий, биотехнологий, робототехники, информационных и коммуникационных технологий создают новую ситуацию, в которой человек становится дизайнерским проектом. Благодаря развитию НБИКС-технологий человек сегодня способен перепроектировать себя для того, чтобы избавиться от различных ограничений. Постгуманизм – один из недавних и заметных проявлений этого феномена, который, выходя за рамки гуманизма, предлагает пересмотреть и переосмыслить, что значит быть человеком.

При этом содержательная дискуссия о развитии постгуманизма требует осмысления и определения границ данной концепции. Стоит отметить, что анализ постгуманизма не является синонимом истории технологии и медицинских усовершенствований тела человека. Безусловно, технологические изменения стали центральным звеном в современных исследованиях постчеловечества. Действительно, постгуманизм подразумевает эмерджентный скачок от некоторого нынешнего статуса человека к будущей характеристике постчеловека.

Важнейшим условием постгуманизма является его критическая позиция по отношению к идее о том, что люди являются высшим биологическим видом. Преобладающая концепция человеческого существа ставится под сомнение при осмыслении вовлеченности человека в технологии и его взаимодействия с ними.

Представляется проблематичным определить исторические рамки постгуманистического движения. Ряд исследователей предполагает, что «история постгуманизма не имеет очевидного начала, середины или конечной точки в философской мысли» (Miah), напротив, Стефан Хербрехтер считает, что «постгуманизм является реакцией на переоценку ценностей Ницше». В свою очередь, Прамод К. Найяр находит истоки постгуманизма в трех критических анализах гуманизма: «постструктурализме М. Фуко, феминизме и исследованиях в области технонауки» [\[1, p. 14\]](#).

В большей степени постгуманизм ассоциируется с постмодернистской философией, культурологией, исследованиями науки и техники, постструктурализмом и феминизмом. В этом контексте постгуманизм предстает как критический дискурс идей гуманизма.

Широко распространено мнение, что термин постгуманизм был введен философом-постмодернистом Ихабом Хассаном «сначала нам нужно понять, что человеческая



форма, включая человеческое желание и все его внешние репрезентации, может радикально меняться и, следовательно, должна быть пересмотрена. Нам нужно понять, что пятьсот лет гуманизма, возможно, подходят к концу, поскольку гуманизм трансформируется во что-то, что мы должны беспомощно называть постгуманизмом» [\[2, p. 843\]](#).

Истоки того, что можно назвать постгуманизмом, раскрывают Джудит Халберштам и Айра Ливингстон в работе «Постчеловеческие тела». Философы предлагают идею понимания постгуманизма, основанного на культурных проявлениях моральных взглядов на технологии. Халберштам и Ливингстон подчеркивают, что их цель состоит в том, чтобы решить проблемы согласованности человеческого тела. При этом авторы придерживаются идеи о том, что в человеческом бытии нет согласованности и, возможно, нет основы для апелляции к определению человеческой сущности или общей формы человеческого достоинства. Кроме того, обсуждаемый постчеловек относится не к некоторому последующему состоянию развития человечества, а к его распаду на суб-, интер-, транс-, пре-, анти-. Авторы отмечают, что постчеловеческое не требует устаревания человеческого, оно не представляет эволюцию или деволюцию человека.

Скорее постчеловеческое участвует в перераспределении различий и идентичности, что находит визуальное воплощение в жанре телесного ужаса, который описывает искажение целостности человеческого субъекта и нарушение его границ (Преступления будущего, 2022).

Дискурс культурного постгуманизма не только выявил парадоксы постмодернистского состояния, потому что «конец Человека должен быть написан на языке Человека», как выразился Жак Деррида, но и призвал к более инклюзивному, справедливому и эгалитарному миру, в котором люди имеют меньше контроля, признавая ошибочность человеческого знания и поднимая угнетающие культурные границы [\[3, p. 713\]](#).

Если исходить из допущения, что человек мертв, то человеческое тело должно быть осмыслено философами и культурологами заново. Постгуманизм маркирует не буквальный конец человека, а конец определенного образа человека, при котором биологическая природа человека может оставаться неизменной, но ощущение себя в многообразии окружающего мира меняется.

В свою очередь писатели и художники начали теоретизировать проблемы возникновения постчеловеческих тел и тем, раскрывающих причины и следствия постмодернистских отношений власти и удовольствия, виртуальности и реальности, где преобладающая концепция человеческого существа ставится под сомнение при осмыслении вовлеченности человека в технологии и его взаимодействия с ними. Сегодня масс-медийный дискурс предлагает использовать альтернативные среды (виртуальные игры, интерактивные и иммерсивные среды, дополненную реальность, метавселенную) с множеством описательных образов: образа киборга, трансчеловека, протезного существа, постчеловека, аватара, направленных на расширение познания человека, его мобильности и чувств, с воплощением идеи виртуальности как сконструированной идентичности. «Постчеловеческое тело – это технология, экран, спроецированное изображение; это тело под знаком СПИДа, зараженное тело, смертоносное тело, техно-тело; это, как мы увидим, странное тело. Само человеческое тело больше не является частью «семьи людей», а зоопарк постчеловеческих существ» [\[4, p. 3\]](#).

Таким образом, постгуманизм размывает границы между животными, людьми и машинами, тем самым разрушая традиционные границы, иерархию и дихотомию,

представляя новые отношения между людьми и машинами, а также между людьми и животными. Постгуманизм предлагает радикальную деконструкцию «человеческого» и рассматривает альтернативные формы воплощения человека, включая расширение человеческого потенциала в цифровой среде, а также слияние с технологиями, в которых человеческое тело предстает скорее как модный аксессуар, чем как основа существования.

Одним из самых значимых постгуманистов является Н. Кэтрин Хейлз, которая обсуждает последствия преобразования тел в информацию с помощью цифровых технологий. Так, например, оцифровка социальных отношений через Интернет является примером растущего сдвига в сторону изменения повседневных практик. Культуролог объясняет, как были нарушены границы тела и что наша нынешняя эпоха характеризуется желанием избавиться от бремени тела, воссоздав его как информацию или не-материю. Для Хейлз постгуманизм характеризуется потерей субъективности, которая основана на том, что тела теряют свои границы [\[5\]](#). Хейлз дает понять, что «постчеловеческий» не означает конец человечества это не вопрос «станем ли мы постчеловеками», потому что «постчеловечество уже здесь». Вопрос в том, «какими мы будем постлюдьми» [\[5, p. 246\]](#).

Таким образом, можно выделить особенности постчеловеческого состояния: паттерны информации более существенны для состояния бытия, чем любая материальная инстанция; воплощение в биологическом субстрате рассматривается как случайность истории, а не неизбежность жизни; нет ничего нематериального; душа и сознание - это эпифеномен; тело - не что иное, как протез, и обмен этого протеза на другой является просто продолжением этого отношения; и человеческое существо способно быть, казалось бы, сочлененным с разумными машинами.

В этом смысле постгуманизм Н. Кэтрин Хейлз пересекается со взглядами Донны Харауэй, которая по-новому осмысляет понятие «киборга». В буквальном понимании «киборг» - это комбинация кибернетики и организма, используемая для описания гибридного существа, которое является симбиозом человека и машины. Харауэй представляет киборга как «предмет вымысла и жизненного опыта, который меняет то, что считается опытом женщин в конце XX века» [\[6\]](#). Автор использует метафору киборга, чтобы подвергнуть сомнению такие дуализмы, как разум/тело, животное/человек, организм/машина, культура/природа, мужчина/женщина и т.д. Донна Харауэй продвигает идею постгендерного мира, ставя под сомнение человеческое. Киборги не были основаны на стремлении улучшить человечность, а были направлены на то, чтобы разрушить единые представления о том, что значит быть человеком, изменение субъектности приводит человечество к ситуации, когда остро стоит вопрос о моральном статусе искусственной жизни, о признании мультикультурности живой и неживой природы.

В массовой культуре, а именно в кинематографе, образ Люси в фильме Люка Бессона (2014) очень четко отражает образ киборга, описанный Донной Харауэй. Образ киборга становится одним из самых востребованных в научной фантастике и визуализируется в таких фильмах, как «Химера» (2009), нашумевшие «Суррогаты» (2009) и фильмы в жанре киберпанк. В настоящих картинах в центре внимания – существо на границе бинарностей, истории, символизирующие убежденность в том, что именно биологическая жизнь сохраняется и имеет значение, а не машины. Повествование является частью повторяющегося морального дискурса о технологиях, который утверждает, что быть живым или естественным – это хорошо, а быть механическим или искусственным – плохо.

При этом дискурс массовой культуры о трансформации человека и появлении машин часто наполнен повествованием о страхе и неуверенности, которые призваны показать незащищенность человечества, возникающую из-за перспективы разделить контроль над миром с живой машиной или киборгом. Данная риторика находит воплощение в жанре фантастики стимпанк, где паровые машины и другие ретро-технологии не исчезли, а достигли высочайшего развития, цель - показать мир победившего транс- и постгуманизма как антиутопию, в которой достижения технологий доступны только привилегированной группе людей, при этом остальное большинство живет в условиях технологического упадка и мечтает получить бессмертие (сериал «Видоизмененный углерод» (2018-2020), «Мир Дикого Запада» (2016-2022); фильмы «Элизиум» (2013) «Превосходство» (2014).

В связи с этим постгуманистический дискурс поднимает один из важнейших вопросов поиска места человека в современной технокультуре. Роберт Пепперелл, один из исследователей постгуманистического подхода, определяет постчеловеческое состояние как «конец вселенной, ориентированной на человека». Для профессора Кардиффского университета постгуманизм означает конец гуманизма, а именно, «давняя вера в непогрешимость человеческой силы и высокомерная вера в наше превосходство и уникальность» [7, 171]. При этом философ признает, что данное убеждение будет продолжать существовать и в будущем. Он предсказывает, что гуманизм в конечном счете рухнет из-за присущей ему моральной слабости, отмеченной феминизмом, движением за права животных и движениями против рабства, все из которых разоблачают моральные недостатки гуманизма.

Исходя из этого постчеловеческое существование означает, что нет никакой границы между телесным существованием и компьютерным моделированием, кибернетическим и биологическим механизмом «было бы ошибкой отделять вещь, которая думает, и вещь, о которой думают» [7, 33].

