

[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: 05-01-2025

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: 05-01-2025

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.

**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)

**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. Чаянова, 15.

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

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

**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. [mmpro@mail.ru](mailto:mmpro@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-blejkh@mail.ru](mailto:nadezhda-blejkh@mail.ru)

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

**Лисенкова Анастасия Алексеевна** - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край, 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. Часовая, д. 12, кв. 27, [ParchomenkoT@yandex.ru](mailto:ParchomenkoT@yandex.ru)

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

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

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

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

**Шульгина Ольга Владимировна** - доктор исторических наук, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы "Московский городской педагогический университет" (ГАОУ ВО МГПУ), Заведующий кафедрой географии и

туризма, 119192, Россия, Москва, г. Москва, Мичуринский проспект, 56, кв.  
879, [Olga\\_Shulgina@mail.ru](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

## Editorial collegium

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

**Igor V. 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)

**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. Universitätsstraße, 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). Universitätsstraße 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 Diabes 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). Università 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 Świat 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, [eiarinin@mail.ru](mailto:eiarinin@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)

**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 рубрикаторм можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

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

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

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

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

или по телефону +7 (966) 020-34-36

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

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

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

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

Аннотация к статье должна быть:

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

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пример:

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

#### **Ссылка в списке литературы**

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

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

Пример:

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

#### **Ссылка в списке литературы**

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

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

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

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

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

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

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

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

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

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

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

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

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

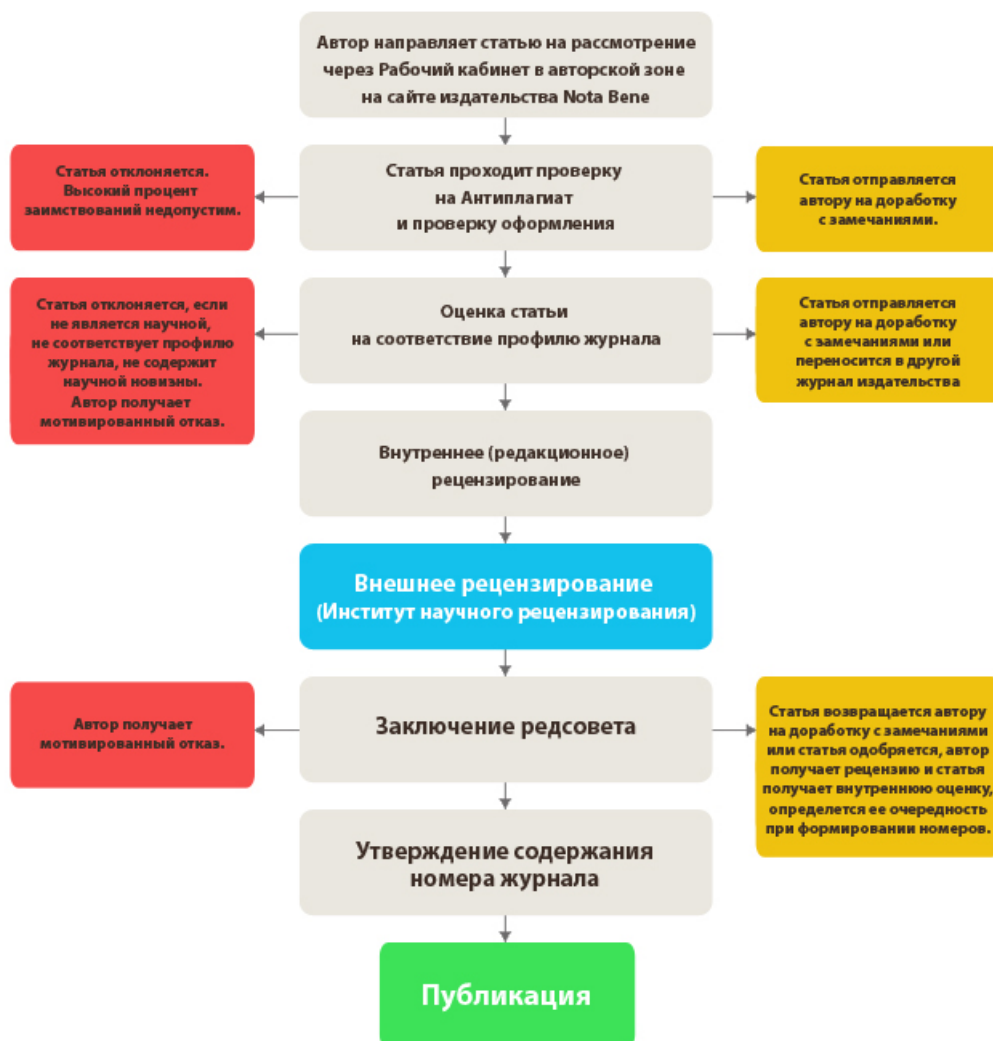
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Материалы журналов включены:

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

[Отправить статью в редакцию](#)

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



## Содержание

Гибельгаус Т.А. Сакральные источники как объекты культурного наследия: к вопросу о классификации	1
Зайцев А.Я. К вопросу о классификации параметров художественного пространства в анимационном фильме	13
Платонова Е.С., Никифорова С.В. Браные пояса на фотографиях семейских Забайкалья	32
Ларионова А.С. Якутская народная песня центрального (приленского) региона: традиции взаимодействия слова и музыки в дьиэрэтии ырыа в олонхо	49
Нанкевич А.А. Категоризация цвета как культурная схема	61
Агин А.М. Особенности работы художника при создании образа в интерактивных медиа	76
Грибер Ю.А., Устименко Ю.А. Метаязык описания колористики культурного ландшафта	95
Панкратова А.В. Цветовая трансформация как способ ухода от трансгуманизма дизайн-среды	106
Винокуров А.Д. Тотемические представления в генеалогических преданиях якутов: образы и сюжеты локальных сообществ (на материалах документально подтвержденных родословных)	122
Пещаницкая Е.В. Поле цветовых соответствий у русскоязычных графемно-цветовых синестетов как биосоциокультурная парадигма	133
Тюхменева Е.А. Московские триумфальные ворота к коронации Екатерины II в источниках 1760-х годов. Новые материалы	149
Сивкина Н.Ю., Гусева А.С. Особенности храмового строительства Селевкидов: архитектура в политическом контексте	162
Стригин М.Б. Связь эзотерики и науки или как вторая «паразитирует» на первой. Наука как воспроизводимая квантовая запутанность реальной траектории и траектории мышления	170
Ивлев Н.Н. Социальный и профессиональный героизм художника-керамиста. Творческий и педагогический путь Павла Александровича Пахарукова	185
Быкова Ю.И. Художественные особенности серебряных надгробных комплексов к мощам русских святых 1730–1750-х годов	202
Кошкарева Н.В. Сочинения для хора а cappella С. Баласаняна: особенности полифонического письма	224
Англоязычные метаданные	238

## Contents

Gibel'gaus T.A. Sacred sources as objects of cultural heritage: on the issue of classification	1
Zaitcev A.Y. On the issue of classification of parameters of artistic space in an animated film	13
Platonova E.S., Nikiforova S.V. Textured pattern belts on pictures of the Semeiskie people from Transbaikal	32
Larionova A.S. Yakut folk song of the central (Prilensky) region: traditions of the interaction of word and music in the Dyeretia of yry in Olonkho culture	49
Nankevich A.A. Color categorization as a cultural schema	61
Agin A.M. Features of the artist's work when creating an image in interactive media	76
Griber Y.A., Ustimenko Y.A. The metalanguage of the description of the coloristics of the cultural landscape	95
Pankratova A.V. Color transformation as a way to escape from the transhumanism of the design environment	106
Vinokurov A.D. Totemic representations in the Yakut genealogical traditions: images and plots of local communities (based on documented genealogy)	122
Peshchanitskaia E.V. The field of color correlations in Russian-speaking grapheme-colour synesthetes as a biosociocultural paradigm	133
Tyukhmeneva E.A. Moscow triumphal arches for the coronation of Catherine II in the sources of the 1760s. New materials	149
Sivkina N.Y., Guseva A.S. Features of Seleucid Temple construction: Architecture in a political context	162
Strigin M.B. The connection between esotericism and science, or how the second "parasitizes" the first. Science as a reproducible quantum entanglement of the real trajectory and trajectory of thinking	170
Ivlev N.N. The social and professional heroism of the ceramic artist. The creative and pedagogical path of Pavel Alexandrovich Pakharukov	185
Bykova I.I. Artistic features of silver tombstone complexes for the relics of Russian saints of the 1730s-1750s	202
Koshkareva N.V. Compositions for a cappella choir by S. Balasanyan: features of polyphonic writing	224
Metadata in english	238

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Гибельгаус Т.А. Сакральные источники как объекты культурного наследия: к вопросу о классификации //

Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72126 EDN: HNUXWA URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72126](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72126)

## Сакральные источники как объекты культурного наследия: к вопросу о классификации

Гибельгаус Татьяна Андреевна

старший преподаватель; Аспирантура; Алтайский государственный педагогический университет

656063, Россия, Алтайский область, г. Барнаул, ул. Павловский Тракт, 299, оф. 332

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



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72126

### EDN:

HNUXWA

### Дата направления статьи в редакцию:

30-10-2024

### Дата публикации:

12-11-2024

**Аннотация:** Предметом исследования являются сакральные водные источники, которые могут быть признаны объектами культурного и природного наследия. Сакральные водные источники являются важными объектами религиозного поклонения и местами паломничества, имеющие особое значение для различных культур и религий. Они часто сопровождаются легендами и преданиями, что делает их уникальными и ценными объектами культурного и природного наследия. Однако, несмотря на их значимость, многие сакральные источники остаются не идентифицированными и не охраняемыми, что может привести к их утрате и исчезновению. Авторами на основе результатов экспедиционных исследований, проведенных учеными и аспирантами Алтайского государственного педагогического университета выдвинута гипотеза о том, что сакральные водные источники могут быть идентифицированы как объекты культурного и

природного наследия. Для идентификации сакральных водных источников как объектов культурного и природного наследия необходимо их изучение и типологизация. В статье анализируются различные подходы к типологизации и классификации источников, включая территориальные, инфраструктурные, историко-этнографические и антропологические. Особое внимание уделяется различным уровням клерикализации и инфраструктурной обеспеченности источников. Автор рассматривает различные факторы, влияющие на классификацию, такие как многослойность значения, локальные традиции и изменчивость статуса священных мест. Исследование также подчеркивает необходимость междисциплинарного подхода к типологизации, чтобы учитывать все аспекты их сущности. Помимо прочего, в центре внимания авторов находится термин «сакральный водный источник», который недостаточно определен в законодательной базе и современных словарях. В целом, исследование подчеркивает необходимость более глубокого и системного подхода к изучению и охране сакральных мест, что имеет значение для сохранения культурной идентичности и духовного наследия народов страны.

**Ключевые слова:**

Историко-культурное наследие, Наследие, Сакральные водные источники, объекты культурного наследия, объекты природного наследия, нематериальное наследие, классификации, типологизация, клерикализация, достопримечательные места

Сакральные водные источники являются одной из самых распространенных форм религиозного поклонения и местами паломничества.

Они имеют особое значение для различных культур и религий, а также часто сопровождаются легендами и святыми преданиями.

Экспедиционные исследования святых источников на территории Алтайского края [\[9\]](#), предпринятые учёными и аспирантами Алтайского государственного педагогического университета, а также теоретическое изучение святых источников Западной Сибири показали, что многие сакральные источники обладают качественными характеристиками, позволяющими идентифицировать их как объект природного и культурного наследия. Но идентификация невозможна без комплексного обследования, которое, в частности, заключается в качественной типологизации источников.

Определяющим в нашей статье является термин «сакральный водный источник».

Законодательная база Российской Федерации, как и современные словари, зачастую не предоставляют четкого определения термина «сакральный водный источник». Это обстоятельство может усложнять изучение и охрану таких объектов, так как отсутствует единый стандарт и критерий, определяющий их статус.

В словаре мы можем найти объяснение происхождения слова «сакральный», означающего божественный, священный, связанный с религиозным культом, а также обрядный и ритуальный.

Из этого можно заключить, что сакральный источник представляет собой водный природный источник, обладающий божественными свойствами, связанный с определенным религиозным культом, где проводятся религиозные ритуалы и обряды [\[3\]](#).

Таким образом, объединив несколько понятий мы можем вывести определение «сакральный водный источник как объект культурного наследия» — это объект материальной и нематериальной культуры, относящийся к достопримечательным местам, связанный с историей формирования народов и иных этнических общностей, обладающий божественными свойствами и относящийся к конкретному религиозному культу, в пределах территории которого осуществляются религиозные действия.

В отечественной научной литературе типологизация сакральных источников рассматривалась в рамках «историко-этнографического» и «антропологического» подходов.

Историко-этнографическое направление было заложено Т.Б. Щепанской<sup>[12]</sup> и продолжено в дискурсах и критике учеными из Санкт-Петербурга и Москвы.

В статье Т.Б. Щепанской «Кризисная сеть» представлен функциональный и конструктивистский подход к анализу феномена сакральных мест. Сакральные места рассматриваются Т.Б. Щепанской и в монографии «Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв.»<sup>[13]</sup>. В своих работах автор анализирует сакральные места с точки зрения коммуникации в рамках «дорожной культуры» – рассматриваются придорожные сакральные объекты и их символику, правила поведения рядом с сакральным объектом, приводится локальная типологизация.

В рамках историко-этнографического подхода, на наш взгляд, ключевым является исследование В. В. Виноградова. В своих работах автор обращается к разным святыням, в том числе и к сакральным источникам<sup>[2]</sup>. В сакральных источниках В. В. Виноградов видит специфику феномена почитания источника как мобильного, развивающегося явления, определяет функции источника в системе народного православия, характеризует его, «подключая» к анализу фольклористику, народный нарратив о сакральных местах, представляет их типологию, которая будет рассмотрена ниже.

Интересным также является исследование Т. А. Бернштам, основную часть которого составляют рассказы и легенды о сакральных местах, в том числе и о сакральных источниках, различных регионов России (за исключением Сибири), но вместе с тем представленная типологизация сакральных источников Европейской России прекрасно интерпретируется и может быть применена к сакральным источникам Западной Сибири.

Ключевыми для нашего исследования являются работы Е.Е. Ермаковой. В исследованиях автор поднимает вопрос о методах и методологии исследования сакральных водных источников.

Е.Е. Ермаковой в монографии<sup>[5]</sup> и многочисленных статьях<sup>[4,6]</sup> на примере территории Тюменской области рассматриваются почитаемые водные святыни, затрагиваются проблемы типологизации и классификации водных святынь, основанных на хронологическом, территориальном принципах, а также на степени их клерикализации.

В рамках антропологического подхода рассматривали сакральные места А.В. Тарабукина<sup>[11]</sup>, Ж.В. Кормина<sup>[8]</sup> и частично А.А. Панченко. В работах исследователи особое внимание уделяют функциональному аспекту сельских сакральных мест, рассматриваются истории святынь и ритуально-обрядовые практики их почитания, а также приводятся локальные типологии источников.

Имеющиеся исследования сакральных источников в большей мере ориентированы на

описание источника и феномена его почитания, и лишь в некоторых из них имеется материал, раскрывающий типологию источников, но к сожалению, ни одну из имеющихся типологий нельзя признать полноценной, и полностью отражающей систему.

Следовательно, ключевой проблемой типологии водных источников как объектов культурного и природного наследия является отсутствие исчерпывающей типовой классификации сакральных водных объектов, что в свою очередь затрудняет их выявление и рациональное использование.

Таким образом, исходя из выше сказанного целью данной статьи будет являться систематизация существующих подходов к типологизации сакральных источников, сложившаяся в отечественной науке.

В отечественной науке существует несколько основных подходов к типологизации сакральных мест, которые могут быть использованы для типологизации сакральных водных источников.

Первая классификация, на которой необходимо остановиться – территориальная классификация, разработанная В.В. Виноградовым. Территориальная классификация почитаемых святынь делит их на три основные категории в зависимости от их местоположения.

Первая группа святынь – местные культовые объекты, которым поклоняются жители окрестных деревень и населенных пунктов, принадлежащих к одной общей поселенческой структуре. Эти святыни имеют особое значение для местных жителей, так как они часто связаны с их историей, культурными традициями и духовной практикой.

Примером может служить родник «Кислый» в Ростовской области, водами которого, в отсутствие лекарств, лечились раненые воины – участники боев с немецко-фашистскими захватчиками [\[10\]](#).

Вторая группа включает региональные святыни, которые являются объектами поклонения для жителей нескольких населенных пунктов, расположенных в радиусе 40-50 км друг от друга. Примером могут служить Тувинские аржаны, на которых в масштабном плане сохраняется так называемое «аржааннаар» или «аржаанное лечение», характерное для жителей республики [\[7, с. 116-117\]](#).

Третья группа святых источников представляет собой объекты, которые имеют национальное значение и известны на больших территориях. Они часто становятся символами культурной и духовной идентичности народа и могут привлекать внимание не только местных жителей, но и паломников из других регионов и стран. Например, Глазной ключ в городе Белокуриха. Целебные свойства источника известны на всю страну. Ежегодно тысячи людей приезжают набрать воды из источника, для лечения глазных болезней [\[12\]](#).

Вторая классификация, на которой необходимо остановиться – территориально-семантическая классификация.

Территориально-семантическая классификация сакральных мест, предложенная Т. А. Бернштам [\[1, с. 316\]](#), представляет собой интересный и полезный подход для понимания структуры и значения сакральных источников. Разделение объектов на две разновидности, по их расположению в пространстве и степени сакральности – позволяет глубже исследовать как социальные, так и культурные аспекты связи людей с

этими местами.

Как уже сказали выше Т. А. Бернштам выделяет две разновидности сакральных мест – культурная разновидность и природная.

К «культурной» разновидности сакральных локусов относились центр поселения и границы его концов, проходившие по «водоразделу» – ручьями/реками, берегами, которые в свою очередь метились христианскими символами – часовня, крест и прочее [\[1, с. 317\]](#).

В «природной» разновидности – объект находится в некотором (иногда значительном) отдалении от поселения. К «природной» разновидности относятся «разные объекты», но главным образом проточные водоёмы – родники, колодцы, озёра, речные поймы и др. Самым распространенным названием таких мест было «Проща». Смысл названия прост – на данные объекты ходили «просить» у Бога.

Довольно интересная и четкая типологизация сакральных водных источников представлена в статье Е. Е. Ермаковой [\[6\]](#).

Исследователь представляет две классификации. Первая классификация основана на хронологическом принципе, включая время возникновения сакральных источников и их современное состояние:

1. недействующие сакральные источники
2. старые сакральные источники, которые в свою очередь подразделяются на:
3. действующие без перерыва;
4. действующие с перерывом – возрожденные;
5. новые сакральные источники.

Вторая классификация сакральных источников, основанная на степени клерикализации, позволяет проанализировать, как религиозные учреждения и общины влияют на статус и восприятие сакральных мест. Этот подход акцентирует внимание на том, как различные уровни религиозной организации и управления соотносятся с сакральными источниками. В этой классификации автор выделяют три уровня клерикализации:

- 1) слабый 2) средний 3) сильный [\[6\]](#).

На данной классификации хотелось бы остановиться более подробно и дополнить ее несколькими элементами.

Первый уровень клерикализации (слабый) – представляет собой уровень формализации ритуалов. На этом уровне сакральные источники начинают использоваться для проведения религиозных обрядов и церемоний. Они становятся местом поклонения, где верующие собираются для исполнения своих духовных обязанностей под наблюдением духовенства. Как правило, люди к источнику приходили в определенные праздники несколько раз в год. Постоянного паломничества не было. Примером может служить Ивановский ключ в д. Большие Чирки Тюменской области [\[6\]](#).

Второй уровень клерикализации (средний) – создание религиозной инфраструктуры. На этом уровне клерикальные структуры начинают строить храмы, обители или специальные сооружения вокруг сакральных источников. Это делается для обеспечения комфорта верующих при посещении этих мест, а также для проведения служб и религиозных мероприятий. Расширение инфраструктуры позволяет клерикам контролировать доступ к

сакральным источникам и управлять верующими. Ко второму уровню клерикализации относится Святой источник в с. Сорочий Лог Алтайского края [\[9\]](#).

Третий уровень клерикализации (сильный) – присвоение власти над сакральными источниками. На этом уровне клерикальные структуры получают полную юридическую и духовную власть над сакральными источниками. Они становятся единственными организациями, имеющими право проводить обряды и служить верующим. Клерикальные структуры также начинают контролировать доступ к сакральным источникам, определять условия посещения или использования этих мест. Примером может служить так называемый «Конфликт со святой водой» который разгорелся в 2012 году в отношении воды, разливаемой из «Глазного» источника в г. Белокуриха. Данный судебный процесс был между церковью и городской налоговой инспекцией, на котором рассматривался вопрос о возможности освобождения от уплаты НДС при продаже воды, разливаемой настоятелем церкви в пластиковые бутылки с целью последующей реализации через розничную сеть под собственным брендом [\[9\]](#).

Четвертый уровень клерикализации – эксплуатация сакральных источников в коммерческих целях. На этом уровне клерикальные структуры начинают использовать сакральные источники как объекты бизнеса или туризма. Создаются торговые точки, гостиницы или другие предприятия рядом со святынями, чтобы максимально использовать прибыль от посещений верующими или туристами. Это приводит к коммерциализации сакральных мест и снижению их духовного значения. Опять же примером может служить «Глазной» источник в г. Белокуриха, воду из источника разливают по бутылкам и продают через розничную сеть, но вместе с тем на данном источнике не полная коммерциализация, так как вход на источник свободный, и паломники могут набрать воду самостоятельно.

Пятый уровень клерикализации – полное подчинение сакральных источников церковным структурам. На этом уровне сакральные источники становятся полностью зависимыми от церкви или другой религиозной организации. Они перестают быть общедоступными, а доступ к ним контролируется и регламентируется клериками. Верующие должны следовать определенным правилам и процедурам, чтобы иметь возможность посетить эти места.

Уровни клерикализации сакральных источников представляют различные степени воздействия религии на эти места. Они показывают, как изменяется характер использования и значимость сакральных источников под влиянием клерикальных структур. Понимание этих уровней помогает анализировать динамику развития религий и отношение верующих к святыням.

Приведенная выше типологизация хоть и является полной, но не исчерпывающей. Приведём еще несколько классификаций, на которые можно разделить сакральные источники.

Сакральные источники могут быть классифицированы по степени сохранности следующим образом:

По сохранности сакральные источники классифицируются как:

1) полностью сохраненные;

Эти источники находятся в идеальном состоянии, не имеют серьезных повреждений и сохраняют свою первозданную природу. Они могут использоваться для паломничества и

имеют высокий культурный и духовный статус. Уход и забота о таких местах минимальны, и необходимы лишь регулярные мероприятия по поддержанию чистоты и порядка. Примером является «Глазной» источник в г. Белокуриха

2) частично сохраненные. На таких источниках имеются незначительные повреждения, которые не влияют критически на их состояние. Например, могут быть загрязнения или небольшие нарушения в окружении. Необходимы работы по очистке и, возможно, мелкий ремонт. Эти мероприятия помогут сохранить источники в достойном состоянии и предотвратить дальнейшее ухудшение.

3) достаточно повреждены. Источники, состояние которых оценивается как более чем на 50% поврежденное или недостаточное для полноценного использования (более 80%). Для таких объектов требуется проведение комплексных работ по очистке и благоустройству. Это может включать как восстановление самого источника, так и улучшение окружающей инфраструктуры, чтобы сделать место более доступным и привлекательным для посетителей.

4) не подлежат восстановлению. Эти источники находятся в критическом состоянии, когда восстановление невозможно или нецелесообразно. Это может быть связано с отсутствием воды, экологическими загрязнениями, разрушением природных форм или другими факторами, делающими дальнейшее использование священного источника невозможным.

Важной задачей в данном случае является документирование, изучение и, возможно, создание памятных знаков или информационных табличек для сохранения памяти о таких источниках и их культурном значении

Помимо приведённой типологизации, сложившейся в отечественной науке следует указать классификацию автора, сложившуюся во время экспедиционного обследования святых источников Западной Сибири [\[11\]](#).

Данная классификация дополняет уже имеющиеся наработки отечественных ученых.

Первая авторская классификация, на которой хотелось бы остановиться – это классификация по возможностям транспортной доступности к сакральному источнику.

Легкодоступные источники – это источники, к которым имеют доступ все транспортные средства, есть доступ для маломобильных граждан. На пути следования к источнику установлены специальные обозначения с названием и направлением. (Святой источник Ложок близ Искитима, Никольский источник г. Барнаул).

Источники средней доступности – предназначены для передвижения отдельных видов транспорта. Например, можно добраться только на автомобиле и/или пешком.

Сложнодоступные источники – возможность перемещения на легковом автомобиле недоступна, необходимо использовать специализированный транспорт высокой проходимости для передвижения по пересечённой местности, и в условиях отсутствия дорог, примером может служить святой источник святителя Иоанна митрополита Тобольского, расположенный на территории Самотлорского месторождения нефти.

Не менее важной является классификация по инфраструктурной обеспеченности сакральных источников:

1) Сакральные источники, относящиеся к первой категории — полностью сохраненные с

высоким уровнем благоустройства, обладающие рядом ключевых характеристик, которые делают их привлекательными для паломников и туристов. Ключевыми характеристиками являются следующие элементы: качественная транспортная инфраструктура, наличие объектов сервиса, предприятия быстрого питания, санитарно-гигиенических узлов, а также наличие гостевых домов и качественное обслуживание на объекте инфраструктуры. Источник, относящиеся к первой категории, как правило, каптирован (заведён в трубу). Над ним располагаются строения для защиты как самого источника, так и для укрытия прихожан в ненастную погоду. На территории возле источника часто располагаются скамейки или беседки, в которых посетители могут отдохнуть и не спеша испить воды

2) вторая категория – это источники со слабой материально-технической базой, как правило, на таких источниках недостаточная инфраструктурная оснащённость или виден износ материально-технической базы;

3) третья категория – это источники с отсутствием каких-либо объектов инфраструктуры.