Фрэнсис Фукуяма, в свою очередь, совершает попытку охарактеризовать постгуманизм, предположив, что «наше постчеловеческое будущее» будет включать неизбежную коммерциализацию биотехнологических инноваций, которые могут привести к тревожным улучшениям человека. Значение видения постгуманизма Фукуямы весьма значимо, поскольку его язык формирует в дальнейшем понимание постгуманизма как будущего состояния дел, в котором традиционный человек больше не ценится. Он предполагает, что эта неизбежная коммерциализация заменит людей новым видом существ, и, в свою очередь, люди с нынешним статусом будут обесцениваться и их основные права будут нарушены. Таким образом, Фукуяма объясняет, что постгуманизм – это отсутствие гуманизма, нарушение важнейших моральных границ. Философ, апеллирует к идее о том, что у людей есть сущность, которая может быть искажена слишком большим количеством технологий, называя эту сущность фактором Х. Этот фактор Х, который Фукуяма разработал как своего рода человеческое достоинство, был бы скомпрометирован разрешительной коммерческой средой, в которой появились бы медицинские усовершенствования. Он указывает на то, что политика биотехнологий, приветствующих усовершенствования человека, ослабит моральную силу прав человека из-за претензий химерных, кибернетических или трансгендерных организмов [8].

Вместе с тем историю постгуманизма не следует рассматривать как то же самое, что историю трансгуманизма [9]. Хотя можно было бы определить, что их общим местом является акцент на технологии. При этом теоретики каждой традиции выдвигают совершенно разные ценностные требования, связанные с взаимосвязью технологии и

человека.

По большей части пост- и трансгуманисты позиционируют себя как антагонисты, несмотря на их взаимную вовлеченность в похожие вопросы и мотивы. Концепции пост- и трансгуманизма способствуют пересмотру условий жизни людей в эпоху технологий.

Трансгуманизм можно осмыслять как технооптимистический дискурс, связанный с биолиберальными мыслителями, инженерами-биоэтиками, компьютерными учеными, а также футуристами. Напротив, постгуманизм связан с постмодернистской философией и культурологией.

В то время как обе концепции движутся за пределы гуманизма, трансгуманизм считается усилением гуманизма, руководствуясь верой в разум, индивидуализм, науку, технику и прогресс. Постгуманисты же отвергают гуманистическую веру, что «человек является мерой всех вещей» и что дуалистический подход к человеческим существам является подходящей отправной точкой для дальнейших исследований. По мнению постгуманистов, гуманизм утратил свое доверие и «кризис гуманизма происходит повсюду».

Тем не менее, данные концепции объединяет то, что они считают гуманистическое понятие «человек» устаревшим, как в физиологическом плане, так и в концептуальном. Кроме того, пост-и трансгуманизм рассматривают вопрос о коэволюции человека с технологией, используя мотив «постчеловека», но понимают его по-разному. Для трансгуманистов постчеловек означает радикально улучшенное человеческое существо, тогда как философы-постгуманисты используют этот термин для обозначения новых концептуализаций человека, которые проблематизируют метафизические концепции человека.

Постчеловеческое и трансчеловеческое тело четко показывает, как постгуманисты деконструируют человеческое тело как культурную конструкцию, открывая «человеческое» альтернативным способом воплощения (биологическим или небιологическим), в то время как трансгуманисты не демонстрируют полное осознание исторической и культурной детерминации тела, рассматривая его как нейтральное био (техно) тело, которое можно настраивать по желанию индивидуально.

Таким образом, переход от человеческого состояния к постчеловеческому видится проектом совершенствования человека, который в итоге приведет к трансформации человеческого вида из человеческого в постчеловеческое, где нет разделения между людьми и окружающими их вещами. В этой связи трансгуманизм часто рассматривается как процесс, который достигнет кульминации в постчеловеческом существовании и приобретет черты постгуманизма.

В рамках современной культурологической среды постгуманизм предлагает уникальный баланс между свободой воли, памятью и воображением. Постгуманизм придерживается критической и деконструктивной точки зрения, основанной на признании прошлого, в то же время устанавливая всеобъемлющую и порождающую перспективу для поддержания и возвращения альтернатив для настоящего и будущего. В рамках современной культурологической среды постгуманизм предлагает уникальный баланс между свободой воли, памятью и воображением. Таким образом, постгуманистическая эпоха создает новую эстетику в искусстве, кинематографе, литературе, музыке и моде, деконструируя существующие каноны и становясь мейнстримом.

Поскольку теория и практика совершенствования человека являются

междисциплинарным полем исследования, растет интерес к визуализации биосинтетических и виртуальных тел в области медиа-искусства и дизайна.

Так, современные художники, перформеры (Стеларк, Эдуардо Кац, Орлан и др.), осмысляют вопросы расширения возможностей тела, проводя эксперименты с ним, тем самым выходят за границы человеческого, опираясь на транс и постгуманистическое мышление. Художник-концептуалист Стеларк утверждает, что классический биологический человек становится устаревшим и «отжившим», тем самым человеческое тело нуждается в улучшении, и в этом контексте он сотрудничает с инженерами и учеными, чтобы найти способы его улучшить [\[10\]](#). Он наиболее известен тем, что создал искусственное ухо из культивируемых клеток и имплантировал его в свое предплечье. Данные практики направлены на расширение чувственного опыта и реальности не только зрителя, но и художника.

Кроме того, на прошедшей неделе моды в Париже ученые в области моды, исследуя стык моды и технологии, представили свои коллекции (Anrealage, Coperni, Miu Miu). Модели были погружены в вымышленную футуристическую вселенную и взаимодействовали с роботами. Данная практика представляется ярким примером того, как цифровой мир влияет на индустрию моды, проблематизируя взаимодействия между людьми и машинами, рассматривая многообразие культурной среды. Тем самым акцентируя внимание на идеи, которую развивал еще Мишель Фуко, утверждая, что человек – это историческая конструкция, эпоха которого скоро закончится: «новые и старые боги уже вздувают Океан будущего – человек скоро исчезнет...исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [\[11, с. 403-404\]](#), что сегодня может быть прочитано как возможность человека приобрести другие сетевые формы существования в виде кибернетических организмов или даже цифровой бестелесной сущности.

Видится возможным предположить, что при дальнейшем развитии NBIC технологий художественные возможности будут расширяться в создании новых практик для проектирования биосинтетических тел, расширения сенсорных возможностей, когнитивного обогащения, гендерного разнообразия, передачи идентичности и радикального продления жизни.

Таким образом, сегодня, наблюдая процесс переосмысления человеческого существования, движимого ускорением научных достижений и технологических инноваций, постгуманизм позиционирует себя как новая теоретическая модель биологических, механических и коммуникационных процессов, которая исключает человека из любого особо привилегированного статуса в отношении материи, смысла, информации и познания. Демистифицируя и деконструируя гуманизм, постгуманизм критикует дуалистические онтологии, такие как природа/культура, разум/материя, субъект/объект, человек/животное, и как следствие приводит к разрушению традиционных границ, иерархий и дихотомий, а также представлений о новых отношениях между людьми и машинами. Постгуманистическая парадигма мышления строится на идеи инклюзивности человека, то есть человек лишается онтологических привилегий и встраивается в общий континуум.

Массовая культура, визуализируя новый, удивительный, эффективный мир постгуманизма, предъявляет многообразие образов: образ киборга, трансчеловека, протезного существа, постчеловека, аватара, в которой все эти формы реальности обещают замену человека. Исходя из этого, постчеловеческий мир – это не мир без человека, а мир, в котором человек меняет свой статус, где он из центра перемещается на периферию. В результате чего постгуманистические идеи оказывают глубокое

влияние на современную массовую культуру, в которой концепция совершенствования человека может быть рассмотрена как процесс адаптации к современным технологиям, где человеческое тело, разум и идентичность постоянно модифицируются, предъявляя возможность «лепки» человеческой формы.

## Библиография

1. Ranisch R., Sorgner S. L. (Eds.). Post- and transhumanism: an introduction. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2004.
2. Hassan I. Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture? The Georgia Review. 1977. № 31 (4). Pp. 830-850.
3. Tirosh-Samuelson, H. (2012) Transhumanism as a Secularist Faith. Zygon, 47(4). 710-734.
4. Halberstam J., Irvingston I. (Eds.). Posthuman Bodies. Indiana University Press: Bloomington, 1995.
5. Hayles N. K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, United States of America: University of Chicago Press, 1999.
6. Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг. // Вконтакте: российская социальная сеть. – 2023.  
- URL: [https://vk.com/doc60208871\\_514713224?hash=DIK180Viq2H5ZiOPezhkJpFiFAQbgfY3WdtSC6Z5xMo](https://vk.com/doc60208871_514713224?hash=DIK180Viq2H5ZiOPezhkJpFiFAQbgfY3WdtSC6Z5xMo) (дата обращения 05.05.2023).
7. Pepperell R. The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain. Bristol, Great Britain: Intellect Books, 2003.
8. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции. М.: Издательство АСТ, ЛЮКС, 2004.
9. Bostrom N. In Defense of Posthuman Dignity. Bioethics. 2005. № 19(3). Pp. 202–214.
10. Стеларк: человек или киборг. – Текст : электронный // dailymoscow.ru: сайт. – 2023.  
- URL: <https://dailymoscow.ru/kaliningrad/5761-stelark-celovek-ili-kiborg?ysclid=lgunnin8qx662191268> (дата обращения 05.05.2023).
11. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Феномен постчеловека в парадигме современной культуры», в которой проведено исследование потенциала влияния современных технологий на формирование концепций постгуманизма.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что конвергенция нанотехнологий, биотехнологий, робототехники, информационных и коммуникационных технологий создают новую ситуацию, в которой человек становится дизайнерским проектом. Благодаря развитию НБИКС-технологий человек сегодня способен перепроектировать себя для того, чтобы избавиться от различных ограничений.

Актуальность настоящего исследования обусловлена непрерывным появлением новых и уникальных способов интеграции современных технологий и философских экзистенциальных воззрений. Научная новизна заключается в социокультурном анализе

процесса взаимовлияния современных технологий и философского направления постгуманизма. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Донна Харауэй, Н. Кэтрин Хейлз, Стефан Хербрехтер, Джудит Халберштам, Айра Ливингстон, Фрэнсис Фукуяма и др. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы анализа и синтеза, а также социокультурный и философский анализ.

Цель исследования заключается в анализе дискурса культурного постгуманизма и его влияния на переосмысление существования человека в современном мире представителями творческой интеллигенции.

Для определения научной обоснованности проблематики автор проводит философский анализ положений постгуманизма. Он опирается на концепции, раскрытые в труде «Постчеловеческие тела» Джудит Халберштам и Айры Ливингстон, и предлагает идею понимания постгуманизма, основанного на культурных проявлениях моральных взглядов на технологии. Как отмечает автор, постгуманизм размывает границы между животными, людьми и машинами, тем самым разрушая традиционные границы, иерархию и дихотомию, представляя новые отношения между людьми и машинами, а также между людьми и животными. Постгуманизм предлагает радикальную деконструкцию «человеческого» и рассматривает альтернативные формы воплощения человека, включая расширение человеческого потенциала в цифровой среде, а также слияние с технологиями, в которых человеческое тело предстает скорее как модный аксессуар, чем как основа существования, вплоть до преобразования тел в информацию с помощью цифровых технологий.