Как мы видим, на данный момент, существует множество различных вариантов типологизаций сакральных источников, однако ни один из них не может в полной мере разделить источники на чёткие категории. Это обусловлено несколькими факторами:

1. Многослойность значения: сакральные источники могут иметь многослойное значение, которое варьируется в зависимости от культурного, исторического и религиозного контекста. Один и тот же источник может почитаться как место исцеления, объект поклонения или культурный символ, что затрудняет его классификацию.
2. Локальные традиции: каждое сообщество наделяет свои святыне источники уникальными характеристиками, основанными на местных верованиях и традициях. Это разнообразие приводит к тому, что универсальные классификационные модели не могут полностью отразить специфику каждого источника.
3. Изменчивость статуса: с течением времени статус и значение источников могут меняться. Например, источник, который ранее считался чисто местным объектом поклонения, может стать популярным среди широкой общественности благодаря новым культурным или туристическим трендам.
4. Интердисциплинарный подход: различные дисциплины (антропология, история, экология, медицина и т.д.) предлагают свои критерии для типологизации, что приводит к существованию множества подходов, которые не всегда согласуются друг с другом. Например, экологические критерии могут учитывать состояние воды и окружающей среды, в то время как культурные аспекты будут акцентировать внимание на символизме и значении для сообщества.

Предпринятая автором попытка систематизации и дополнения основных подходов к типологизации сакральных водных источников крайне полезна, так как это та оптика, которая значима для понимания их сущности и функционирования, которые в свою очередь являются базисом для идентификации сакральных водных источников в качестве объектов культурного и природного наследия.

Таким образом, типологизация сакральных источников — это сложный и многогранный процесс, который требует универсального подхода, учитывающего множество факторов. Для того чтобы добиться более полной типологизации, необходимо продолжать исследования и развивать модели, которые смогут гармонично объединять различные аспекты, отражая уникальность и многообразие сакрального наследия.

## Библиография

1. Бернштам Т. А. Приходская жизнь русской деревни: очерки по церковной этнографии. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та: Петербургское востоковедение, 2007. – 413 с.
2. Виноградов В.В. [Механизмы трансляции сакральной информации (на примере почитаемых мест Северо-Запада России) // Механизм передачи фольклорной традиции. – СПб.: РИИИ, 2004. – С. 232–248.
3. Гибельгаус Т. А. Сохранение сакральных источников Алтайского края как объектов культурного наследия // Вестник науки и образования. – 2021. – № 4-2 (107). – С. 39-41.
4. Ермакова Е. Е. Исцеление водой: почитаемые источники юга Тюменской области // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2011. – № 2. – С. 27-32.
5. Ермакова Е. Е. Почитаемые водные источники в сакральном ландшафте Тюменской области. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2018. – 352 с.
6. Ермакова Е. Е. Почитаемые водные источники Тюменской области: итоги и платформа исследования // Этнографическое обозрение. – 2019. – № 6. – С. 92-137.
7. Копелиович Г. Аржааны как часть культурно-религиозного Ландшафта Республики Тыва // Новые исследования Тувы. – 2018. – № 4. – С. 112-123.
8. Кормина Ж.К. Религиозность русской провинции: к вопросу о функции сельских святынь // Сны Богородицы. Исследования по антропологии религии / Под ред. Ж.В. Корминой, А.А. Панченко, С.А. Штыркова. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2006. – С. 130–151.
9. Проект «Родники нашей памяти», реализованный преподавателями и студентами ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» при поддержке гранта Министерства образования и науки РФ, № 20-09-00143.
10. Сакральные места России [Электронный ресурс]. – <https://mirfortuna.ru/blog/sakralnye-mesta-rossii/> (дата обращения: 25.07. 2024).
11. Тарабукина А.В. Святые места в картине мира современных «церковных людей» // Живая старина. – 1998. – № 4. – С. 28-31.
12. Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. – Москва.: Индрик, 2003. – 305 с.
13. Щепанская Т.Б. Кризисная сеть (традиции духовного освоения пространства) // Русский Север. К проблеме локальных групп. Вып. 5 / Ред.-сост. Т.А. Бернштам. – Санкт-Петербург: МАЭ РАН; РФФИ, 1995. – С. 110-176.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Сакральные источники как объекты культурного наследия: к вопросу о классификации»), является совокупность теоретических подходов к вопросу о классификации сакральных водных источников как объектов культурного и природного наследия. Очевидно, теоретический дискурс, связанный с изучением сакральных мест и водных источников как объектов культурного и природного наследия, является для автора объектом интереса. Таким образом, статья носит методический характер обеспечения качества изучения культурного и природного

наследия в аспекте выявления и классификации сакральных водных источников. Детализации соотношения объекта и предмета исследования автор не уделяет отдельного внимания, но объясняет читателю актуальность своей методической разработки слабой изученностью как самих объектов культурного и природного наследия (водных источников) на территории Западной Сибири (видимо Алтайского края), так и отсутствием исчерпывающей типовой классификации подобных объектов в отечественной науке. Поэтому целью статьи автор выбирает систематизацию «существующих подходов к типологизации сакральных источников, сложившаяся в отечественной науке».

По мнению рецензента, было бы уместно автору прямо заявить, в чем состоит главная проблема типологии водных источников как объектов культурного и природного наследия: отсутствие исчерпывающей типовой классификации объектов (т. е. теоретического и общественного консенсуса в вопросе их типологии) затрудняет их выявление и рациональное использование; в результате порою наблюдается парадоксальная ситуация, когда наиболее рационально используются невыявленные и неописанные источники, обретая значимость сакральных мест, чем попавшие под учет и интенсивно эксплуатируемые объекты. Возможно, как полагает рецензент, «утаенность», т. е. непубличность тайного сакрального места является одной из слабо изученных характерных черт отдельных водных источников (например, «лечебных» родников), а как только «чудо» тайны становится публичным (общественным) достоянием (перестает быть чудом), природный объект, наделенный чудесными сакральными функциями, теряет базовые основания для дальнейшей сакрализации — десакрализуется, профанируется. Впрочем, этот фундаментальный аксиологический аспект сакральных практик требует отдельного изучения. Автору же, по мнению рецензента, следовало бы прямо и однозначно заявить, в чем состоит теоретическая и практическая значимость его методической разработки: т. е. как именно предпринятая им систематизация подходов к типологизации сакральных источников дополняет существующее научное знание об источниках (теоретическая значимость) и облегчает или совершенствует практику их использования (практическая ценность исследования). В противном случае, не совсем ясно, зачем нужно добиться более полной типологизации сакральных водных источников, зачем «необходимо продолжать исследования и развивать модели, которые смогут гармонично объединять различные аспекты, отражая уникальность и многообразие сакрального наследия». В том числе сохраняется вероятность бесконечного процесса совершенствования моделей «гармоничного» учета различных аспектов уникальности и многообразия сакрального наследия ввиду его нацеленности не на реальные практики, а на самого себя (совершенствование методического процесса для совершенствования методического процесса).

Таким образом несмотря на то, что предмет исследования (совокупность теоретических подходов к вопросу о классификации сакральных водных источников как объектов культурного и природного наследия) автором раскрыт и дополнен собственной разработкой, остался непроясненным существенный для любого исследования методического характера вопрос: для чего, собственно, необходимо совершенствовать модели учета различных аспектов уникальности и многообразия сакрального наследия? Рецензент рекомендует автору во введении, или же в заключении однозначно заявить о теоретической и практической ценности предложенных им нововведений.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания, хотя предпринятый им обзор степени изученности проблемы указывает на базовые методологические принципы учета и изучения культурного и природного наследия в аспекте выявления и классификации сакральных водных источников. Расширение принципов классификации сакральных водных источников автор видит в детализации отдельных

классификационных оснований, прежде всего по транспортной доступности и развитости инфраструктуры эксплуатации источников. Безусловно, каталогизация и картографирование изучаемых объектов культурного и природного наследия (например, с целью включения их в туристические маршруты) по предложенным автором признакам представляет определенный интерес, как и обобщение им подходов коллег. В целом авторские нововведения заслуживают теоретического обсуждения, но их ценность была бы более рельефна, если бы автор отдельно остановился в заключении на раскрытых им эвристических перспективах прибавления научного знания в интересующей его области. Актуальность выбранной темы автор справедливо связывает с продолжающимся теоретическим поиском оптимальной типовой классификации сакральных водных источников как объектов культурного и природного наследия.

Научная новизна исследования, заключающаяся как в обобщении определенного направления теоретического дискурса, так и в авторских методических рекомендациях, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, но есть отдельные оформительские неточности, требующие исправлений: 1) квадратные скобки в тексте статьи со ссылками на источники являются частью предыдущего повествования, поэтому входят в предшествующее предложение, финальная точка которого ставится после квадратных скобок, а не перед ними (например, «... обследования святых источников Западной Сибири. [11]» — неверно); 2) в тексте нарушены редакционные требования по оформлению ссылок на источники (например, «[1,317]» — неверно), а также по единообразию оформления тире (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)); 3) возможно в некоторых словах, а также в согласовании слов в предложении допущены опiski (например, «объект материальной и нематериальной культуры относящиеся, к достопримечательным местам», «но к сожалению ни одну из имеющихся типологий нельзя признать полноценной и полностью отражающей систему», «немецко-фашистскими захватчиками», «"аржаанное лечение, характерное для жителей», «Сложнодоступные источник», «качественное обслуживание на объекта инфраструктуры», «над ним располагаются строения для защита как самого источника») — текст нуждается в дополнительной литературной вычитки и корректуре.

Структура статьи в целом следует логике изложения результатов научного исследования, хотя, как рецензент указал выше, содержание вводного и заключительного разделов следовало бы теоретически усилить.

Библиография в целом отражает проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, хотя автор и не акцентирует внимания на острых теоретических дискуссиях.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольшой 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](#).*

Рецензия

на статью «Сакральные источники как объекты культурного наследия: к вопросу о классификации»

Предметом исследования статьи являются комплексный анализ и сакральных источников как объектов культурного и природного наследия. С этой целью автор предпринимает типологизацию сакральных источников на примере Западной Сибири. Автор отмечает, что в законодательной базе Российской Федерации, как и в современных словарях, зачастую отсутствует четкое определение термина «сакральный водный источник». Это обстоятельство может усложнять изучение и охрану таких объектов, так как отсутствует единый стандарт и критерий, определяющий их статус.

Методология предметной области исследования включает исторический метод, метод категоризации, дескриптивный метод, метод анализа и др. Автором дан подробный обзор литературы по заявленной теме, что создает широкую теоретико-методологическую базу исследования.

Актуальность статьи определяется необходимостью систематизации существующих подходов к типологизации сакральных источников, сложившейся в отечественной науке. Научная новизна статьи обусловлена выявлением, анализом и классификацией сакральных источников с опорой на имеющиеся примеры типологизации. Приводится пример классификации сакральных источников по разным основаниям. По территориальному принципу (В.В. Виноградов) выделяются местные культовые объекты, региональные святыни и группа святых источников, которые имеют национальное значение и известны на больших территориях. Последние часто становятся символами культурной и духовной идентичности народа и могут привлекать внимание не только местных жителей, но и паломников из других регионов и стран.

По территориально-семантическому признаку (Т. А. Бернштам) сакральные источники делятся на культурные и природные типы. Автор также обращается к классификации Е.Е. Ермаковой, которая предлагает два типа – по хронологии возникновения и функционирования сакральных источников и по степени клерикализации. Также приводится пример классификации сакральных источников по степени сохранности.

Автор не только описывает имеющиеся классификации сакральных источников, но и предлагает собственную: 1. по возможностям транспортной доступности к сакральному источнику; 2. по инфраструктурной обеспеченности сакральных источников; Вероятно, эта классификация имеет отношение к религиозному и культурному видам современного туризма, который связан с почитаемыми объектами.

Резюмируя имеющиеся классификации, автор выявляет отсутствие в них четкости, что обусловлено, по его мнению, следующими факторами: многослойностью значения источников, особенностями локальных традиций, изменчивостью их статуса и несогласованностью разных способов типологизации из-за того, что они созданы по разным критериям. Поэтому автор приходит к выводу, что типологизация сакральных источников — это сложный и многогранный процесс, который требует универсального подхода, учитывающего множество факторов.

Статья написана научным языком, претензий к стилю изложения нет. Структура соответствует требованиям, предъявляемым к научному тексту. Содержание статьи соответствует теме. Выводы статьи обоснованны, логически вытекают из приведенных аргументов.

Библиография статьи включает 13 библиографических источников, включая практически всех авторов, которые пишут на тему сакральных или почитаемых источников воды. Статья будет интересна этнографам, антропологам, специалистами по культурной географии и туризму.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Зайцев А.Я. К вопросу о классификации параметров художественного пространства в анимационном фильме //

Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72272 EDN: HSGSPH URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72272](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72272)

## К вопросу о классификации параметров художественного пространства в анимационном фильме

Зайцев Алексей Яковлевич

ORCID: 0000-0002-1118-1877

кандидат искусствоведения

старший преподаватель; кафедра анимации и компьютерной графики; Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова

129226, Россия, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

✉ [art-mary@mail.ru](mailto:art-mary@mail.ru)



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72272

### EDN:

HSGSPH

### Дата направления статьи в редакцию:

05-11-2024

### Дата публикации:

12-11-2024

**Аннотация:** Художественное пространство в анимационном искусстве является многогранным понятием, включающим разнообразные аспекты, влияющие на восприятие анимационного фильма. Эта тема активно обсуждается в теоретическом дискурсе и охватывает различные подходы к его терминологическому определению и классификации. Целью данного научного исследования является обоснование выбора универсальных, с точки зрения автора работы, параметров, характеризующих художественное пространство анимационного фильма. Объектом исследования стал анимационный кинематограф как явление искусства и культуры. Предметом исследования является художественное пространство анимационного произведения. Задачи исследования заключаются в анализе существующих искусствоведческих

классификаций параметров художественного пространства анимационного фильма, а также предложении следующих параметров для анализа художественного пространства анимационного произведения: семантический, темпоральный, монтажно-ритмический, цветосветовой, звуковой. Для классификации художественного пространства анимационного фильма использовался системно-аналитический и типологический подходы. В анализе анимационных фильмов применялся описательно-аналитический и структурно-семантический методы. Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые предложена классификация параметров, с помощью которых можно глубоко проанализировать разные грани художественного пространства анимационного произведения, что представляет интерес для дальнейших искусствоведческих разработок в области анимационного кинематографа. В качестве примеров того, что перечисленные параметры художественного пространства анимационного произведения способствуют целостному и глубокому рассмотрению картин, проанализированы фильмы отечественных режиссеров анимационного кино – Ю.Б. Норштейна «Сказка сказок» и Д.А. Геллера «Мужчина встречает женщину». Предложенная классификация параметров художественного пространства анимационного фильма может представлять теоретическую и практическую значимость: несет в себе потенциал для искусствоведческих исследований в области анимационного искусства, может дать направление дальнейшим научно-теоретическим работам и быть включена в концептуально-методологический базис в творческом процессе режиссеров и художников анимационного кино.

**Ключевые слова:**

художественное пространство, анимационное искусство, параметры художественного пространства, анимационный кинематограф, анализ анимационного фильма, классификация художественного пространства, семантический параметр, темпоральный параметр, монтажно-ритмический параметр, цветосветовой параметр

Художественное пространство в контексте экранных искусств представляет собой сложное и многогранное понятие, которое охватывает как физические, так и концептуальные аспекты, влияющие на восприятие зрителем произведений, активно обсуждается в теоретическом дискурсе и включает различные подходы к его терминологическому определению и классификации. Оно содержит в себе различные элементы, такие как организация кадра, временные характеристики, звуковое оформление, взаимодействие с аудиторией и другие. Вопрос художественного пространства кино и его взаимосвязи с другими видами искусства получил широкое освещение в киноведении [\[1,2,3,4,5\]](#).

Анимационный кинематограф от других видов экранных искусств отличают следующие технические приемы: способ создания движения, способ создания экранного пространства и времени, использование монтажа, который, в отличие от монтажа в игровом и неигровом кино является завершающей стадией процесса создания произведения [\[6, с. 10\]](#); «вся монтажная структура <анимационного фильма> может быть предусмотрена и построена заранее и во всех монтажных деталях» [\[7\]](#). Особенность анимационного искусства «заключается в том, что автор [...] может создавать визуальные конструкции, невозможные для воплощения в других видах киноискусства, прибегая к использованию уникального инструментария, который способствует наиболее полному и точному отражению авторского внутреннего ощущения и видения экранного

образа» [\[8, с. 36\]](#). Форма анимационного фильма предполагает целостность его художественной концепции, которая обеспечивается:

- органичностью художественно-изобразительного и идейного решения, которые адекватно согласуются с общим замыслом произведения;
- соответствием замысла режиссера выбору изобразительного решения фильма;
- связью идеи изобразительного решения с технологиями ее экранного воплощения;
- взаимосвязью между материалами и способами производства с замыслом режиссера и художника-постановщика, рассчитанного на определенное зрительское восприятие [\[8, с. 39\]](#).

Понятие «художественное пространство» в анимации – сложное и многогранное, претерпевает значительные изменения со временем, что делает его предметом глубокого анализа и исследования. В анимационном искусстве пространство является активным элементом повествования и играет важную роль в создании уникального художественного мира.

Классификация художественного пространства в анимации охватывает множество аспектов, отражающих разнообразие подходов к созданию и восприятию анимационных произведений. Например, разработкой классификации параметров художественного пространства в анимации занимались искусствоведы: Е.А. Попов, который делит пространство анимационного произведения на экранное, географическое (объемное) и личное [\[9, с. 125\]](#), а к его свойствам относит такие параметры как «протяженность, однородность, трехмерность» [\[9, с. 178\]](#); А.А. Седловский, классифицирующий виды художественного пространства как актуальное, фиксирующее современную нам реальную среду, историческое, переносящее зрителя в прошлые эпохи, пространствовоображения [\[10, с. 17\]](#); Е.В. Трапезникова делит пространство анимационного фильма на следующие типы: мифологически-религиозное, сказочное, историческое [\[11, с. 39\]](#). Задачами указанных классификаций было содействие в раскрытии авторских концепций, лежащих в основе проведенных исследований.

Ю. Б. Норштейн, выдающийся аниматор и режиссер, в своих работах акцентирует внимание на параметрах художественного пространства анимационного фильма, рассматривая его как нечто большее, чем просто фон для персонажей. Он подчеркивает, что пространство в анимации – это «живой организм», пронизанный эмоциями и смыслом, что позволяет создавать многослойные и глубокие произведения, он использует технику многослойного монтажа, что позволяет создавать более объемное и глубинное пространство, изменил традиционное представление о времени в анимации, доказав, что анимационное движение может быть не только быстрым, но и медленным, экспериментирует с темпом и ритмом, сочетая стремительное движение с моментами бездействия. Это создает гармонию между временем и пространством, позволяя зрителю глубже погрузиться в атмосферу произведения [\[5\]](#).

Российский теоретик и историк анимации Н.Г. Кривуля выделяет следующие принципы структуралистического анализа анимационного фильма: 1) выявление визуального ряда (основания); 2) деление его на следующие элементы: *время, пространство, движение, персонаж, цветосветовое решение, рисунок, технология*; 3) анализ визуального ряда, состоящего из взаимосвязанных частей [\[12, с. 11\]](#).

Опираясь на данные принципы, применительно к анализу художественного пространства анимационного фильма предлагаем ввести следующие параметры: *семантический, темпоральный, монтажно-ритмический, цветосветовой, звуковой*. Рассмотрим эти параметры подробно:

**Семантический (смысловой) параметр** художественного пространства анимационного фильма охватывает множество аспектов, связанных с пониманием и интерпретацией его содержания, структуры и визуального языка. Семантический параметр также включает в себя анализ эмоциональной нагрузки различных сцен и персонажей. Как отмечается в киноведческих исследованиях [13], восприятие эмоций зрителями может зависеть от того, как аудиовизуальные элементы взаимодействуют друг с другом. В анимационном искусстве «на первый взгляд, может совсем не быть содержательного смысла, но при этом его сюжет будет подчинен определенной логике, понятной зрителю и, таким образом, обречен на смысл» [8].

Семантический анализ фильма предполагает изучение взаимосвязи между различными элементами фильма: сюжетом, персонажами, визуальным стилем, символизмом и пр. Этот подход позволяет выявить, как каждый элемент способствует созданию общего смысла произведения [12, 13]. Таким образом, семантический параметр пространства анимационного произведения представляет собой сложное взаимодействие множества факторов, которые формируют общее восприятие картины и ее значения для зрителя.

**Темпоральный параметр** художественного пространства анимационного фильма охватывает взаимодействие времени и пространства, что является ключевым аспектом в создании художественного образа и играют важную роль в динамике анимационного фильма, влияя на восприятие зрителем событий, происходящих на экране.

Динамику в анимации определяют следующие аспекты: **скорость** (обозначает общее восприятие движения и энергетику сцены. Быстрая анимация может создавать ощущение напряжения и экшена, что особенно актуально для боевых сцен или сцен преследования); **эмоциональная нагрузка** (замедление времени в ключевых моментах может усиливать драматизм, тогда как быстрое течение времени создает напряжение или хаос); **тайминг** (определяет не только скорость движения, но и размер и вес персонажей. Правильный тайминг помогает создать иллюзию реалистичного движения); **хронотоп** (взаимосвязь времени и пространства произведения). Использование флешбеков или параллельного времени может изменить восприятие текущих событий и добавить глубину сюжету, что позволяет создавать многослойные нарративы, где время становится неотъемлемой частью художественного пространства.

**Монтажно-ритмический параметр** художественного пространства анимационного фильма взаимодействует с другими аспектами анимации, такими как звуковое оформление и цветовая палитра. Например, музыкальное сопровождение может подчеркивать **ритм** (упорядоченность движений и повторения, которые могут усиливать эмоциональную реакцию зрителя) и **атмосферу**, усиливая эмоциональный эффект от сцен. **Монтаж** определяет последовательность кадров и их взаимосвязь: эффективный монтаж помогает создать динамику сюжета и управлять эмоциональным восприятием. Различные монтажные приемы могут использоваться для создания плавных переходов между сценами или акцентирования внимания на важных моментах. Режиссеры часто используют графики для визуализации ритмического рисунка эпизодов, что помогает им контролировать настроение и эмоциональное восприятие зрителей [14], «в отличие от принципа «монтажной сборки» игрового фильма, в анимационной картине уже на уровне

раскадровки виден монтажный строй фильма, каким он будет в результате» [8, с. 49].

**Цветосветовой параметр** художественного пространства анимационного фильма играет ключевую роль в создании визуального восприятия и эмоциональной нагрузки произведения. Этот параметр включает в себя использование цвета и света для формирования настроения, акцентирования внимания и передачи смыслов. Цветовая палитра анимационного фильма определяет общую атмосферу и эмоциональный контекст, «цвет, взаимосвязанный с внутренними мотивами поведения <персонажей>, несет психологическую нагрузку» [12, с.27]. Освещение в анимации не только создает атмосферу, но и влияет на восприятие форм и текстур объектов, «свет позволяет получать информацию, проявляя характеристики визуального пространства и объем предметов, акцентирует отдельные внутрикадровые объекты и детали» [8, с. 48]. Правильное освещение помогает выделить ключевые элементы сцены и направить внимание зрителя, а сочетание цвета и света формирует уникальное визуальное пространство.

В анимационном искусстве «цвет и свет дают основание для интерпретации их художественно-эстетического и смыслового (и даже порой символического) значения в разных ракурсах, детерминированных определенным методологическим подходом и культурно-историческим контекстом, в том числе конкретной национально-культурной традицией символики цвета, его нюансировки и цветовых соотношений» [8, с. 49].

В качестве примера мастерски создаваемого на экране эффекта свечения можно привести творчество Валентина Ольшеванга, режиссера и художника, «его фильмы – это ожившие картины, наполненные удивительным тайным светом, который словно пробивается сквозь толщу туч, ласкает глаз – и спрячется, но манит, манит...» [15, с. 455]. Ольшеванг с помощью уникальных авторских техник добивается в своих картинах светящегося изображения, которое придает объем и особую привлекательность художественному пространству фильмов.

**Звуковой параметр** художественного пространства анимационного фильма играет важную роль в создании атмосферы, эмоционального контекста и взаимодействия с аудиторией, является неотъемлемой частью его художественного языка. Он включает в себя использование звука как средства повествования, а также его влияние на восприятие визуальных образов.

Звуковое оформление анимационного фильма включает в себя музыку, диалоги и звуковые эффекты, которые работают вместе для создания единого аудиовизуального ряда. Каждый из этих элементов выполняет свои функции: **музыка** устанавливает настроение и эмоциональный фон, усиливая восприятие сцен; **диалоги** помогают развивать сюжет и характеры персонажей, а также передавать информацию о происходящем; **звуковые эффекты** создают реалистичность и глубину пространства, добавляя детали, которые делают мир анимации более убедительным.

Звук в анимационном фильме может быть применен для создания атмосферы, например, использование акустических эффектов для создания ощущения присутствия (эхо в пещерах, шум улицы). Аудиовизуальный контрапункт может вызвать у зрителя чувство диссонанса или напряжения. Современные технологии позволяют создавать многоканальное звуковое оформление, которое усиливает эффект погружения: размещение звуковых источников по всему экрану создает ощущение объемного пространства. Использование системы «звук вокруг» позволяет зрителю чувствовать

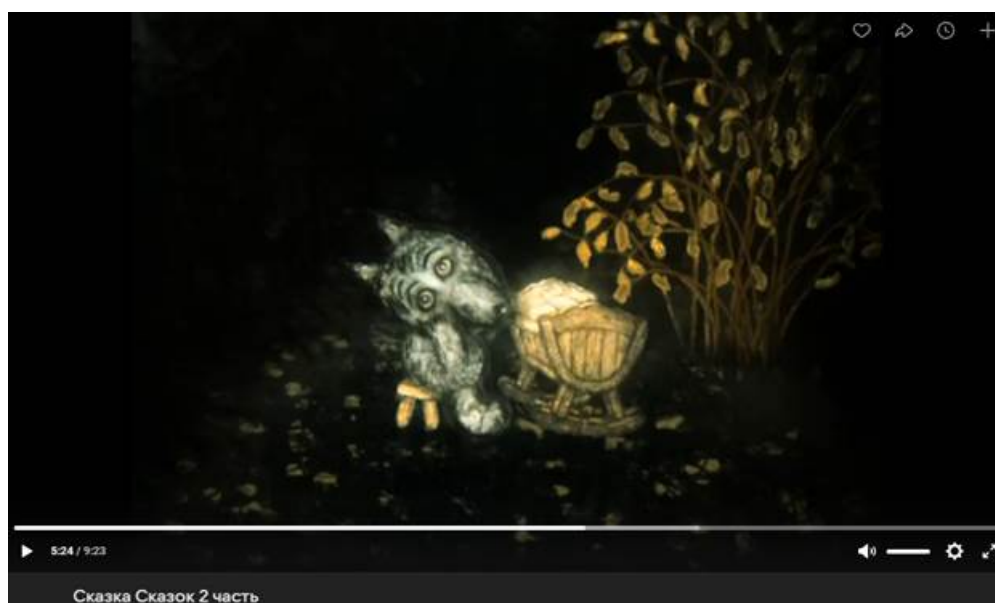
себя частью происходящего, что увеличивает иммерсивность. Звук в анимации не просто сопровождает визуальный ряд, а взаимодействует с ним: звуковые элементы могут подчеркивать важные моменты в сюжете или акцентировать внимание на деталях. Звук может служить связующим элементом между различными сценами, создавая плавные переходы и поддерживая ритм повествования.