Автором выделены следующие особенности постчеловеческого состояния: паттерны информации более существенны для состояния бытия, чем любая материальная инстанция; воплощение в биологическом субстрате рассматривается как случайность истории, а не неизбежность жизни; нет ничего нематериального; душа и сознание - это эпифеномен; тело - не что иное, как протез, и обмен этого протеза на другой является просто продолжением этого отношения; и человеческое существо способно быть сочлененным с разумными машинами.

Исследуя пути воплощения данных положений в художественной культуре, автор обращает внимание на масс-медийный дискурс, который предлагает использовать альтернативные среды (виртуальные игры, интерактивные и иммерсивные среды, дополненную реальность, метавселенную) с множеством описательных образов: образа киборга, трансчеловека, протезного существа, постчеловека, аватара, направленных на расширение познания человека, его мобильности и чувств, с воплощением идеи виртуальности как сконструированной идентичности. Согласно автору, идеи постгуманизма нашли свое наиболее яркое воплощение в массовой культуре, а именно в кинематографе («Видоизмененный углерод», «Мир Дикого Запада», «Элизиум»), где все фильмы объединяет общая идея тревожности и незащищенности человека перед возможностью интеграции человеческого разума, тема и технологий.

Культурологический анализ философского дискурса постгуманизма позволил автору прийти к выводу, что постгуманизм предлагает уникальный баланс между свободой воли, памятью и воображением. Постгуманистическая эпоха создает новую эстетику в искусстве, кинематографе, литературе, музыке и моде, деконструируя существующие каноны и становясь мейнстримом.

В рамках настоящего исследования автор также акцентирует внимание на различиях положений о существовании человека в направлениях постгуманизма и трансгуманизма. В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

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

современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса взаимовлияния культуры, философии и современных технологий представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 11 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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



Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Асташев Д.А. Украшения в музыкально-теоретическом учении Джусто Даччи: дидактический стандарт //

Человек и культура. 2024. № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.68784 EDN: XBIGNE URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=68784](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68784)

## Украшения в музыкально-теоретическом учении Джусто Даччи: дидактический стандарт

Асташев Дмитрий Анатольевич

ORCID: 0000-0002-6910-9675

кандидат педагогических наук

профессор, кафедра музыкального искусства, Арктический Государственный Институт Культуры и Искусств

677000, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Орджоникидзе, 4

✉ [astashev\\_dmitry@mail.ru](mailto:astashev_dmitry@mail.ru)



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.1.68784

### EDN:

XBIGNE

### Дата направления статьи в редакцию:

23-10-2023

**Аннотация:** Статья обращает внимание на систему музыкальных украшений, данных в дидактическом стандарте итальянского педагога середины XIX века Джусто Даччи. Созданная в условиях изменившейся практики исполнительства, где важность приобрело прочтение нотного текста максимально близкое к намерениям композитора, система украшений маэстро Даччи не только предложила педагогам их унификацию в виде знаков сокращенного письма, но и установила эталоны их расшифровки. По отношению к содержанию раздела теория музыки, связанного с изучением орнаментики, система Даччи стала тем организующим конструктом, который приобрел устойчивую форму дидактического обобщения. Выделенные Джусто Даччи виды украшений: апподжиатура – аччаккатура – мордент – группетто – трель, это те элементы музыкальной теории, которые сохраняют универсальность по сей день. Они введены в дидактический стандарт в особый исторический момент активного создания методических концептов, обеспечивающих теоретические и технологические основания

для педагогической работы в профессиональных музыкальных учебных заведениях Италии. Подобная работа не только обогатила музыкальную культуру XIX века. В формировании базовых навыков колорирования она и сегодня остается важным образовательным ориентиром. Впервые введенное в данной статье знание о стандарте Джусто Даччи необходимо по трем причинам: 1. В теории музыки оно фиксирует опыт точного кодирования украшений. Этот опыт, по сути, является залогом визуализации неизменного звучания. Для музыкознания он представляет интерес с точки зрения изучения истории формирования цикла музыкально-теоретических дисциплин и его содержания. 2. В образовательной практике оно расширяет существующий формат знания, открывает педагогам возможность включить данный образовательный материал в свою практическую работу. 3. В исполнительстве оно необходимо для понимания граней возможной исполнительской свободы в дешифровке украшений в произведениях, взятых из того или иного временного хронотопа.

### **Ключевые слова:**

украшения в музыке, теория музыки, Джусто Даччи, учение об украшениях, дидактический стандарт, терминология, апподжиатура и аччаккатура, мордент, группетто, трель

В истории итальянской музыкальной науки и профессиональной педагогики украшения (ит. *abbellimenti*), ведущие начало от средневекового опыта сакральной глорификации, были постоянной темой обсуждения в многочисленных теоретико-практических учениях<sup>[1]</sup>. Правда, изначально они имели отличные от *abbellimenti* термины. К примеру, в книге III «Этимологий» средневекового энциклопедиста Исидора Севильского (ок. 560-636 гг.) для характеристики подвижного украшенного голоса автор применил латинский термин «*vincola*», означающий «мягкий и извилистый/заливистый голос» (*vincola est vox mollis atque flexibilis*)<sup>[2]</sup>. Этимологию этого термина учитель Церкви вывел от латинских *vinno*, - как сам он пишет, - синонима *cincinno*, указывающего на вьющийся, кудреватый и изгибистый голос<sup>[3]</sup>.

Со времени Исидора Севильского терминологический аппарат самого понятия «украшения» существенно расширился. В семантическое поле современного итальянского термина *abbellimenti*<sup>[4]</sup>, кроме латинских колорирование (от лат. *colorare* – окрашивать), орнамента (от лат. *ornare* – наряжать, украшать) попали фиоритур (от ит. *fiorire* – расцвечивать), фигурации<sup>[5]</sup> (от ит. *figurare* – украшать, расцвечивать), которые активно используются сегодня для выражения необходимого значения, объединяющего в понятии «украшение» по сумме сходств различные языковые формы. Но как бы не назывались в наше время украшения, вобравшие в совокупной истории европейских художественных практик последующих за Средневековьем эпох разные языковые формы (*cantus fractus*, *cantus floridus*, *diminutio/ deminutio*, *passaggi*, *gorgia*, *cantus supra librum*), важно то, что содержательно-практическое наполнение этих терминов всегда увязывалось с измельчением и декорированием неструктурными элементами базовой линии мелодии и вокальной, и инструментальной. Именно в этом понимании *abbellimenti* рассматривает теоретико-практический трактат итальянского педагога (*Trattato teorico-pratico di lettura e divisione musicale*) Джусто Даччи (Giusto Dacci; Парма, 1 сентября 1840 г. — Парма, 5 апреля 1915 г.), изданный в Милане в 1867 году<sup>[6]</sup>. В IX главе этого труда сказано: «Украшения (*abbellimenti*) являются

орнаментами в музыке, и их пять: Апподжиатура –Аччаккатура – Мордент – Группетто – Трель (Appoggiatura–Acciaccatura–Mordente–Gruppetto–и Trille); обозначаются же они знаками, расположенными выше или ниже ноты или мелкими нотками, расположенными между [базовыми/основными - вставка моя, Д.А] нотами» [\[1, с. 66\]](#)[\[7\]](#). Предпринятое Даччи теоретическое осмысление и упорядоченное описание украшений в музыке, тяготеющее к универсальному дидактическому толкованию, вряд ли можно переоценить. После руководства итальянского фальцетиста и композитора Джованни Луки Конфорта (Giovanni Luca Conforto, ок. 1560 – 1608 гг.) «Быстрый и легкий способ научить каждого ученика колорировать ноты...» («Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro...»), появившегося в 1593 году и также поставившего своей целью создать универсальный учебник для голоса и инструментов, специально раскрывающий практику итальянского искусства диминуции[\[8\]](#), данный труд стал следующим в истории дидактической систематизации и обучающей практики колорирования. Принципиальное отличие этих двух трудов, разделенных во времени более чем двумя с половиной столетиями, состоит в том, что каждый из авторов принадлежал к разным художественным эпохам и, соответственно, описывал практику декорирования, исходя из представлений своего времени. В первом случае украшения осмысливались в рамках свободной импровизации. Ее примеры были подробно прописаны Джованни Конфорто в виде пассажей, трелей и приемов украшений в каденциях. Все эти примеры, по мысли автора, могли помочь обучаемым достичь способности исполнять импровизацию сверх базовой линии любой мелодии, и соответственно, служили лишь отправной точкой для спонтанного исполнительского творчества. Во втором случае, в существенно изменившейся с начала XIX века практике исполнительства, в которой важность приобрело прочтение нотного текста максимально близкое к намерениям композитора, украшения стали обретать унификацию в виде знаков сокращенного письма и установления эталонов их расшифровки. В новых условиях кардинальной смены художественной парадигмы, постепенно оставляющей прежние для Европы нормы бытования академической музыки (к примеру, в вокальном исполнительстве забывающей установки оперы-seria и искусство фальцетистов/кастратов), а также коренного изменения в системе итальянского музыкального образования[\[9\]](#), направленного на выработку теоретико-практических рекомендаций для активно открывающихся в XIX веке государственных консерваторий, украшения, как обязательный раздел теории, приобрели устойчивую форму дидактического обобщения. Прежняя исполнительская свобода уходила в прошлое. Ей на смену приходили кодифицированные стандарты, фиксирующие точные представления о звуковой реализации украшения и являющиеся визуальным аналогом звучания. В сложившихся реалиях XIX века труд итальянца Джусти Даччи стал тем необходимым теоретико-практическим пособием, которое в создании образовательных штампов и стереотипных шаблонов для обозначения и расшифровки украшений претендовало на статус эталонного дидактического стандарта, выполняющего функцию ориентировочной основы для действий высокого уровня обобщения. Стремящийся, как и предшествующий труд, к универсальности, трактат маэстро Даччи сформулировал системное знание о видах украшений, что в новой эпохе, также как у Конфорта, должно было помочь музыкантам (и вокалистам, и инструменталистам) обрести хорошую и изящную манеру их исполнения. Написанные позднее, в самом начале XX столетия, специальные научные исследования по орнаментике Адольфа Бейшлага[\[10\]](#), Хуго Гольдшмидта[\[11\]](#), Макса Куна[\[12\]](#), Генриха Шенкера[\[13\]](#), а далее, во второй половине того же столетия, труд Ханса-Петера Шмитца[\[14\]](#) подробно раскрыли весьма разнообразную европейскую практику инструментального и вокального исполнения украшений в исторической перспективе XVI-XIX столетий. Правда, погружившись в

тонкую специфику исполнительских практик отдельных эпох и национальных школ, они не смогли способствовать заданному Джусто Даччи уровню дидактического абстрагирования и обобщения, свойственного образовательному материалу. Так что сформулированные Джованни Луки Конфорто и Джусто Даччи дидактические базовые стандарты не только не стали структурной теоретической основой для системного описания многочисленных вариантов прочтения украшений, включенных в исторический контекст, но и не нашли в этих работах своего отражения.