Искусствовед Е.А. Русинова подчеркивает, что звук в анимационном искусстве играет повышенную роль [\[16, с. 120\]](#), поскольку он не только дополняет визуальный ряд, но и оживляет его, создавая более глубокое восприятие произведения. Звук становится органической частью стилистики анимационного фильма, оказывая влияние как на творческий процесс, так и на сознание зрителей. Это делает его исследование важным аспектом в контексте художественно-эстетической спецификации анимации, учитывающим современные звуковые технологии и их воздействие на восприятие зрителем. Важное значение в формировании образа анимационного фильма играет тишина, ее «потенциальная возможность – создание на экране художественного, эмоционально и смыслово глубокого пространства» [\[17, с. 68\]](#). Характеризуя эффект тишины в кинематографе, Р. Арнхейм писал: «Тишина воспринимается нами [...] как нейтральный фон, который является не пустотой, а значимым компонентом кинематографического пространства» [\[18\]](#).

Вышеуказанные параметры, с нашей точки зрения, способствуют целостному и глубокому анализу анимационного произведения. Разберем это утверждение на примерах двух картин выдающихся режиссеров анимационного кино Ю.Б. Норштейна, фильм «Сказка сказок» (1979) и Д.А. Геллера, фильм «Мужчина встречает женщину» (2014).

### «СКАЗКА СКАЗОК»

Пространство в анимационном фильме «Сказка сказок» Ю.Б. Норштейна пронизано эмоциональной насыщенностью. Автор считает, что мультфильм может говорить со зрителем на языке чувств и философских размышлений. Пространство становится не просто фоном для действия, но активным участником повествования, способным передавать внутренние состояния персонажей [\[19\]](#).



**Рисунок 1. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979), режиссер Ю.Б. Норштейн. Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video/@norstein\\_studio?z=video-216060936\\_456240015%2Fclub216060936](https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456240015%2Fclub216060936)**

(дата обращения 9.11.2024).

Семантический параметр художественного пространства. Фильм наполнен архетипическими образами, в нем показано взаимодействие между жизнью и смертью, что проявляется в обликах персонажей и их отношениях. Для создания глубокого контекста в картине служат образы из библейских сюжетов и народных сказок. Как пишет Норштейн об одном из эпизодов картины: «...Мой рисунок-смесь реальности, вымысла и Библейского Завета. Собственно, как и фильм» [19, с. 74]. Волчок (Рисунок 1, Рисунок 4) символизирует как защиту, так и угрозу, создавая напряжение между этими двумя состояниями. Яблоко (Рисунок 2) в фильме символизирует искушение и грех, а также начало жизни. Рукопись служит проводником между мирами реальности и сказки, символизирует творчество и возможность самовыражения, а также связь с прошлым и будущим. Возвращение солдат с войны является отсылкой к детским воспоминаниям автора о войне, что добавляет глубину и контекст к изображаемым событиям. Фильм исследует контрасты между жизнью и смертью, что проявляется в соотношении образов и событий, создает уникальное пространство, где реальность и сказка переплетаются, содержит множество отсылок к мифологии и литературе. Таким образом, семантический параметр мультфильма «Сказка сказок» раскрывает сложные взаимосвязи между символами, культурными значениями и эмоциональными состояниями.



**Рисунок 2. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн.** Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video/@norstein\\_studio?z=video-216060936\\_456240015%2Fclub216060936](https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456240015%2Fclub216060936) (дата обращения 9.11.2024).

«...яблоко в фильме связывает разные эпизоды: яблоко в начале, в каплях дождя, яблоко, которое ест мальчик, яблоко, упавшее из его руки в снег, и в эпилоге яблоки как манна небесная, как печаль...» [19, с. 110].

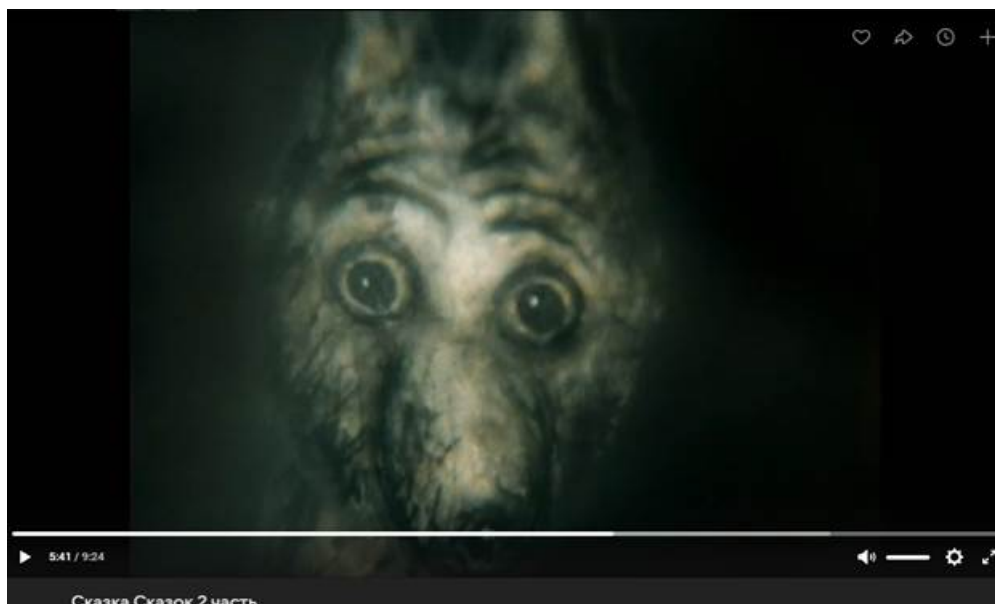


**Рисунок 3. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн.** Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video/@norstein\\_studio?z=video-216060936\\_456240014%2Fclub216060936](https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456240014%2Fclub216060936) (дата обращения 9.11.2024).

*«...Зимние кадры, наполненные внутренним светом белого снега с вкраплениями прозрачных цветов зеленого яблока, розовых щек малыша, одежд персонажей, передают ощущение чистых детских воспоминаний...» [с. 40-41].*

Темпоральный параметр художественного пространства. В «Сказке сказок» время представлено как многослойное, где различные временные пласты пересекаются и взаимодействуют. Например, в начале картины мы видим грудного ребенка, который символизирует начало жизни, и этот образ контрастирует с более зрелыми сценами, происходящими в сказочном мире, что создает ощущение перехода от детства к взрослости, где каждое временное пространство несет свою эмоциональную нагрузку. Фильм активно использует элементы памяти, что позволяет зрителю погружаться в прошлое персонажей. Сцены, где Волчок наблюдает за окружающим миром, отражают не только его непосредственное восприятие, но и воспоминания о детстве и о том, как эти воспоминания формируют личность. Сцены с танцами и праздниками создают ощущение вечного возвращения к радостным моментам жизни, что контрастирует с более серьезными и мрачными аспектами существования, демонстрируя цикличность времени, где события повторяются или перекрываются. Линейное время в фильме представлено через последовательность событий, которые разворачиваются вокруг главного героя – Волчка, наблюдающего за происходящим и перемещающегося между различными временными пластами. В фильме демонстрируются воспоминания персонажей, которые создают ассоциации между прошлым и настоящим.

Таким образом, темпоральный параметр художественного пространства в «Сказке сказок» отражает многослойные и сложные элементы повествования, которые сочетают в себе циклические и линейные аспекты времени.



**Рисунок 4. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979), режиссер Ю.Б. Норштейн.** Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video/@norstein\\_studio?z=video-216060936\\_456239320%2Fclub216060936](https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936) (дата обращения 9.11.2024).

Монтажно-ритмический параметр художественного пространства анимационного фильма включает разнообразные монтажные приемы, такие как смена планов и ракурсов, которые создают ощущение движения и динамики. Например, резкие переходы между крупными и общими планами помогают акцентировать внимание на эмоциях персонажей и их внутреннем состоянии. Ритм в картине является важным элементом, который формирует не только визуальную, но и эмоциональную структуру произведения. Он достигается через сочетание различных монтажных приемов, музыкального сопровождения и звуковых эффектов.



**Рисунок 5. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979), режиссер Ю.Б. Норштейн.** Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video/@norstein\\_studio?z=video-216060936\\_456239320%2Fclub216060936](https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936) (дата обращения 9.11.2024).

Цветосветовой параметр художественного пространства анимационного фильма «Сказка

сказок» является элементом, который формирует визуальную и эмоциональную атмосферу произведения. Картина условно поделена цветовым решением на три пласта, что позволяет создать контраст между различными эпизодами и настроениями: *«история Волчка»* (Рисунок 6), которая решена в «плотной», приглушенной, мрачной гамме, где в сценах есть свечение, выхватывающее и акцентирующее детали; *«воспоминания»* (Рисунок 7), решенные в легкой сепии и *«настоящее время»* (Рисунок 3), представленное яркими цветами.

Свет в картине играет важную роль в создании настроения и атмосферы. Он используется для выделения ключевых моментов сюжета и акцентирования внимания на персонажах или событиях. Контраст между светом и тенью помогает создать драматические эффекты, подчеркивающие эмоциональное состояние персонажей. В картине свет является отдельным персонажем, который не только взаимодействует с другими образами, но и работает самостоятельно, словно позволяя перейти грань, отделяющую пространство реальности от пространства воображения, сновидений, потустороннего мира. Данный прием со светом используют в своих работах последователи режиссера – Валентин Ольшванг и Дмитрий Геллер.



**Рисунок 6. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн.** Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video/@norstein\\_studio?z=video-216060936\\_456239320%2Fclub216060936](https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936) (дата обращения 9.11.2024).

Световое решение в фильме «олицетворяет некий порядок, божественное начало, освещая мир темноты и хаоса. Свет в фильме подвижен, трансформационен, с ним связана внутренняя энергетика сюжета. Он является одним из действующих лиц фильма и наделяется образными, пластическими, эмоционально-психологическими и смысловыми функциями» [12, с. 40].



**Рисунок 7. Кадр из анимационного фильма «Сказка сказок» (1979) режиссер Ю.Б. Норштейн.** Скриншот из открытых источников: Норштейн-студия ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video/@norstein\\_studio?z=video-216060936\\_456239320%2Fclub216060936](https://vk.com/video/@norstein_studio?z=video-216060936_456239320%2Fclub216060936) (дата обращения 9.11.2024).

Звуковой параметр художественного пространства. Музыка в «Сказке сказок» играет важную роль в создании ритма. Звуковые темы соответствуют различным персонажам и событиям, подчеркивая их эмоциональное состояние. Как поэтически написал об одном из эпизодов картины в своей книге Ю.Б. Норштейн: «...И музыка – она входила в состав штриха, она расчеркивала глубину кадра, чтобы, разом сняв шершавую фактуру, матово раствориться в медлительной глубине гобоя...» [19, с. 86].

Фильм включает фрагменты из произведений таких композиторов, как Иоганн Себастьян Бах и Вольфганг Амадей Моцарт, что придает ему поэтическую и возвышенную атмосферу. Эти музыкальные элементы не только задают ритм, но и создают контраст между реальным и фантазмагорическим, усиливая ощущение сказочности. Использование ностальгических мелодий, таких как музыка из танго «Утомленное солнце», создает эмоциональную связь с прошлым и подчеркивает темы утраты и ожидания. Этот контраст между радостью танца и грустью разлуки усиливает фантазмагорический эффект, заставляя зрителя чувствовать глубину переживаний персонажей.

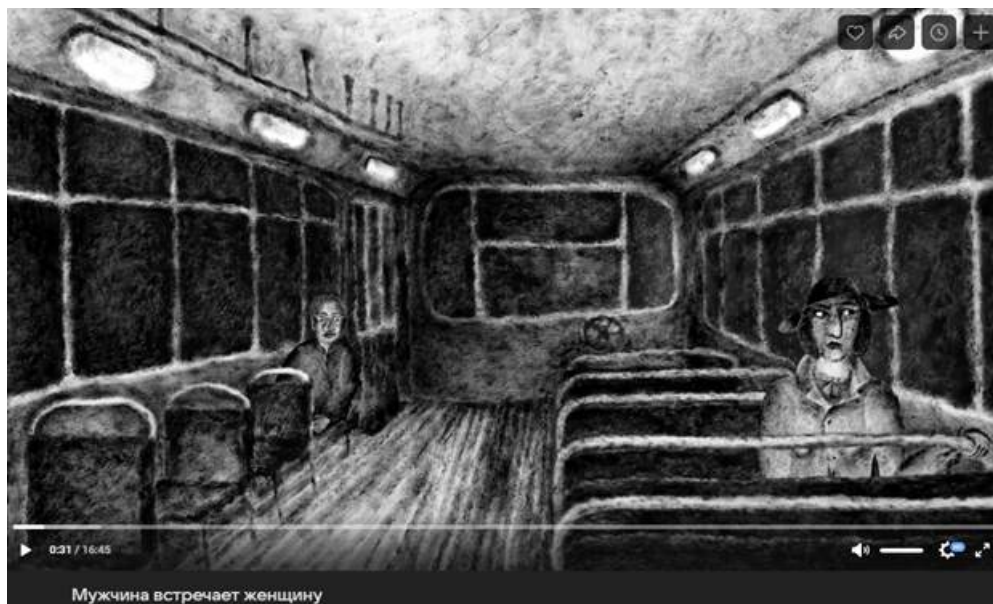
Звуковые эффекты также используются для усиления ритма: звуки природы, шаги персонажей или шепот ветра создают атмосферу и подчеркивают действие на экране. Звуки окружающей природы, такие как шелест листвы, пение птиц и шорох ветра, создают ощущение погруженности в мир сказки. Звуки мчащихся эшелонов и другие индустриальные шумы контрастируют с природными звуками, подчеркивая разрыв между миром детства и суровой реальностью. Интонации и манера речи Александра Калягина, который озвучивал картину, помогают передать эмоциональное состояние героев и их внутренние переживания.

Таким образом, художественное пространство в картине Ю.Б. Норштейна пронизано эмоциональной и образной насыщенностью. Автор считает, что мультфильм может говорить со зрителем на языке чувств и философских размышлений. Пространство становится не просто фоном для действия, но активным участником повествования,

способным передавать внутренние состояния персонажей [19].

### «МУЖЧИНА ВСТРЕЧАЕТ ЖЕНЩИНУ»

Анимационный фильм «**Мужчина встречается женщину**» (2014) режиссера Д.А. Геллера представляет собой картину, исследующую сложные отношения между мужчиной и женщиной.



**Рисунок 8. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречается женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер.** Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕ URL: [https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993\\_456239250%2Fpl\\_cat\\_trends](https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends) (дата обращения 9.11.2024).

Семантический параметр художественного пространства фильма раскрывается через любовную драму, насыщенную ностальгией и трагизмом. Как пишет искусствовед А. М. Орлов, «...Дм. Геллер раз за разом ставит «аристотелево кино», ведь именно Аристотель оставил нам описание принципов катартического искусства. Принципы его построения, как правило, завуалированы и не видны невооруженным глазом – чтобы, проскользнув сквозь тенета сознания, воздействовать на подсознание» [20]. Черно-белая палитра подчеркивает эмоциональную глубину и мрачный взгляд на отношения, где переплетаются прошлое и настоящее. Образ черной воды в ванне может интерпретироваться как символ скрытых страхов и подавленных эмоций.



**Рисунок 9. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречается женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер.** Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993\\_456239250%2Fpl\\_cat\\_trends](https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends) (дата обращения 9.11.2024).

Каждый зритель может интерпретировать историю по-своему, создавая уникальный смысл на основе личного опыта, что делает фильм многослойным и открытым для анализа. В картине используются несколько основных символов, которые помогают передать ключевые темы произведения. Например, деревянная нога с самолетиком олицетворяет детские воспоминания и связь с прошлым, мечтами о полетах. Взаимодействия персонажей олицетворяют сложность человеческих отношений и эмоциональные переживания, формируя многослойный нарратив. Режиссер «невольно, по наитию конструирует художественные структуры из оппозиций, взаимоотрицающих друг друга, и делает это так тонко, чтобы зритель не прочитал этого, чтобы вся хитрая механика катарсиса оставалась в подсознании и оттуда управляла нарастанием психических энергий и вела к финальному очищающему взрыву» [20].



**Рисунок 10. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречается женщину»**

**(2014), режиссер Д.А. Геллер.** Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993\\_456239250%2Fpl\\_cat\\_trends](https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends) (дата обращения 9.11.2024).

Темпоральный параметр художественного пространства фильма отражает внутренние переживания героев. Например, моменты ожидания или бездействия могут длиться дольше, чем активные действия, что акцентирует внимание на эмоциональном состоянии персонажей и их отношениях. Временные линии в картине не всегда линейны. Сюжет включает в себя флешбеки и ассоциации с прошлым героев, что обогащает повествование и добавляет глубину к пониманию их мотиваций и страхов.



**Рисунок 11. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречается женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер.** Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993\\_456239250%2Fpl\\_cat\\_trends](https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends) (дата обращения 9.11.2024).

«Режиссер делает главного героя робким очкариком, с детства увлеченным полетами» [20].

Монтажно-ритмический параметр художественного пространства. В фильме используются временные лакуны, которые подчеркивают разрывы в действиях персонажей. Например, режиссер часто разрывает основное действие, вводя вставки, такие как кроны деревьев или элементы окружающей среды, что создает ощущение временной дистанции и неопределенности: «режиссер, монтируя, постоянно разрезает основное действие, происходящее в трамвае, вроде бы необязательными вставками (кроны деревьев, пантограф), намеренно вводя тем самым временные лакуны и вынося в эти лакуны – за пределы кадра – собственно поступки персонажей, делая их недоступными нашему наблюдению» [20]. Данные вставки применены для того, чтобы не показывать напрямую физическое перемещение персонажей (анимацию) и сосредоточить внимание зрителя на образной составляющей эпизода.



**Рисунок 12. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречается женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер.** Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993\\_456239250%2Fpl\\_cat\\_trends](https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends) (дата обращения 9.11.2024).

Цветосветовой параметр художественного пространства. Фильм выполнен в черно-белом формате, что создает ощущение ретро и усиливает драматизм происходящего. Этот выбор позволяет сосредоточиться на эмоциях персонажей и их взаимодействиях, исключая отвлекающие факторы цветового характера. Графика фильма включает в себя элементы, которые создают ощущение искаженности реальности (например, уродливые лица персонажей, на которых носы сдвинуты вбок при любом повороте). Это может быть связано с внутренним состоянием персонажей и их восприятием окружающего мира, что подчеркивается выбором текстур и форм (Дина Годер о лучших фильмах Суздальского анимационного фестиваля. Коммерсантъ. 11.04.2014). Использование резких световых контрастов подчеркивает внутренние переживания героев. Например, моменты, когда свет гаснет и вновь загорается, создают эффект напряжения и ожидания, отражая эмоциональные колебания персонажей [20]. Основное действие происходит в темное время суток, что символизирует тайны и неопределенность в отношениях. Ночные городские пейзажи с мягким светом фонарей создают атмосферу загадочности и романтики, но также намекают на скрытые опасности [21].



**Рисунок 13. Кадр из анимационного фильма «Мужчина встречает женщину» (2014), режиссер Д.А. Геллер.** Скриншот из свободных источников: Школа-студия анимационного кино «ШАР» ВКОНТАКТЕURL: [https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993\\_456239250%2Fpl\\_cat\\_trends](https://vk.com/video?q=Школа-студия%20анимационного%20кино%20шар%20мужчина%20встречает%20женщину&z=video-2584993_456239250%2Fpl_cat_trends) (дата обращения 9.11.2024).

«Настоящий самолет появляется в жизни героя только в конце картины. Его жена к этому моменту привязана к нему в буквальном смысле: лишенная мужем ног, она примотана к нему куском материи» [21].

Звуковой параметр художественного пространства. В фильме звучит песня Аркадия Северного, которая служит основой для звукового фона в отдельных эпизодах и подчеркивает тон повествования. Звуковые эффекты в фильме включают реалистичные звуки трамвая и окружающей городской среды, что помогает создать атмосферу повседневной жизни. Эти звуки усиливают ощущение присутствия и вовлеченности зрителя в происходящее. Звуковая палитра фильма варьируется от легкой и игривой до более серьезной и меланхоличной, что отражает переживания персонажей. Это контрастное звучание помогает передать сложные эмоции, такие как любовь, одиночество и надежду. В картине используются шумы, такие как шаги по различным поверхностям, открывание дверей и другие бытовые звуки, что добавляет реалистичности и глубины сценам. Фоновый шум, например, звуки городской среды помогает создать ощущение места действия и погружает зрителя в атмосферу произведения.

Таким образом, предложенная классификация параметров художественного пространства анимационного произведения позволила провести краткий, но емкий анализ вышеуказанных фильмов и может претендовать на категорию универсальная.

Для более глубокого анализа отдельных произведений к данной классификации могут вводиться дополнительные подпараметры, например, к семантическому параметру художественного пространства анимационного фильма можно отнести классификацию пространств Е.В. Трапезниковой [11] (мифологически-религиозное, сказочное, историческое) и А.А. Седловского [10] (актуальное, историческое, пространствовоображения).

Полагаем, что материалы, изложенные в данной статье, могут быть полезны как

искусствоведам, исследующим анимационное искусство, так и всем тем, кто интересуется анимационным творчеством.

## Библиография

1. Баллаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература», 1935. – 138 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
3. Лотман Ю. М. Семиотика сцены. // Театр, 1980. – №1. – С. 92.
4. Эйзенштейн С. М. Собрание соч., Т 3. –М.: Искусство, 1964. – 672 с.
5. Норштейн Ю.Б. Снег на траве. Книга 1. М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», «Красный пароход», 2012. – 368 с.
6. Симакова Ю.А. Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Симакова Юлия Алексеевна. – Екатеринбург, 2014.
7. Мудрость вымысла: мастера мультипликации о себе и своем искусстве: Сб. ст. / Сост. и автор вступ. ст. С. В. Асенин. – М.: Искусство, 1983. – 201 с.
8. Зайцев А.Я. Эстетические и технологические аспекты развития художественной формы российских анимационных фильмов 1990-х - 2020-х гг. : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Зайцев Алексей Яковлевич; – Москва, 2023. – 171 с.
9. Попов Е.А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Попов Евгений Александрович. – СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный Университет Профсоюзов, 2011. – 181 с.
10. Седловский А.А. Художественное пространство экранного произведения: типология, образность, стилистика: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Седловский Анатолий Анатольевич. – СПб., 2012. – 190 с.
11. Трапезникова Е.В. Эволюция образа художественного пространства в Российской анимации (1985 – 2014): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Трапезникова Елена Владимировна. – М.: ВГИК, 2015. – 180 с.
12. Кривуля Н.Г. Основные тенденции авторской анимации России 60-90-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Кривуля Наталья Геннадьевна. – М., 2001. – 187 с.
13. Петренко В.Ф., Супрун А.П., Кодирова Ш.А. Психосемантический анализ художественного фильма Акиры Куросавы «Расемон». Психология. Журнал Высшей школы экономики, 2020. Т. 17. № 4. С. 737–756. DOI: 10.17323/1813-8918-2020-4-737-756
14. Тикунова В. Во власти ритма. Как режиссёры контролируют своего зрителя URL: <https://dtf.ru/cinema/117390-vo-vlasti-ritma-kak-rezhissery-kontroliruyut-svoego-zritelya> (дата обращения 7.11.2024).
15. Зайцев А.Я. Дивный свет или «мир наизнанку» в авторской анимации Валентина Ольшванга // Художественная культура. 2021. № 3. С. 453-465.
16. Русинова Е.А. Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. – М.: ВГИК, 2004. – 120 с.
17. Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. – М.: ВГИК, 2021. – 308 с.
18. Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960. – 206 с.
19. Норштейн Ю., Ябусова Ф. Сказка сказок. Издательство «Красная площадь». Москва, 2006. – 228 с.
20. Орлов А.М. Особенности эстетической структуры. Мультфильм "Мужчина встречается женщину" Дмитрия Геллера. Особенности эстетической структуры. Часть 1. 2014. URL: <https://o-r-love.livejournal.com/4960.html> (дата обращения 7.11.2024).

21. Зайцев А.Я. Персоналии российской анимации XXI века: миры Дмитрия Геллера. Своеобразие образных систем. // Философия и культура. 2019. № 9. С.56-64. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.9.30976 URL: [https://e-notabene.ru/fkmag/article\\_30976.html](https://e-notabene.ru/fkmag/article_30976.html)
22. Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction. 2nd. ed. – N. Y.: Addison and Wesley, 1979. – 339 p.
23. Burt, G. The Art of Film Music. – Boston: Northeastern University Press, 1994. – 266 p.
24. Gorbman, C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. – Bloomington, IN: Indiana Univ Pr., 1987. – 190 p.
25. Furniss, M. Art in motion: animation aesthetics. – Bloomington, IN.: Indiana University Press, 2007. – 276 p.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор отразил в заголовке («К вопросу о классификации параметров художественного пространства в анимационном фильме»), является авторская интерпретация принципа комплексной классификации различных параметров художественного пространства в анимационном фильме. Объектом исследования, соответственно, является феномен художественного пространства в анимационном фильме, который, как справедливо отмечает автор, обладает общесистемными свойствами художественного пространства экранных искусств («которое охватывает как физические, так и концептуальные аспекты, влияющие на восприятие зрителем произведений»), так и своей анимационной спецификой («Особенность анимационного искусства заключается в том, что автор [...] может создавать визуальные конструкции, невозможные для воплощения в других видах киноискусства, прибегая к использованию уникального инструментария, который способствует наиболее полному и точному отражению авторского внутреннего ощущения и видения экранного образа» [Зайцев, 2023]).

Принцип целостности художественного произведения, наследуемый российским искусствоведением от классической эстетики, позволил автору на базе обобщения существующего теоретического опыта предложить собственную авторизованную классификацию различных параметров художественного пространства в анимационном фильме («предложенная классификация параметров художественного пространства анимационного произведения позволила провести краткий, но емкий анализ вышеуказанных фильмов и может претендовать на категорию универсальная»). Таким образом, статья носит методический характер демонстрации эвристического потенциала предложенной автором комплексной модели классификации параметров художественного пространства анимационного произведения, которая, по мысли автора «может претендовать на категорию универсальная». Рецензент отмечает, что автор в праве называть свою методическую разработку, как считает нужным, но в целом, если принцип комплексности в представленном исследовании просматривается (т. е. представлено достаточно аргументов, чтобы классификацию автора считать комплексной), то претензия на «универсальность» недостаточно разъяснена: во-первых, все научное знание претендует на универсальность, поэтому не совсем ясно, что именно автор понимает под претензией его классификации на универсальность; во-вторых, если автор видит в «универсальности» своей классификационной модели какое-то теоретическое преимущество, то к какой категории следует отнести обобщенный им опыт

теоретиков — неужели к не универсальной? Впрочем, отмеченный рецензентом терминологический казус, в соотношении с общим качеством проведенной исследовательской работы выглядит несущественным и не влияет на общую положительную оценку достигнутого автором результата.