Справедливости ради укажем, что созданный Джусто Даччи в середине XIX века теоретический стандарт украшений стал одним из тех, что в образовательных программах итальянских школ и консерваторий обрел активное внедрение не только в период своего создания. Апробированный многолетним опытом применения, этот стандарт, являясь исходной основой в постижении методики обучения искусству красивой и упорядоченной орнаментики, хорошо известен и сегодня. Стандарт, выполняя организующую функцию по отношению к содержанию названных маэстро пяти видов украшений, выделяет в каждом из них ядро, знание которого формирует основу для универсальных учебных действий. Решая педагогические задачи, стандарт дает необходимый свод правил, описывающих нормы обозначения украшений в нотном тексте, а также примеры возможной их расшифровки.

О дидактической деятельности маэстро Даччи в современной итальянской энциклопедии Треккани можно прочесть: «[Даччи] был значительным в эволюции музыкального образования; Д.[аччи] посвятил ему все свое существование, демонстрируя особую серьезность намерений, обнаруженную многочисленными опубликованными работами, а также его долгой и постоянной деятельностью педагога; все работы свидетельствуют о его приверженности к созданию весьма органичной и скоординированной учебной программы, которую можно было бы распространить не только на консерваторию своего города, но и на все итальянские музыкальные институции»<sup>[15]</sup>. Действительно, дидактические работы Джусто Даччи, среди которых «Музыкальная грамматика» (*Grammatica musicale*), «Теоретико-практический трактат по чтению нот и разделам музыки» (*Trattato teorico-pratico di lettura e divisione musicale*), Теоретико-практический трактат по гармонии» (*Trattato teorico-pratico di armonia*), универсальные программы для обучения в школах и консерваториях, внесли существенный вклад в формирование национальной итальянской системы музыкального образования, в создание четко скоординированной выстроенной схемы теоретических сведений, развивающих профессиональную грамотность. Подобной деятельности маэстро во много способствовали социально-экономические и политические условия в Италии, заложившие основу для кардинальных изменений в образовательной системе второй половины XIX века.

Сравнение дидактического стандарта украшений по Даччи с содержанием раздела «Мелизмы» в отечественных учебниках по элементарной теории музыки, также нацеленных на практическое обучение музыкантов профессионалов, показывает, что в наших учебниках содержательная сторона образовательного материала дана максимально усеченно. И если, к примеру, в дореволюционных изданиях, не всегда выделяющих те же пять видов украшений, названных Даччи, но имеющих близкие интерпретации расшифровок их отдельных видов<sup>[16]</sup> и используемых знаков сокращенного письма, можно отметить типологическую схожесть с итальянским стандартом, то в используемых в современном образовательном пространстве учебниках<sup>[17]</sup>, ни дореволюционный отечественный, ни тем более, итальянский стандарт не являются ориентиром.

Соглашаясь с тем, что в долгой истории украшений многие из них в тот или иной конкретный исторический период могли выйти из обихода, все же хочется заметить, что выделенные Джусто Даччи виды орнаментики, и ее разновидностей с подробными расшифровками, это те элементы теории музыки, которые сохраняют универсальность по сей день. Они были введены в дидактический стандарт в особый исторический момент активного создания методических концептов, обеспечивающих теоретические и технологические основания для педагогической работы в профессиональных музыкальных учебных заведениях. Подобная работа не только обогатила музыкальную культуру XIX века. В формировании базовых навыков колорирования она и сегодня остается важным ориентиром. А эти навыки, безусловно, важны в современной практике исполнительства.

Из пяти названных маэстро Даччи видов украшений, обратим специальное внимание на группетто (Gruppetto), как на недостаточно представленное в применяемых сегодня в России учебных пособиях. Сравнительный анализ образовательных материалов этих пособий, которые до сих пор переиздает издательство «Лань», позволяет констатировать: определение данного вида украшения, виды его обозначения, примеры и условия расшифровки не всегда совпадают с теорией Даччи. Между тем для исполнителей, включающих в свои программы, в том числе и итальянский репертуар, знание итальянских стандартов расшифровки украшений представляются весьма важным, так как обеспечивает возможность корреляции исполнительской интерпретации с национальной практикой расшифровки итальянского оригинала.

Обратим внимание: по Даччи «группетто — это фигура из трех или четырех <sup>[18]</sup> маленьких/мелких нот, которые предваряют (основную) ноту, и следуют одна за другой в восходящем или нисходящем движении. В первом случае группетто вверх, а во втором вниз. Группетто из трех мелких нот нужно исполнять быстро, а из четырех — в соответствии с темпом» <sup>[1, с. 68]</sup>.

Пример 1.

Восходящее группетто      Нисходящее группетто

Пример

Расшифровка

Даччи отмечает: «для сокращенного обозначения группетто используется буква эссе ∞, расположенная горизонтально, в том случае, если группетто исполняется в нисходящем движении [Пример 2], и букву esse 2 вертикальная, если группетто исполняется вверх [Пример 3]: важно то, что если группетто обозначено знаком сокращенного письма, его обычная форма состоит из четырех мелких нот» <sup>[1, с. 68]</sup>.

Пример 2.

Пример

Расшифровка

или

Нисходящее группетто

Пример 3.



Кроме того, группетто может быть со знаками альтерации, расположенными над или под значком эссе [\[1, с. 68\]](#).

Пример 4.



Группетто состоит из трех нот, когда оно помещено над основной нотой и из четырех, когда знак эссе стоит после основной ноты [\[1, с. 68\]](#).

«Встречая знак группетто после ноты, приходящийся на последнюю восьмую долю фигуры половинка с точкой и четвертная, группетто следует исполнять на величину последней восьмой, так что четыре ноты, образующие группетто, будут тридцатьвторыми, но это при медленном движении *lento*» [\[1, с. 69\]](#).

Пример 5.



«Если же темп будет быстрым, группетто будет исполняться на последней четвертой доле фигуры после половинки с точкой, а четыре ноты, образующие группетто, будут четырьмя шестнадцатыми» [\[1, с.69\]](#).

Пример 6.



Маэстро Даччи приводит также примеры расшифровок группетто после фигур с точкой

разной длительности [\[1, с.70\]](#):

Пример 7.



Пример 8.



Не оставляет он без внимания случаи, когда группетто исполняется после восьмой на второй шестнадцатой и состоит из шестидесятьчетвертых длительностей, а также случаи исполнения группетто, расположенного между нот с одним названием. Все его разъяснения структурированы и полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к обучающему материалу в части доступности и наглядности изложения.

Совершенно очевидно, что для истории формирования цикла музыкально-теоретических дисциплин с их содержательным наполнением теоретико-практическое учение Джусто Даччи представляет безусловный интерес. Однако не меньший интерес оно представляет для исполнителей. Ведь впервые введенное в обиход отечественной музыкальной науки знание о дидактическом стандарте итальянского педагога не только актуализирует его теорию, но и знакомит с практикой кодирования и расшифровки знаков сокращенного письма. И это знание необходимо исполнителю во время работы над итальянским репертуаром XIX века.

В исследовании Адольфа Бейшлага [\[8\]](#), переведенном на русский язык, представлена обширная история украшений, которая с одной стороны раскрывает их жизнь во времени, в традициях европейских национальных школ, в методических трудах отдельных исполнителей. С другой стороны, лишенная дидактического обобщения, она рисует весьма путаную картину, которой еще предстояло прочертить путь к стандартам XIX века, появившимся в условиях формирования национальных систем музыкального образования. Хорошо понимая, что разработка стандарта, учитывающего текущее состояние письменности, сформированного типа музыкального мышления, стала возможной лишь в конкретных исторических условиях письменной практики, в которой кодируемое украшение осмысливалось полным звуковым аналогом звучащего, следует помнить, что этот стандарт вряд ли действителен для исполнения музыки XVII - XVIII веков. Ведь орнаментика этих времен, во много эмансипированная от письменных норм, еще могла сохранять живое присутствие исполнительской свободы в вариантности прочтения, хранимой в устных традициях исполнительских школ. Не действителен он и для новейшего времени, где звуковая реальность «может быть создана благодаря чувственному опыту и интеллектуальному знанию путем «предпоминания» и импровизации с разными неупорядоченными прежде конструктами» [\[10, с. 43\]](#).

И все же, знание стандарта Джусто Даччи актуализированное в российской музыкально-теоретической науке необходимо, по крайней мере, по трем причинам:

1. В теории музыки оно фиксирует опыт точного кодирования украшений. Этот опыт, по



сути, является залогом визуализации неизменного звучания или аналогом звучащего. Для музыкознания он представляет интерес с точки зрения изучения истории формирования цикла музыкально-теоретических дисциплин и его содержания.

2. В образовательной практике оно расширяет существующий формат знания, а также открывает педагогам возможность включить данный образовательный материал в свою практическую работу.

3. В исполнении оно необходимо для понимания граней возможной исполнительской свободы в дешифровке украшений в произведениях, взятых из того или иного временного хронотопа.

[1] См. об этом: Асташев Д. А. Вокализы М. Бордоньи в системе ценностей концепции бельканто// Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3, сноска 1, с. 77.

[2] Isidori. Etymologiarum Lib. III. XX. P. 152

<https://archive.org/details/isidori01isiduoft/page/n151/mode/2up>

[3] там же

[4] в современной итальянской практике используется также синоним *abbellimenti - aggraziature* (см. статья *Abbellimento* в итальянской Энциклопедии Треккани: [https://www.treccani.it/enciclopedia/abbellimento\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/abbellimento_%28Enciclopedia-Italiana%29/) )

[5] связанные, в том числе с барочными полифоническими практиками *canto figurato*, развивающими первоначальную мелодическую мысль

[6] Dacci G. Trattato teorico pratico. Lettura e Divisione Musicale. G. Ricordi & C – Milano n. 104785

[7] Gli Abbellimenti sono ornamenti della musica, e sono cinque: Appoggiatura – Acciacatura – Mordente – Gruppetto – e Trille, i quali vengoro indicate con segni posti sopra o sotto al rigo, o con notine collocate fra note.

[8] Диминуция (от лат. *deminutio* – уменьшение, измельчение) в старинной музыке форма орнаментики, композиционный прием, изменение мензуры. Подобные изменения часто не фиксировались в письменном тексте, но всегда импровизировались исполнителем.

[9] известно, что после Великой Французской революции, обозначившей интеллектуальное движение, направленное на включение преподавания музыки в государственную образовательную систему, в республиканской Италии (при Наполеоне) обозначилось «стремление включить преподавание музыки в государственную образовательную систему. <...> Париж поощрял создание музыкальных учреждений и важной итальянской мотивацией было социально-политическое обновление с учетом потребностей менее обеспеченных классов. Вновь основанные консерватории (как и созданные позднее в том же веке), прежде всего, должны были удовлетворять двум требованиям: заботе о бедных и профессиональной подготовке оперных певцов» [2, 107]. Обеспечивая доступность и массовость музыкального образования, государственные консерватории получили развитие в Италии и после того, как французы покинули полуостров.