Авторская модель классификации параметров художественного пространства анимационного произведения включает в себя наиболее значимые элементы художественной выразительности, позволяющие художнику добиться целостности анимационного произведения, в котором пространство становится не только фоном (сеттингом), но одной из важнейших категорий повествования: «семантический, темпоральный, монтажно-ритмический, цветосветовой, звуковой». Выделенные автором параметры рассмотрены теоретически, в контексте их роли в художественном формообразовании, и применены на примере анализа репрезентативного эмпирического материала.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне. Автор достиг своей методической цели, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принципы целостности художественного произведения и комплексности анализа основных параметров художественного пространства анимационного произведения. Помимо типологии и классификации релевантно научно-познавательным задачам исследования автор использует как общенаучные методы (сравнение, анализ, обобщение, конкретизация), так и специальные (структурно-функциональный, семантический и нарративный анализ). В целом методические цели исследования автор достиг: предложенная им модель классификации и анализа основных параметров художественного пространства анимационного произведения раскрывает важную сторону анимационного мастерства создания содержательно богатого художественного пространства произведения.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что категория художественного пространства в экранных искусствах охватывает различные элементы художественного метода («организация кадра, временные характеристики, звуковое оформление, взаимодействие с аудиторией и другие») и если в теории кинематографа она достаточно хорошо освещена, то специфика анимационного художественного пространства требует более глубокого изучения.

Научная новизна исследования, заключающаяся, прежде всего, в авторской модели классификации и анализа основных параметров художественного пространства анимационного произведения, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автор выдержал научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам логична, корректна и, учитывая наглядную эмпирическую апробацию методического ноу-хау, вполне достаточна.

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

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Платонова Е.С., Никифорова С.В. Бранные пояса на фотографиях семейских Забайкалья // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72227 EDN: JGSMND URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72227](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72227)

## Бранные пояса на фотографиях семейских Забайкалья

Платонова Елена Сергеевна

ORCID: 0009-0009-6739-6947

магистрант кафедры культурологии Института языков и культуры народов Северо-Востока Российской Федерации Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова

677013, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Кулаковского, 42, оф. 226

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



Никифорова Саргылана Валентиновна

ORCID: 0000-0002-4875-1757

кандидат культурологии

доцент кафедры культурологии Института языков и культуры народов Северо-Востока Российской Федерации Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова

677013, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Кулаковского, 42, оф. 226

✉ [nsv2107@mail.ru](mailto:nsv2107@mail.ru)



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72227

### EDN:

JGSMND

### Дата направления статьи в редакцию:

06-11-2024

### Дата публикации:

13-11-2024

**Аннотация:** Предложен анализ данных собственных краеведческих, культурологических, технологических наблюдений с целью сохранения уникального феномена культурного наследия – бранных поясов семейских Забайкалья. В основу

работы положены личные фотоархивы жителей с. Бичура Республики Бурятия, интервью с ними. Фотографии в качестве вспомогательного источника привлечены для визуального представления о поясах в комплексе народного костюма. Представлен анализ цифровых изображений фотографических снимков с начала XX века до 1980-х гг. Несмотря на недостаточное по современным меркам качество снимков, они представляют ценный источник. В плане статистики использования в комплекте традиционного мужского костюма (очевидная замена общегражданским кожаным ремнем), возрастных и гендерных рамок ношения, а также сохранения традиционного орнамента. Результаты получены при помощи анализа содержания, визуального анализа, сравнительно-типологического, компаративного, биографического методов, и метода формализации. Научная новизна исследования состоит в систематизации и обобщении разнородной информации, которая позволяет проанализировать изображения по авторской методике описания браных поясов семейских Забайкалья. Введены в научный оборот фотографические материалы из личных и музейных архивов. Определены геометрические элементы узора, характер их соединения, состав мотивов, композиции, наличие полос, принцип построения орнамента, материал, примерное количество браных нитей, способ крепления пояса. Проведено сравнение орнамента поясов на снимках с реальными образцами; предварительно выяснено, что нет основания для половозрастного деления поясов. Анализ содержания снимков основывается на выделении визуальных элементов, существенных с точки зрения поставленной проблемы, частоты их появления в отобранной коллекции снимков, с последующим анализом количественных результатов.

**Ключевые слова:**

браное ткачество, знак старовера, вспомогательный источник, основа, контраст, принцип построения орнамента, мотив раппорта, этноконфессиональная принадлежность, видимые параметры, способы крепления

**Введение**

Фотографии из семейных альбомов с XX века находятся в центре внимания зарубежных и отечественных исследователей. Фотоснимок – достоверный, наглядный документ – является источником разнородной информации, поэтому, как отмечает В. П. Чистякова, это требует комплексного подхода и знаний в области смежных с историей и этнологией наук – демографии, психологии, культурологии, философии и др. [\[12\]](#). Потенциал фотографии огромен и для изучения культуры старообрядчества. Прежде всего для воссоздания целостной картины по истории и культуре семейских Бурятии. Поэтому, пишет С. В. Васильева, необходим колоссальный пласт документов, включающий многочисленные материалы, выполненные как на профессиональном, так и на любительском уровнях, находящиеся в государственных и частных хранилищах. Решение обозначенной проблемы возможно при условии комплексного изучения, использования, взаимного дополнения и уточнения, сравнительного анализа совокупности всех групп источников [\[1\]](#). Согласно выводам И. А. Ковригиной по использованию фотографии в изучении старообрядчества, накопленный в последние десятилетия материал переходит в качественное его осмысление [\[4\]](#). На сегодняшний день введены в научный оборот фотографии Национального архива Республики Бурятия, Национального музея Республики Бурятия, Забайкальского краевого краеведческого музея имени А. К. Кузнецова. Снимки из частных архивов менее изучены. Затрудняет привлечение

фотоматериалов в качестве документального источника их анонимность, отсутствие датировки, наличие помех для визуального анализа, таких как фрагментарность изображения, монохромность, размытость, физические повреждения» [3,5]. «Вычленив из фотоданных необходимую информацию бывает не всегда просто, для этого требуется глубокое знание исследуемой темы» [10]. Степень информативности зависит от области исследования – один и тот же снимок для одного специалиста может быть более содержателен, чем для другого. Например, есть множество хороших снимков семейских женщин в традиционных нарядах. По ним можно проанализировать особенности материала, покроя, декорирования. Но такой важной детали, как пояс, на этих фотографиях нет, потому что в женском костюме спереди он был прикрыт запонком (передником с грудкой) [8]. «Пояс туго охватывал талию, его концы прятались за пояс и в повседневном, и в праздничном ансамбле одежды. В забайкальском варианте пояс был необходимой деталью одежды, он ее завершал, но не выставлялся напоказ» [6]. На фотографиях семейские пояса можно увидеть только на мужчинах разных возрастов. В этом уникальность рассматриваемых нами снимков. Особая ценность в том, что на мужчинах именно тканые пояса. Традиционная одежда с начала XX в. постепенно исчезала из повседневной жизни. А. В. Костров обращает внимание на то, что на семейном фото старообрядцев 1930-х гг., наряду с одетыми в традиционную одежду представителями старшего поколения и девочками, можно увидеть мальчиков и молодых парней, одетых «по новой моде» [5, с. 328]. Несмотря на новшества, пояс еще оставался обязательным атрибутом семейской одежды. Как отмечает Л. Н. Приль, пояс старообрядцы должны были носить всегда, ведь он имел не только утилитарную и апотропейную функции, но и был «знаком старовера "вообще"» [9, с. 198]. Этот культурный канон мы видим на исследуемых фотографиях семейских Забайкалья. Орнаментированный пояс как «знак» присутствует на снимках и у детей. Детский пояс представляет интерес в связи с тем, что в этнографической литературе по культуре семейских о нем нет сведений. Исследователи описывают технику изготовления, орнамент, размер, внешний вид семейских поясов в целом, в частности, Г. С. Маслова пишет о том, что «известны пояса широкие и узкие», Е. Ф. Фурсова выделяет пояса «женские – длиной примерно 2,5 м, мужские – до 3 м» [7,11]. С учетом изложенного, использование фотоматериалов нам необходимо для формирования полноценного визуального образа этого важного атрибута традиционного костюма семейских Забайкалья. В центре нашего исследования – пояса браного ткачества на фотографиях из семейных альбомов с. Бичура, Республика Бурятия. С целью получения дополнительных сведений о поясах из фотоисточников, поставлены задачи проанализировать изображения по методике описания браных поясов; сравнить орнамент поясов на снимках с реальными образцами; выяснить, есть ли основания для половозрастного деления поясов. Достичь обозначенного выше считаем возможным при помощи анализа содержания, визуального анализа, сравнительно-типологического, компаративного, биографического метода, и метода формализации. Анализ содержания фотографии основывается на выделении визуальных элементов, существенных с точки зрения поставленной проблемы или вопроса исследований, частоты их появления в тщательно отобранной коллекции снимков, а затем выполнении анализа количественных результатов. Предметом этого метода являются внешние, зрительно заметные, явные элементы снимка. Сущность методики описания браных поясов семейских Забайкалья заключается в том, что пояс рассматривается как целое, состоящее из множества композиционно-структурных характеристик и пространственно-временных параметров. Выраженные количественно либо качественно они фиксируются в индивидуальной таблице для каждого пояса. На следующем этапе данные по всем поясам заносятся в

сводную таблицу, обработав которую, выявим общие и специфические черты семейских поясов. Применение методики дает возможность использовать в работе источники разной степени информативности, потому что, анализируя пояс детально по шаблону, можно выявить, какие характеристики доступны и описать их.

На основе апробированной методики описания и закономерностей построения орнамента семейских браных поясов, а также практического опыта ткачества, нами предпринята попытка проанализировать и описать пояса на фотографических изображениях, введены в научный оборот фотоматериалы из личных и музейных архивов.

Источниковой базой исследования стали полевые авторские материалы экспедиций 2020–2024 гг., а именно фотографии людей, родившихся в с. Бичура Республики Бурятия. Снимки хранятся в семейных альбомах, некоторые были переданы музею школы №2 с. Бичура. Все фотографии сделаны в этом селе, кроме №№ 2, 6, 7. На выбор Бичуры в качестве территории исследования повлияло несколько обстоятельств. Село расположено на удаленном расстоянии от городов, в нем компактно проживала самая большая группа старообрядцев Забайкалья. Многие местные жители хранят пояса, переданные по наследству от родственников. Есть коллекция поясов в краеведческом музее им. С. Ю. Широких-Полянского, в школьных музеях, у частных собирателей. В процессе исследования нами собрана информация о 50-ти традиционных семейских поясах. В Бичуре почти до конца XX века бытовала традиция ткачества. В экспедициях 2017–2024 гг. установлены имена 20-ти ткачих. С Бичурой автора связывает не только профессиональная область исследования, но и изучение родословной. Переплетаясь, эти два направления взаимодополняют друг друга, и стали основой для настоящей работы.

С большой теплотой благодарим М. Е. Гомзякову, А. И. Кузнецову, Н. С. Новокрещенных, К. Л. Федотову, Е. А. Иванову, Н. Л. Байбакову за предоставленные материалы.

### **Фотография как вспомогательный источник в процессе анализа браных поясов**

Из всего массива просмотренных фотографий в домашних архивах, а это несколько сотен, по теме исследования было обнаружено десять снимков, на которых запечатлены люди с браными поясами в костюме.

Фотография № 1. Молодые люди (трое) стоят в белых, одетых на выпуск рубахах. Все подпоясаны. На обратной стороне фотографии надпись: «12 мая 1953 г.». Жительница Бичуры М. Е. Гомзякова рассказала, что это друзья ее отца Евстафия Прокопьевича Ткачева (1931–2008). Ее мама Агафья Михайловна Ткачева (1930–2004) ткала пояса.

Первый пояс на молодом человеке слева. На браной основе видны пять продольных полос (в центре узкая темная, по сторонам от неё узкие светлые, по краям широкие темные). Браные нити отличаются по тону от нитей фона, контраст не значительный. Кромка широкая, в ней различаются четыре узкие полосы: три светлых (посередине чуть темнее), крайняя – темная. Видны светлые поперечные пряди над кистями на концах пояса; высокая полоса полотняного переплетения, над ней сходящиеся с краев в центр линии креста (возможно, это начало пояса). Пояс обернут вокруг талии один раз, справа скреплен булавкой. Концы пояса длиной до колена, расположены друг над другом с небольшим смещением. Свободные нити основы (кисти) свиваются в отдельные пряди. Длина кистей около 15–20 см. Принцип построения орнамента – по прямой линии. Композиция с закрытыми (замкнутыми) элементами – ромбами. Мотив раппорта трехсоставной (ромб, крест, дуга), без учета элементов внутри ромба и количества дуг. Цепочка ромбов несмыкающаяся. Мотив орнамента: крест одинарный, по сторонам от

него по три дуги без отростков, ромб с восемью отростками на внешних и внутренних сторонах, внутри него два ромба без отростков – один в другом. Равенство площади узора и фона. В поясе примерно 49 браных нитей.