[10] Beyschlag Adolf. Die Ornamentik der Musik. Breitkopf & Härtel, 1908. – SS.285.



[11] Goldschmidt Hugo. Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Charlottenburg, 1907. - SS.228.

[12] Kuhn Max. Verzierung-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. bis 17. Jahrhunderts. Leipzig 1902. SS.170

[13] Schenker Heinrich. Ein Beitrag zur Ornamentik. Beitrag zur Ornamentik. Wien. Universal Editions, 1908. SS.72.

[14] Schmitz Hans-Peter. Die Kunst der Verzierung im 18 Jahrhundert : Instrumentale und vokale. Bärenreiter, 1955. - SS.146

[15] [https://www.treccani.it/enciclopedia/giusto-dacci\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giusto-dacci_(Dizionario-Biografico))

[16] См.: Конюс Г.Э. [3, с.86-88]. Раздел VIII «Мелизмы» концентрирует свое внимание на четырех видах мелизмов без мордента (№№ 821-854); Пузыревский А.И. [4, с.101-104]. В VII главе «Мелизмы» выделены только четыре вида мелизмов (без мордента): форшлаг/апподжиатура совмещенный с аччаккатура (acciaccatura), имеющий разновидности: долгий и короткий; двойной и тройной; группетто (с учетом позиций знака над нотой или между нотами и соответствующими расшифровками, в том числе с хроматическими вариантами прочтения) и трель

[17] См.: Способин И.В. [5, с.190-195], который приводит: короткий и долгий форшлаг; мордент (простой и перечеркнутый); группетто (с учетом позиций знака над нотой или между нотами, но без вертикального знака и вариантов с хроматикой); трель и арпеджиато (последнее отсутствует у Даччи). Русяева И.А. [6, с. 82- 85] в главе VIII «Мелизмы» называет форшлаг (долгий, короткий), мордент (простой, двойной, с хроматизмом), группетто с учетом позиций знака над нотой или между нотами, но без вертикального знака и вариантов с хроматикой), трель.

[18] В отечественных учебниках Б.К. Алексеева, А.Н. Мясоедова [7, с. 170], И.В. Способина [5, с. 192], И.А. Русяевой [9, с. 55] говорится о двух вида группетто: четырехзвучное и пятизвучное. О трехзвучном речи нет. Любопытно, что ни в одном из названных учебников не упомянута вертикальная форма сокращенного знака группетто и его расшифровка.

## Библиография

1. Dacci G. Trattato teorico pratico. Lettura e Divisione Musicale. G. Ricordi & C – Milano, N. 104785.
2. Daolmi Davide. Uncovering the origins of the Milan Conservatory: the French model as a pretext and the fortunes of Italian opera// Musical Education in Europe (1770-1914) / Michael Fend, Michel Noiray. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005. – 727 p.
3. Конюс Г. Э. Сборник задач, упражнений и вопросов (1001) для практического изучения элементарной теории музыки. Санкт-Петербург: ЦГПБ им. В.В. Маяковского, 1905. – 95 с.
4. Пузыревский А.И. Учебник элементарной теории музыки. 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2020. – 184 с.
5. Способин И.В. Элементарная теория музыки: учебник; под научной редакцией Е.М. Двоскиной. – 10-е изд., испр. и доп. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. – С. 224.

6. Русяева И.А. Справочник по элементарной теории музыки. Учебное пособие. 3-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. – 96 с.
7. Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н. Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 1986. – 240 с.
8. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке: С предисл./ Общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского; Пер. с нем. З. Визеля. – Москва: Музыка, 1978. – 320 с.
9. Русяева И. А. Элементарная теория музыки. Устные упражнения с мелизмами: учебно-методическое пособие. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. – 112 с.
10. Асташев Д.А., Мятиева Н.А. Информативные коды нелинейной адиастематической нотации: «память» и «свобода» // Вестник АХИ (№7), 2017. – С. 41-49.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования представленной для публикации в журнале «Человек и культура», как обозначено в заголовке («Украшения в музыкально-теоретическом учении Джусто Даччи: дидактический стандарт»), является дидактический стандарт импровизационного прочтения выписанных знаками сокращения нотного письма украшений в музыкально-теоретическом учении итальянского композитора, теоретика и музыкального педагога маэстро Джусто Даччи. Автор не уделяет внимания предварительной формализации программы исследования, что, впрочем, незначительно усложняет прочтение и верификацию содержания, благодаря компенсации указанного недостатка ясной логикой структуры изложения полученных результатов.

Вводную часть статьи автор посвятил терминологическому уточнению базовой для исследования категории «украшение» в историко-культурном контексте развития специального тезауруса в европейской теории музыки и музыкальной дидактики, чем уточнил как предмет исследования (определенный дидактический стандарт), так и объект исследования (межпредметную область теории, дидактики и исполнительской практики, связанную с прочтением нотированных украшений). Параллельно, существенно сокращая общий объем статьи, автор раскрывает степень изученности темы исследования и завершает введение аргументацией ее актуальности тем, «что созданный Джусто Даччи в середине XIX века теоретический стандарт украшений стал одним из тех, что в образовательных программах итальянских школ и консерваторий обрел активное внедрение...». Собственно проблему исследования, как вытекает уже из дальнейших сравнений широкого корпуса специализированных российских и зарубежных дидактических и теоретических работ с разработкой Джусто Даччи, составляет недостаточное внимание отдельных теоретиков к детально разработанному итальянским маэстро стандарту, важного «для понимания граней возможной исполнительской свободы в дешифровке украшений в произведениях, взятых из того или иного временного хронотопа». Иными словами, помимо искусствоведческой, музыкально-теоретической и музыкально-дидактической ценности представленной статьи, автор акцентирует внимание на некоторой неоправданной недооцененности вклада маэстро Даччи в академическую музыкальную культуру, чем снижает образовавшийся по этой причине пробел научного знания.

Обращает на себя внимание отдельно проработанная автором система примечаний, раскрывающая глубину авторского анализа источников. Эта часть справочного аппарата

статьи существенно дополняет основной текст.

Итоговые выводы автора хорошо аргументированы и не вызывают сомнений.

Таким образом, предмет исследования раскрыт достаточно полно и комплексно на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования, как и программа в целом, автором не формализована, но вполне очевидно, что она представляет собой хорошо продуманный комплекс специальных (тематическая выборка источников и их компаративный анализ, анализ полноты и дидактической наглядности стандартов прочтения украшений) и общенаучных методов (сравнение, типология, обобщение, интерпретация). Отдельно следует обратить внимание на ясную логику изложения результатов исследования, раскрывающуюся от проблематизации специального тезауруса темы в историко-культурном контексте к полноте изложения импровизационного прочтения выписанных знаками сокращения нотного письма украшений в различных дидактических стандартах и эмпирическому примеру детальной расшифровки группетто маэстро Даччи, раскрывающего преимущество стандарта итальянского теоретика (предмета исследования).

Актуальность выбранной темы автор аргументирует тем, «что созданный Джусто Даччи в середине XIX века теоретический стандарт украшений стал одним из тех, что в образовательных программах итальянских школ и консерваторий обрел активное внедрение...», а из общего контекста работы становится вполне очевидны преимущества разработки маэстро для методического оснащения исполнительства и музыкальной педагогики сегодня.

Научная новизна представленного исследования, отраженная в итоговых выводах, авторской подборке и детальном анализе источников, сомнению не подлежит.

Стиль выдержан научный. Структура статьи безупречно отражает логику изложения результатов научного исследования. Отдельные пометки (в некоторых местах отсутствуют пробелы перед квадратными скобками ссылок в тексте; один из фрагментов высказывания автора («... представлена обширная история украшений, которая с одной стороны раскрывает их жизнь во времени,») возможно требует внимания в плане корректировки пунктуации вводного словосочетания: «с одной стороны») могут быть исправлены по усмотрению выпускающего редактора журнала без искажения авторской мысли.

Библиография в сочетании с примечаниями хорошо отражает проблемное поле исследования, оформлена с учетом требований редакции журнала и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам логична, корректна и вполне достаточна.

Безусловно, интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» к представленной автором статье гарантирован.

## Англоязычные метаданные

**Etude Genre in the Works of Contemporary Pianists-Composers: Traditions and Innovation**

Sycheva Natalia Nikolaevna

Lecturer at the Department of Music Theory and Composition, Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov

344002, Russia, Rostov region, Rostov-On-Don, lane Budennovskiy, 23, of. Gvardeysky 13

✉ Natali.nakone4naya@yandex.ru



**Abstract.** The article is devoted to the study of the etude genre, which in the work of domestic composers-pianists of the second half of the twentieth – early twenty-first centuries became an experiment and capture of a personal artistic picture of the world. The focus of the article is two opuses by contemporary pianist composers M. Kollontai and E. Chernov. As a result of the cycle of analysis of etudes op. 55 Kollontai, the author comes to the conclusion that this work continues the line of Liszt's transcendentalism. Particular attention in this cycle is aimed at considering religious and spiritual themes expressed at the verbal level. The composer's artistic comments on the etudes, the epigraph from the poems of the poet and Catholic priest Geselle, the afterword to the plays, explain and explore the conceptual field of the program composition, which embodied New Testament stories related to the way of the cross of Jesus Christ on earth.

For the piano cycle – Nine etudes-pictures op. 11 by Chernov, nine etudes-pictures op. 39 Rachmaninoff. In the course of the analysis, it is noted that the cycle of etudes by Chernov is characterized by the following features: a concentric type of composition with an aspiration to the finale, the presence of a lyrical core, the development and interweaving of two psychological modes (lyrical and dramatic), which gives the cycle integrity and harmony, paired grouping of etudes according to the principle of contrast, the presence of leitmotifs, as well as leitgenres (nocturne and waltz) that permeate the piano cycle. The article emphasizes the idea that interest in such a genre of improvisational mix as «etude-fantasy» is found mainly in the legacy of virtuoso composers-pianists of the 19th-20th centuries, striving in their work to prolong romantic traditions.

**Keywords:** programming, transcendence, virtuosity, Russian composers, Aleksey Evgenievich Chernov, Mikhail Georgievich Kollontai, composer-pianist, romantic traditions, Etude, cycle

**References (transliterated)**

1. Alekseev A. D. Istoriya fortepiannogo iskusstva: uchebnik. Ch. 1. 2-e izd. Moskva: Muzyka, 1988. 416 s.
2. Korobova A. G. Muzykal'nye zhanry i zhanrovyi analiz: uchebnoe posobie, 2-e izd. Ekaterinburg: Ural'skaya gos. konservatoriya im. M. P. Musorgskogo, 2015. 38 s.
3. Nazaikinskii E. V. Stil' i zhanr v muzyke: monografiya. Moskva: Vlado, 2003. 248 s.
4. Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry. Nizhnii Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskogo gos. universiteta, 1994. 220 s.
5. Malen'koe posleslovie: beseda / M. Rakhmanova, M. Ermolaev // Muzykal'naya akademiya. 1989. № 9. S. 92. URL: <https://mus.academy/articles/malenkoe-posleslovie> (data obrashcheniya: 05.05.2023).

6. Stepanova I. V. M. Kollontai. Tvorchestvo – put' poznaniya ili yarmo? // Muzykal'naya akademiya. 1995. № 1. S. 20-26.
7. Ermolaev (Kollontai) M. G. Starayus' chitat' v samom sebe... / Interv'yu s V. G. Tsypinym // Muzykal'naya akademiya. 1992. № 1. S. 16-18.
8. Novikova T. V. Traditsii i novatorstvo v muzyke rubezha XX – XXI vekov: na primere fortepiannykh proizvedenii otechestvennykh kompozitorov: diss. ...kand. iskusstvoved.: 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2015. 188 s.
9. Tutova E. V. Mikhail Kollontai (Ermolaev). Portret muzykanta: diss. ...kand. iskusstv: 17.00.02. M., 2009. 247 c.
10. Aleksei Chernov: «Vrag muzyki – ne avangard, a neprofessionalizm...»: interv'yu Vladimira Oivina // Meloman: sait. URL: <https://meloman.ru/media/upload/files/2014.04.01/Chernov.pdf> (data obrashcheniya: 15.06.2023).
11. Aleksei Chernov: «Moya zadacha – ostavit' sled v istorii»: interv'yu Yany Tifbenkel' // Oreanda: informatsionnoe agentstvo: sait. URL: [https://www.oreanda.ru/kultura\\_i\\_dosug/Aleksey\\_Chernov\\_Moya\\_zadacha\\_-\\_ostavit\\_sled\\_v\\_istorii/article571016/](https://www.oreanda.ru/kultura_i_dosug/Aleksey_Chernov_Moya_zadacha_-_ostavit_sled_v_istorii/article571016/) (data obrashcheniya: 08.06.2023).
12. Aleksei Chernov: «Chtoby polyubit' muzyku, ee nuzhno mnogo slushat', izuchat', a ne igrat' odno i to zhe po raznym konkursam»: interv'yu Vladimira Oivina // ClassicalMusicNews.Ru: proekt. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/lotar-shevchenko/alexey-tchernov-interview/> (data obrashcheniya: 10.06.2023).
13. Aleksei Chernov: Muzyka dolzhna byt' zhivoi: interv'yu Anny Amrakhovoi // Muzykal'nye dni: zhurnal. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1473&page=4](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1473&page=4) (data obrashcheniya: 16.05.2023).
14. Aleksei Chernov: Nichego krome muzyki (interv'yu pered kontsertom): interv'yu Alisy Orlovoy // Tat'yanin den': molodezhnyi internet-zhurnal MGU. 2012. URL: <http://www.taday.ru/text/1599293.html> (data obrashcheniya: 13.06.2023).
15. Sycheva N. N. Romanticheskie traditsii v XXI veke: zhanr fantazii v tvorchestve S. V. Rakhmaninova i A. E. Chernova // Problemy sinteza v sovremennoi muzykal'noi kul'ture. Rostov-na-Donu: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2019. S. 362-373.
16. Sycheva N. N. Fantaziinye sochineniya A. E. Chernova: k probleme zhanrovyykh vzaimodeistvii // Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. 2021. № 2. S. 90-96.
17. Sycheva N. N. Romanticheskie tsitaty kak intonatsionnyi istok stilistiki «Malen'kogo romanticheskogo kvinteta» A. E. Chernova // Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. Tom KhV: po materialam IV Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «SCIENCEFORUM PAN-ART IV». [17 dekabrya 2020 goda]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2021. S. 141-160.
18. Zenkin K. V. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma. Moskva: Kompozitor, 1997. 478 s.
19. Bryantseva V. N. S.V. Rakhmaninov. Moskva: Sovetskii kompozitor, 1976. 646 s.
20. Aranovskii, M. G. Etyudy-Kartiny Rakhmaninova. M.: Moskva, 1963. 40 s.

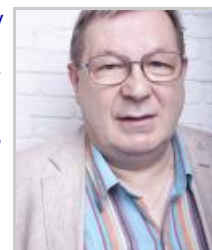
## Screen vision of a public funeral ritual before and after the revolution

PhD in Art History

Postgraduate student, Department of Film Studies, Russian State Institute of Cinematography named after S. Gerasimov, Associate Professor of the Sergiev Posad branch of VGIK

141310, Russia, Moscow region, Sergiev Posad, Red Army Avenue, 193

✉ vic.belyakov@gmail.com



**Abstract.** The subject of research in this work is the so-called "funeral" documentaries, the creation of which was initiated before the revolution. At all times, they carried an important informational and semantic load. They fixed the authority of the deceased in the eyes of the mass public. There were public and private funerals. The ritual was canonical in nature, which was first resonantly violated during the funeral of Leo Nikolaevich Tolstoy, as evidenced by the preserved films. The article examines the features and modification of "funeral" films over time. They underwent a radical transformation with the advent of modern times after the February revolution of 1917 and the Bolsheviks came to power. A new funeral ritual with its own peculiarities and new meanings has been established on the cinema screen. The methodological basis of the research is a system analysis. The work used a cultural-historical method and an art historical analysis of preserved films and film materials. The novelty of this study is due to the fact that it has now become possible to use not only the most general impressions in the analysis, but to take a closer look and describe in sufficient detail the films and film documents being studied. This allows you to avoid annoying mistakes and inaccuracies in understanding and interpreting what you see. And it also reinforces the role of visual evidence in understanding history.

This article is devoted to an overview of how the paradigm of the funeral ritual vision has changed since pre-revolutionary times during the transition to a new world after the 1917 revolution, as well as to the identification of meanings. Her conclusions are connected with a fundamental change in the main idea of the funeral ceremony – from saying goodbye to the deceased before sending him on a long journey, a transition was made to the idea of sacrifice and swearing an oath to continue the struggle for a bright future.

The results of the research can be useful to professional documentary filmmakers, archivists and can be used in practical work and in training courses.

**Keywords:** revolution, The Field of Mars, The ritual, victim, The ceremony, Lenin, Leo Tolstoy, Anastasia Vyaltsseva, funeral, Film

## References (transliterated)

1. Yangirov R.M. Proshchanie s mertvym telom // Yangirov R.M. Drugoe kino: Stat'i po istorii otechestvennogo kino pervoi treti KhKh veka / Sostavitel' i avtor predisloviya A.I. Reitlat. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie. 2011. – S. 151-162.
2. Prozhiko G. S. Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente. – M.: VGIK, 2004. 454 s.
3. Sekatskii A. K. Zagrobnye pokhody: kino za rabotoi // Seans. 2015. № 59/60. S. 268.
4. Kirillova O. A. Kinodekadans: tanatografiya kinematografa // Neprikosnovennyi zapas, 2017. № 1. C. 181-194.
5. Nikell U. Smert' Tolstogo i zhanr publichnykh pokhoron v Rossii // NLO 2000 № 4 (44) s. 43-61.
6. Inozemtseva L. B. Rannie dokumental'nye fil'my o L. N. Tolstom (1908-1913): (iz opyta raboty arkhivista) // Kinovedcheskie zapiski 1999 № 43. S. 292-328.
7. Bychkov A. V. 1917. Stolknovenie s bezdnoi. [Internet-resurs: Spetsial'nyi proekt TASS

- k stoletiyu Fevral'skoi i Oktyabr'skoi revolyutsii]. TASS. 2017-2018. Rezhim dostupa: <https://1917.tass.ru/menu/0> (Data obrashcheniya: 18.01.2024).
8. Ginzburg S. S. Rozhdenie russkogo dokumental'nogo kino // Voprosy kinoiskusstva : Sb. st. / otv. red. Yu. S. Kalashnikov; Akad. nauk SSSR. In-t istorii iskusstv. – M.: 1960. – Vyp. 4. – S. 238-275.
  9. Batalin V. N. Kinokhronika v Rossii 1896-1916 gg. Opis' kinos"emok, khraryashchikhsya v RGAKFD. – M.: «OLMA-PRESS», 2002. 480 s.
  10. Vishnevskii V. E. Dokumental'nye fil'my dorevolutsionnoi Rossii 1907-1916. – M.: Muzei kino, 1996. 288 s.
  11. Grigor'ev S. I. Pridvornaya tsenzura i obraz Verkhovnoi vlasti (1831-1917). – SPb.: Aleteiya, 2007. 496 s.
  12. Rosolovskaya V. S. Russkaya kinematografiya v 1917 godu. Materialy k istorii. – M-L.: Iskusstvo, 1937. 163 s.
  13. Khanzhonkov A. A. Pervye gody russkoi kinematografii. Vospominaniya. – M.: KARAMZIN, 2017. 254 s.
  14. Anninskii L. A. Lev Tolstoi i kinematograf. M.: Iskusstvo, 1980. 288 s.
  15. Aksyutin Yu. V., Gerdt E. V. Russkaya intelligentsiya i revolyutsiya 1917 goda: v khaose sobytii i v smyatenii chuvstv. – M.: Politicheskaya entsiklopediya, 2017. 703 s.
  16. Uortman R. S. Stsenarii vlasti. Mify i tseremonii russkoi monarkhii. M.: OGI, 2002. 2 t.
  17. Kepnik L. O medlennosti. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. – 344 s.
  18. Ustyugova V.V. Rannee rossiiskoe kino v traditsiyakh otechestvennogo i zapadnogo kinovedeniya // Vestnik PNIPU. Kul'tura. Istoriya. Filosofiya. Pravo. 2018. №1. S. 109-119.

## An object in the interior design as a concept of integrating decorative and applied art into the design of premises

**Mikhailenko Anastasiia**

designer, director KREATIVE Market design studio, master and teacher of decorative and applied arts, member of the professional Union of Artists of Russia.

390027, Russia, Ryazan region, Ryazan, Bystretskaya str., 11

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



**Abstract.** The subject of the research is the types of decorative and applied art, the connection of decorative and applied art with the interior design of residential and public spaces. Special attention is paid to the fact that in modern interior design, the tendency to transform interior space using decorative and applied art objects is widespread, which determine the overall style of the room, despite the particular academic design style used in the project. The author examines in detail such aspects of the topic as the influence of the author's thing on the exclusivity of the project, giving a typical interior individuality by including an object of decorative and applied art made specifically for this room, or competently selected by a specialist taking into account the specifics and purpose of the room, the transformation of the project from a typical to an individual one. The author analyzed and systematized modern methods and techniques of introducing the author's art into the interior design of premises for various purposes. Based on the results of the study, a general methodology was formed and proposed for integrating things into the interior of the proposed spaces, the concept of transforming rooms using objects and techniques of



decorative and applied art. The main conclusion of the research is that the author's art object of decorative and applied art, created in a certain way and integrated into the interior design, allows to form a certain concept of a thing in the interior, a philosophy or even your own unique and recognizable author's style. The novelty of the research lies in determining the current trend of integrating handmade objects into the interiors and spaces of residential and commercial premises for various purposes in order to give uniqueness, which contributes to the development of the design industry and art in general.

**Keywords:** handmade work, lamp, furniture, author's work, art object, design project, interior, design, decorative and applied art, object

## References (transliterated)

1. Vlasov V. G. Osnovy teorii i istorii dekorativno-prikladnogo iskusstva: Uchebno-metodicheskoe posobie. [Tekst] / Vlasov V. G. SPb: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2012. S. 11-14 c.
2. Pronina I. A. Dekorativnoe iskusstvo v Akademii khudozhestv. Iz istorii russkoi khudozhestvennoi shkoly XVIII-pervoi poloviny XIX veka [Tekst]. M: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. 311 c.
3. Saltykov A. B. Samoe blizkoe iskusstvo [Tekst]. M: Prosveshchenie, 1969. 296 c.
4. Kagan M. S. Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva. [Tekst] / Kagan M. S. L: Iskusstvo, 1972. C. 270-322.
5. Vlasov V. G. Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva v X tomakh: Khudozhestvennye remesla [Tekst] / Vlasov V. G. Tom X. SPb: Azbuka-Klassika, 2010. 362-363 c.
6. Ses, N. A., Shchirova, A. N. Art-ob'ekt kak spetsifichnaya khudozhestvennaya forma [Tekst] / N. A. Ses, A. N. Shchirova // Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya. 2012. № 5. S. 23-24.
7. Gerasimova A. A. Tsvetovedenie: koloristicheskie vozmozhnosti pri proektirovanii khudozhestvennykh izdelii iz metalla : uchebno-metodicheskoe posobie [Tekst] / Gerasimova A. A. Magnitogorsk: FGBOU VO "Magnitogorskii gosudarstvennyi tekhnicheskii universitet im. G. I. Nosova", 2017.
8. Vlasov V. G. Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva v X tomakh: Russkaya mebel' [Tekst] / Vlasov V. G. tom VIII. SPb: Azbuka-Klassika, 2008. 319-320 c.
9. Bott I. K., Kaneva M. I. Russkaya mebel': Istoriya. Stili. Mastera [Tekst] / Bott I. K., Kaneva M. I. SPb: Iskusstvo, 2003. 507 c.
10. Lopasova V. S, Vasilenko E. V. Znachenie tsveta v dizaine inter'ernogo prostranstva [Tekst] / Lopasova V. S, Vasilenko E. V. // Modern Science. 2020. № 4. S. 10-13.
11. Gerasimova, A. A., Gavritskov, S. A., Rozentsveig, B. L. Ispol'zovanie art-ob'ektov v tekhnike khudozhestvennogo emalirovaniya pri dekorirovanii inter'era [Tekst] / A. A. Gerasimova, S. A. Gavritskov, B. L. Rozentsveig // Kul'tura i iskusstvo. 2019. № 5. S. 8-19.
12. Petrov O. V. Sovremennye otdelochnye materialy v dizaine inter'era [Tekst] // Inzhenernye issledovaniya. 2021. — № 3(3). S. 22-27.
13. Smirnova, M. A., Maslov, M. M. Sovremennye tendentsii v proektirovanii inter'era kvartir dlya tvorcheskikh lyudei [Tekst] / M. A. Smirnova, M. M. Maslov // Biznes i dizain revyu. 2020. № 4 (20). S. 9.



14. Vasilenko P. G, Vasilenko E. V Ergonomicheskii aspekt sozdaniya sredy obucheniya i proektirovaniya uchebnogo prostranstva [Tekst] / Vasilenko P. G, Vasilenko E. V // Rossiya: tendentsii i perspektivy razvitiya. 2019. № ezhegodnik. S. 723-725.
15. Ma"rufov F. O Stil' mebeli v sovremennykh kvartirakh [Tekst]. Academy. 2021. № 1. S. 69-73.
16. Zaeva-Burdonskaya E. A, Nazarov Yu. V Novye formy osveshcheniya muzeinoi ekspozitsii. Puti poiska i resheniya [Tekst] / Zaeva-Burdonskaya E. A, Nazarov Yu. V // Svetotekhnika. 2022. № 6. S. 18-24.

## Cultural Code Figurative Picture of War in the Poetic Work of Blockade Children Evacuated to the Omsk Region

**Khil'ko Nikolai Fedorovich**

Doctor of Pedagogy

Senior Researcher, Siberian Branch of the D.S. Likhachev Russian Cultural and Natural Heritage Research Institute; Professor of the Department of Directing and Choreography of the Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

644077, Russia, Omsk region, Omsk, Andrianova str., 28, office 204A

✉ fedorovich59@mail.ru



**Gorelova Yuliya**

PhD in History

Scientific Secretary, Siberian Branch of the Heritage Institute; Associate Professor, Siberian State Automobile and Road University

644077, Russia, Omsk region, Omsk, Andrianova str., 28, office 204A

✉ gorelovaj@mail.ru



**Abstract.** The subject of research is the poetic creativity of blockade children. The purpose of the work: setting the problem of studying the cultural code of a huge layer of the poetic heritage of children-blockades evacuated to the Omsk region. The methodology of research consists in the use of a problem-semantic approach to the analysis of poetic creativity. The results of the work: significant factors of perception, a system for encoding moral and patriotic meaning poetic images of war and rear through a figurative picture of historical memory, moral and patriotic meaning of images of war and rear. The field of application of the results: the field of patriotic education in extracurricular and extracurricular work of secondary and higher educational institutions. The novelty of the study lies in a new formulation of the problem of poetic reflection and reflection of war in children's and adult poetic perception. New is also the methodology for analyzing impressions and experiences concentrated in the totality of ideas of children-blockade, aimed at identifying moral and patriotic meanings and dichotomy of images of war and rear. An extraordinary methodology of a problem-semantic approach to the analysis of poetic creativity. Conclusions: 1. The figurative picture of the war, created by the children's blockade in adult and children's poetry, expresses the wartime cultural code, which is to strive to protect their homeland, to accomplish a feat in the name of life, in which the moral and patriotic features of genuine heroism are concentrated. 2. At the same time, the cultural code of the figurative picture of the rear and military childhood of blockade children was manifested in a number of noble qualities of Siberian saviors. 3. At the same time, the decoding of the moral and patriotic meaning of the figurative picture of historical memory created by the blockade children includes the transition from figurative signs of memory, a culture of love for the Motherland, enclosed in figurative clichés to symbols of struggle,

images of selflessness, archetypes of heroism, exploits to universal human values, expressed in identical poetic means.

**Keywords:** figurative clichés, figurative memory card, poetic creativity, reflection, evacuation, childishness of vision, patriotic consciousness, cultural space, cultural and historical memory, cultural code

## References (transliterated)

1. Goncharova N. Yu. Obshcheteoreticheskie Osnovy izucheniya ponyatiya «Obraz» // Vestnik VyatGU. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obshcheteoreticheskie-osnovy-izucheniya-ponyatiya-obraz> (data obrashcheniya: 22.05.2022).
2. Vinogradov V.V. Klishe // Slovar' lingvisticheskikh terminov URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf>. (Data obrashcheniya 22.05.2022 g.).
3. Gorelova Yu.R. Obraznye klishe goroda v poeticheskikh tekstakh // Urbanistika. – 2018. – № 3. – S. 141-149. DOI: 10.7256/2310-8673.2018.3.25465 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=25465](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25465). (Data obrashcheniya. 22.05.2022 g.).
4. Slovar' literaturovedcheskikh terminov. M., 1974. 350 c.
5. Leont'eva O.B. Obrazy istoricheskoi real'nosti v sovremennoi otechestvennoi istoriografii // Istoricheskaya ekspertiza. 2015. №2. S. 4-29.
6. Kononenko B.I. Bol'shoi tolkovyi slovar' po kul'turologii. M. Veche, 2003. 512. URL: [dic.academic.ru](https://dic.academic.ru) (Data obrashcheniya. 22.05.2022 g.).
7. Merkulova N. G. Rekonstruktsiya kul'turnykh kodov golovy i litsa cheloveka v izobrazitel'nom iskusstve sovetskoi dovoennoi Rossii // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. 2021. № 44. c. 183-196.
8. Nefedova L. K. Ontologicheskaya semantika obrazov granitsy mezhdru detstvom i vzroslost'yu // Omskii nauchnyi vestnik. 2005. №3 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskaya-semantika-obrazov-gran> (Data obrashcheniya. 22.05.2022 g.).
9. Gazieva L.L. Problemy i protivorechiya ispol'zovaniya opyta pervoi mirovoi voyny po spaseniyu detei v period Velikoi Otechestvennoi voyny // Vestnik Permskogo un-ta. Seriya: istoriya. – Perm'. 2015. №2(29) – S. 139-147.
10. Skryabina E.O. Problema materinstva i detstva v period blokady Leningrada (1941-1944 gg.): istoriko-meditsinskii aspekt: Avtoref. dis.... ist. nauk, SPb., 2008. 28 s.
11. Ezhov, M. V. Dukhovnyi podvig zashchitnikov Leningrada : Monografiya / M. V. Ezhov, M. I. Frolov. SPb.: Znanie, 2010. 188 s.
12. Kulikova, O. Yu. Formirovanie patrioticheskogo soznaniya v blokadnom Leningrade: problemy i resheniya. SPB.: Nestor, 2000. 135 s.
13. Makhlina S. T. Blokada Leningrada v izobrazitel'nom iskusstve // Vestnik SPbGIK № 4 (45) dekabr' · 2020. S. 51, 51-58.
14. Romashova M. V.: Vspominaya voynu: detskii vzglyad na bol'shuyu istoriyu // Vestnik Permskogo universiteta. Ser. Istoriya. 2010 № 1(13). S. 65; 2.
15. Romashova M. V. Deti i fenomen detstva v otechestvennoi istorii: noveishie issledovaniya, diskussionnye ploshchadki, sobytiya // Vestnik Permskogo universiteta. Ser. Istoriya. 2013 № 2(22). S. 108-116.

16. Korenyuk V. M. Shkol'naya povsednevnost' v Molotovskoi oblasti v 1945–1953 gg. // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017 № 9(83). S. 112-115.
17. Sushko A.V., Nosova M.S. Deti Leningrada na Omskoi zemle v gody Velikoi Otechestvennoi voyny // Noveishaya istoriya Rossii. 2020. T. 10, № 2. S. 330-347. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2020.20>.
18. Kozhevina M. A. Omskaya oblast' i leningradtsy vo vremya voyny // Pobratimyye Regionam, prinyavshim zhiteli blokadnogo Leningrada, posvyashchaetsya. M., 2019. S. 789-792.
19. Burkkhart D. K semiotike prostranstva: «Moskovskii tekst» vo Vtoroi (dramaticheskoi) simfonii Andrey Belogo: Sb. statei / Otv. red. M.L. Gasparov. M.: RGGU, 1999. S. 72-90.
20. Mogil'nitskii B. G. Istoricheskoe soznanie i istoricheskaya nauka // Istoricheskie vozzreniya kak forma obshchestvennogo soznaniya. Ch. 1. Saratov, 1995.
21. Gorelova Yu.R., Khil'ko N.F. Metodologiya polikhudozhestvennoi i mul'timediinoi reprezentatsii obrazov naslediya i istoricheskoi pamyati v gorodskoi kul'turnoi srede // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. 2021. №2 (30). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologiya-polihudozhestvennoy-i-multimediynoy-reprezentatsii-obrazov-naslediya-i-istoricheskoy-pamyati-v-gorodskoy-kulturnoy> (data obrashcheniya: 22.05.2022).
22. Kharisova Z.M. Nравственно-patrioticheskoe vospitanie kak pedagogicheskoe ponyatie / Konsul'tatsii dlya vospitatelei. URL: [sportal.ru/blog/detskii-sad/all/2013/11/03/nravstvenno-patrioticheskoe-vospitanie-kak-pedagogicheskoe-ponyatie](http://sportal.ru/blog/detskii-sad/all/2013/11/03/nravstvenno-patrioticheskoe-vospitanie-kak-pedagogicheskoe-ponyatie)).
23. Antsiferov N.P. Dusha Peterburga. Peterburg: Brokgauz-Efron, 1922 – S. 39, 46.
24. Zamyatin D.N. Kul'tura i prostranstvo: modelirovanie geograficheskikh obrazov. M.: Znack, 2006. – 488 s. URL: <https://iknigi.net/avtor-dmitriy-zamyatin> 16, s. 14. (data obrashcheniya: 22.05.2022).
25. Iz fonda Istoricheskogo arkhiva Omskoi oblasti. – F. P. – 4., Op. 9, D. 83, LL. 128-130. – Tsit. po. Dom detstva moego: istoriko-arkhivnyi sbornik / gl. red.-sost. I. B. Gladkova; Regional'naya obshchestvennaya organizatsiya veteranov (pensionerov) kul'tury, iskusstva, khudozhestvennogo obrazovaniya Omskoi oblasti. – Omsk: «Zolotoi tirazh» (OOO «Omsk-blankizdat»), 2020 g. – 211 s. – S. 26-27.
26. Dom detstva moego: istoriko-arkhivnyi sbornik / gl. red.-sost. I. B. Gladkova; Regional'naya obshchestvennaya organizatsiya veteranov (pensionerov) kul'tury, iskusstva, khudozhestvennogo obrazovaniya Omskoi oblasti. – Omsk: «Zolotoi tirazh» (OOO «Omsk-blankizdat»), 2020 g. – 211 s.
27. Kutuzov A. V. Blokada Leningrada v anglo-amerikanskoi presse (1941-1942 gg. ) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya. 2010. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/blokada-leningrada-v-anglo-amerikanskoy-presse-1941-1942-gg> (data obrashcheniya: 09.03.2023).
28. The Besieged: A Story of Survival. Caroline Walton. Biteback Publishing, 1 sent. 2011 g. - 288 p.

## **The phenomenon of the posthuman in the paradigm of modern culture**

Shchavleva Aleksandra Sergeevna

Shchavleva Aleksandra Sergeevna, postgraduate student of the Department of Cultural Studies and Philosophy of the Perm State Institute of Culture

614000, Russia, Perm Krai, Perm, Gazeta str., 18

✉ a.mantova@yandex.ru



**Abstract.** Scientific and technological progress has called into question the prevailing doctrines concerning the human condition. The author examines in detail the significance of the discussion about the need for a new understanding of what it means to be a human being in a society where the traditional differences between man and non-man, technology and biology, as well as nature and culture are becoming increasingly blurred. Particular attention is paid to the concepts of posthumanism and transhumanism, which, going beyond humanism, offer to reconsider and rethink what it means to be human. This article analyzes and compares modern approaches to defining the concept of posthumanism, where posthumanism is understood as a paradigm of thinking that replaces postmodernism, assimilating its basic attitudes. The object of the study is the idea of the posthuman as a biological species, a cybernetic organism and a digital disembodied entity. The subject of the study is the visual embodiment of the image of the posthuman in modern popular culture. The author's special contribution to the study of the topic is the analysis of many descriptive images of the posthuman, all of which find figurative embodiment in popular culture. The main conclusions of the conducted research are: cinema anticipated many transhumanistic and posthumanistic ideas, which later become the subject of study by philosophers and culturologists of ethical dilemmas and contradictions faced by humanity, discussions of the meaning of human existence, driven by the acceleration of scientific achievements and technological innovations. In a sense, it can be argued that mass culture is a tool that helps to realize the scale of social and cultural changes caused by the latest technological developments.

**Keywords:** body and technologys, identity transformation, cyborg, posthuman, humanism, transhumanism, posthumanism, mass culture, NBIC-convergence, cinema

## References (transliterated)

1. Ranisch R., Sorgner S. L. (Eds.). Post- and transhumanism: an introduction. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2004.
2. Hassan I. Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture? The Georgia Review. 1977. № 31 (4). Pp. 830-850.
3. Tirosh-Samuelson, N. (2012) Transhumanism as a Secularist Faith. Zygon, 47(4). 710-734.
4. Halberstam J., Irvingston I. (Eds). Posthuman Bodies. Indiana University Press: Bloomington, 1995.
5. Hayles N. K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago, United States of America: University of Chicago Press, 1999.
6. Kharauei D. Manifest kiborgov: nauka, tekhnologiya i sotsialisticheskii feminizm 1980-kh gg. // V Kontakte: rossiiskaya sotsial'naya set'. – 2023.  
- URL: [https://vk.com/doc60208871\\_514713224?hash=DIK180Viq2H5ZiOPezhkJPfiFAQbgfY3WdtSC6Z5xMo](https://vk.com/doc60208871_514713224?hash=DIK180Viq2H5ZiOPezhkJPfiFAQbgfY3WdtSC6Z5xMo) (data obrashcheniya 05.05.2023).
7. Pepperell R. The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain. Bristol, Great Britain: Intellect Books, 2003.

8. Fukuyama F. Nashe postchelovecheskoe budushchee: Posledstviya biotekhnologicheskoi revolyutsii. M.: Izdatel'stvo AST, LYuKS, 2004.
9. Bostrom N. In Defense of Posthuman Dignity. Bioethics. 2005. № 19(3). Pp. 202–214.
10. Stelark: chelovek ili kiborg. – Tekst : elektronnyi // dailymoscow.ru: sait. – 2023.  
- URL: <https://dailymoscow.ru/kaliningrad/5761-stelark-chelovek-ili-kiborg?ysclid=lgunnin8qx662191268> (data obrashcheniya 05.05.2023).
11. Fuko M. Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk. Per. s fr. – M.: Progress, 1977.

## Ornamentation in the musical-theoretical teaching of Giusto Dacci: a didactic standard

Astashev Dmitry Anatol'evich

PhD in Pedagogy

Professor, Musical Art Department, Arctic State Institute of Culture and Art  
677000, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Ordzhonikidze str., 4

✉ [astashev\\_dmitry@mail.ru](mailto:astashev_dmitry@mail.ru)



**Abstract.** The article draws attention to the system of musical ornaments given in the didactic standard of the Italian teacher of the mid-XIX century Giusto Dacci. Created in the conditions of the changed practice of performance, where the importance of reading the musical text as close as possible to the composer's intentions, Maestro Dacci's ornamentation system not only offered teachers their unification in the form of abbreviated letter signs, but also set standards for their decoding. In relation to the content of the music theory, section related to the study of ornamentation, the Dacci system has become the organizing construct that has acquired a stable form of didactic generalization. The types of ornamentation highlighted by Giusto Dacci: appoggiatura – accaccatura – mordent – gruppetto – trill, these are the elements of musical theory that retain universality to this day. They were introduced into the didactic standard at a special historical moment of the active creation of methodological concepts that provide theoretical and technological foundations for pedagogical work in professional musical educational institutions in Italy. Such work not only enriched the musical culture of the XIX century.

In the formation of basic coloring skills, it remains an important educational guideline today.

1. In music theory, it captures the experience of accurately encoding ornaments. This experience, in fact, is the key to the visualization of an unchanging sound. For musicology, it is of interest from the point of view of studying the history of the formation of the cycle of musical-theoretical disciplines and its content.
2. In educational practice, it expands the existing format of knowledge, opens up the opportunity for teachers to include this educational material in their practical work.
3. In performance, it allows to understand the facets of possible performing freedom in deciphering jewelry in works taken from a particular time chronotope.

**Keywords:** appoggiatura and accaccatura, terminology, didactic standard, the doctrine of ornamentation, Giusto Dacci, music theory, decorations in music, mordent, gruppetto, trill

## References (transliterated)

1. Dacci G. Trattato teorico pratico. Lettura e Divisione Musicale. G. Ricordi & C – Milano,

- N. 104785.
2. Daolmi Davide. Uncovering the origins of the Milan Conservatory: the French model as a pretext and the fortunes of Italian opera// Musical Education in Europe (1770-1914) / Michael Fend, Michel Noiray. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005. – 727 p.
  3. Konyus G. E. Sbornik zadach, uprazhnenii i voprosov (1001) dlya prakticheskogo izucheniya elementarnoi teorii muzyki. Sankt-Peterburg: TsGPB im. V.V. Mayakovskogo, 1905. – 95 s.
  4. Puzyrevskii A.I. Uchebnik elementarnoi teorii muzyki. 6-e izd., ster. – Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2020. – 184 s.
  5. Sposobin I.V. Elementarnaya teoriya muzyki: uchebnik; pod nauchnoi redaktsiei E.M. Dvoskinoi. – 10-e izd., ispr. i dop. – SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2023. – S. 224.
  6. Rusyaeva I.A. Spravochnik po elementarnoi teorii muzyki. Uchebnoe posobie. 3-e izd. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2023. – 96 s.
  7. Alekseev B.K., Myasoedov A.N. Elementarnaya teoriya muzyki. M.: Muzyka, 1986. – 240 s.
  8. Beishlag, A. Ornamentika v muzyke: S predisl./ Obshch. red., komment. i poslesl. N. Kopchevskogo; Per. s nem. Z. Vizelya. – Moskva: Muzyka, 1978. – 320 s.
  9. Rusyaeva I. A. Elementarnaya teoriya muzyki. Ustnye uprazhneniya s melizmami: uchebno-metodicheskoe posobie. – Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2023. – 112 s.
  10. Astathev D.A., Myatieva N.A. Informativnye kody nelineinoi adiatematicheskoi notatsii: «pamyat'» i «svoboda» // Vestnik AKhI (№7), 2017. – S. 41-49.