Пояс на молодом человеке в центре. На браной основе различаются пять продольных полос: широкие тёмные (центральная и крайние), между ними две узких светлых. Браные нити отличаются по тону от нитей фона, контраст разный. Кромка: четыре узких полосы – светлая, темная, светлая, темная. Пояс сложен в два раза, обернут вокруг талии, справа скреплён булавкой. Концы пояса длиной до бедра. Свободные нити основы (кисти) свиваются в отдельные пряди. Длина кистей около 15–20 см. Принцип построения орнамента – по прямой линии. Композиция с закрытыми (замкнутыми) элементами – ромбами. Мотив раппорта трехсоставной (ромб, крест, дуга), без учета элементов внутри ромба и количества дуг. Цепочка ромбов несмыкающаяся. Мотив орнамента: крест двойной, по сторонам от него по две дуги без отростков, ромб с шестью отростками на внешних и внутренних сторонах, внутри него крест (девять браных нитей) с четырьмя крестиками (три браных нити) по сторонам от него. Узор заканчивается по линии утка перед полотняным переплетением. Видны поперечные пряди на одном конце пояса; невысокая полоса полотняного переплетения. Равенство площади узора и фона. В поясе примерно 37 браных нитей.

Пояс на парне справа шире первых двух. На браной основе различаются три продольные полосы: узкая центральная и по сторонам от нее широкие. Пояс обернут вокруг талии, скреплён булавкой слева. Концы на разной высоте. Свободные нити основы (кисти) свиваются в отдельные пряди. Длина кистей около 20–25 см. Кромка из трёх узких линий: очень светлая, темная, посветлее темной. Принцип построения орнамента – по ломаной линии. Композиция с открытыми элементами – зигзагами. Мотив раппорта двухсоставной (зигзаг, дуга). Зигзаг с отростками с обеих сторон, под его вершинами с каждого края два ряда (одна под одной) дуг, у каждой отростки обеих сторон. Узор в конце пояса ограничивается полотняным переплетением по линии утка. В начале пояса орнамент начинается крестиками по диагонали – под линией зигзага. Видны поперечные пряди на концах пояса; полоса полотняного переплетения средней высоты. В поясе примерно 55 браных нитей. Судя по характеру свивания нитей в прядях в ранее изученных образцах, пояса на фотографии сотканы из хлопчатобумажных нитей.



Изображение 1. Друзья Евстафия Ткачева. 12 мая 1953 г. Фотография из личного архива М. Е. Гомзяковой, с. Бичура, Республика Бурятия

Фотография № 2. А. Л. Павлов с сестрой. Абрам Лазаревич Павлов, 1900 г.р. Его отец – Лазарь Максимович Павлов, 1868 г. р., уставщик (религиозный представитель у семейских), арестован в 1930 году и осужден на 10 лет в концлагере. У Лазаря было трое детей – Федосья, Абрам и Анна. На снимке Абрам с младшей сестрой Анной. Фотография сделана в городском фотоателье Т. А. Урсу. Татьяна Алексеевна, по данным Е. П. Екимова, была одной из двух женщин, занимавшихся фотографией в г. Верхнеудинске (ныне Улан-Удэ). Прошение в городскую управу об открытии фотосалона подано ею в 1910 г. Через несколько лет права на свой павильон она передала крестьянину А. Д. Мореплавецеву [2]. Снимок хорошего качества, приклеен к картонному багету. Внизу багета методом тиснения сделаны надписи – названия населенного пункта и фотомастерской: «Т. А. Урсу» и «Верхнеудинск». Анна в традиционном семейском костюме, без головного убора. Абрам в темной рубахе, подпоясан широким тканым поясом. На браной основе различаются пять продольных полос, виден контраст нитей на центральной и крайних полосах. Кромка из шести узких полос. Композиция с открытыми элементами – зигзагами. Первый мотив из четырех поперечных зигзагов, два косых креста и второй мотив с тремя симметрично отраженными зигзагами. В мотивах по краям число зигзагов не видно. В поясе примерно 61 браная нить.



Изображение 2. А. Л. Павлов с сестрой. Фотоателье Т. А. Урсу, г. Верхнеудинск. Первая половина XX в. Фотография из личного архива Н. С. Новокрещенных, п. Сахарный завод, Бичурский район, Республика Бурятия.

Фотография № 3. Ф. Л. Иванова с сыновьями. Первая половина XX в. Федосья Лазаревна Иванова (в девичестве Павлова) – старшая сестра Абрама. На снимке в поясах Силантий (крайний слева) и Григорий. На переднем плане стоит младший сын Перфил.

Пояс Силантия. На браной основе различаются пять продольных полос: на центральной – темные узорные и фоновые нити, контраст незначительный; на средних – светлые узорные и фоновые, почти сливаются по тону; крайние – светлые и темные, контраст

хороший. Кромка из четырех узких продольных линий (светлая, темная, светлая, темная). Принцип построения орнамента – по ломаной линии. Композиция с открытыми элементами – зигзагами. Мотив раппорта двухсоставной (зигзаг, дуга). Зигзаг с отростками с обеих сторон, под его вершинами с каждого края три ряда дуг (одна под одной), у каждой отростки с обеих сторон. В поясе примерно 49 браных нитей.

Пояс Григория. Браные нити отличаются по тону от нитей фона, контраст значительный – орнамент хорошо виден. Кромка из двух продольных полос: широкая светлая и темная поуже. Принцип построения орнамента по прямой линии. Композиция с закрытыми (замкнутыми) элементами – ромбами. Цепочка ромбов несмыкающаяся: между ромбами крестик (три браных нити) с дугами по сторонам. Мотив: ромб с девятью внешними отростками на каждой стороне, внутри он разделен пересекающимися линиями на 16 участков – внутри каждого крестик; снаружи в вершине ромба крестик и по сторонам от него по четыре дуги (одна под одной) без отростков. В поясе примерно 55 браных нитей.



Изображение 3. Ф. Л. Иванова с сыновьями. Первая половина XX в. Фотография из личного архива Н. С. Новокрещенных, п. Сахарный завод, Бичурский район, Республика Бурятия.

Фотография № 4. Ф. Е. Иванов с женой Ф. Л. Ивановой и детьми. Первая половина XX в. На заднем плане в тканом поясе стоит Перфил – младший брат Григория и Силантия. Фрагмент орнамента похож на узор пояса Григория с предыдущего фото. Предполагаем, что это один и тот же пояс, но повязан на другую сторону.



Изображение 4. Ф. Е. Иванов с женой Ф. Л. Ивановой и детьми. Первая половина XX в. Фотография из личного архива Н. С. Новокрещенных, п. Сахарный завод, Бичурский район, Республика Бурятия.

Фотография № 5. М. И. Гаврилов с семьей. Первая половина XX в. На переднем плане слева стоит мальчик в поясе. На браной основе различаются три продольные полосы: темная узкая в центре и по сторонам от нее светлые широкие. Контраст узорных и фоновых нитей незначительный. Кромка из двух продольных полос: темная и светлая. Композиция с закрытыми (замкнутыми) элементами. Пояс обернут вокруг талии два раза.



Изображение 5. М. И. Гаврилов с семьей. Первая половина XX в. Фотография из личного архива Н. С. Новокрещенных, п. Сахарный завод, Бичурский район, Республика Бурятия.

Фотография № 6. Павловы. 1939 г. Фотография сделана в п. Онохой, Заиграевский район, Бурят-Монгольская АССР. Андрей Елупович Павлов (1879–1960), и его жена Ульяна Кирилловна (в девичестве Петрова) родом из с. Бичура. Вынуждены были оставить дом из-за угрозы репрессий. Сначала они поселились п. Усть-Горбига, Чернышевский район, Забайкальский край. После ареста в 1937 г. двух сыновей –

Куприяна и Луки, работавших на железной дороге в п. Букача, Павловы уехали из Усть-Горбицы и обосновались в Онохое. Капитолина Лукинична Федотова, 1931 г. р., дочь Луки, помнит, что в доме бабушки в Усть-Горбице стоял станок, Ульяна Кирилловна ткала. На браной основе пояса различаются пять продольных полос: контраст выразителен на узких средних полосах. Кромка светлая. Мотив орнамента: ромб с семью отростками на внешних и внутренних сторонах, внутри ромб в шесть отростками на каждой внешней стороне и двумя ромбами (один в одном) без отростков. Между ромбами по краям дуга с тремя отростками на внешней стороне. Пояс узкий, завязан узлом слева. Виден короткий конец со свободными нитями основы. Нити не висят прядями вниз, как в поясах из хлопчатобумажных нитей, а спутаны, завиваются – это характерно для шелковых нитей. Аналогичный эффект можно увидеть на поясе № ОФ 199/2 в Музее истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока, г. Новосибирск. Нити завиваются и спутываются в следствие длительного ношения пояса. Шелковые пояса завязывали на узел не только узкие, но и широкие, т. к. они мягкие. Например, завязанный узлом пояс на фото № ОФ-180 в музее «Семейской старины» с. Тарбагатай, Республика Бурятия [\[13\]](#). В поясе А. Е. Павлова примерно 43 парочки (43 браных нити).



Изображение 6. Павловы. 1939 г. Фотография из личного архива К. Л. Федотовой, пгт. Козловка, Тверская область.

Фотография № 7. Ф. А. Иванов. Место съемки – п. Онохой, Заиграевский район, Бурятская АССР. Конец 1970-х гг. Семья Ивановых вместе с Павловыми покинула Бичуру. И также в 1937 г., после ареста одного из сыновей Анисима Харлампиевича Иванова – Прокопия, работавшего в п. Букача, семья бежала в п. Онохой. Феоктист Анисимович родился в 1910 г. Его сестра – Авдотья Анисимовна, 1898 г.р., вышла замуж за старшего сына А. Е. Павлова – Зиновья. Известно, что Авдотья была ткачихой, изготавливала дорожки и пояса. На любительском фото в домашней обстановке Феоктист стоит в клетчатой рубашке навыпуск, на нем тканый пояс. Браная основа светлая, полосы не различаются, контраст между узорными и фоновыми нитями незначительный. Кромка светлая, широкая, продольных полос не видно. Композиция с повторяющимися замкнутыми элементами. Ритм равномерный, непрерывающийся. Цепочка ромбов смыкающаяся, т. к. они касаются друг друга вершинами, образуя рассеченный на четыре части ромб. На фрагменте пояса четыре одинаковых мотива: цепочка ромбов с отростками на внешних и внутренних сторонах, ромбы пересекаются друг с другом

вершинами. Внутри большого ромба – ромб поменьше – с четырьмя отростками на каждой внешней стороне. И внутри него еще один ромб (девять браных нитей) без отростков. В поясе примерно 43 парочки (43 браных нити).



Изображение 7. Фрагмент. Ф. А. Иванов. Конец 1970-х гг. Фотография из личного архива Е. А. Ивановой, п. Онохой, Заиграевский район, Республика Бурятия.

Фотография № 8. А. Е. Разуваева с детьми. 1930-е гг. Некоторые фотографии из семейных альбомов хранятся в музее школы № 2. Фонд формировался снимками, которые приносили учащиеся. С экспозицией познакомил заведующая музеем Н. Л. Байбакова. На нескольких фотографиях была одна и та же женщина в разные периоды времени – это жительница Бичуры Агафья Еремеевна Разуваева, 1905 г. р. На снимке слева от женщины мальчик с ремнем, справа – в браном поясе. На его узорной основе видны семь продольных полос: в центре широкая полоса (темные браные и фоновые), по сторонам от неё узкие (светлый узор и фон), далее полосы чуть уже центральной (резкий контраст между узорными и фоновыми нитями), крайние полосы узкие (чуть шире обрамляющих центральную полосу) и тёмные (контраста нет). Кромка – узкая светлая полоса. Принцип построения орнамента – по прямой линии. Композиция с повторяющимися, с закрытыми (замкнутыми) элементами – ромбами. Цепочка ромбов несмыкающаяся. Мотив раппорта трехсоставной (ромб, крест, дуга), без учета элементов внутри ромба и количества дуг. Ромб с семью отростками на каждой внешней стороне, внутри ромб с четырьмя отростками на каждой внешней и внутренней стороне. между большими ромбами двойной крест, по сторонам от которого по одной дуге с отростками на внешней и внутренней стороне. В поясе примерно 43 парочки (43 браных нити).



Изображение 8. А. Е. Разуваева с детьми. 1930-е гг. Музей МБОУ «СОШ № 2», с. Бичура, Республика Бурятия.

Фотография № 9. Жители Бичуры. Первая половина – середина XX в. У женщины в центре на коленях сидит мальчик в поясе. На браной основе различаются три продольные полосы: в центре широкая светлая, между светлыми и темными нитями (контраст незначительный), по сторонам узкие темные (узорные и фоновые нити между собой не различаются). Принцип построения орнамента – по ломаной линии. Композиция с открытыми элементами – зигзагами. Мотив раппорта двухсоставной: зигзаг без отростков, под его вершинами с каждого края дуги с отростками на внешней и внутренней стороне. Кромка широкая, различаются три продольных широких полосы: светлая, темная, светлая. Пояс на талии, видно три оборота. Один конец пояса загнут справа и лежит до середины бедра мальчика. Видны кисти пояса – свободные нити основы. В поясе примерно 34 парочки (34 браных нити).



Изображение 9. Жители Бичуры. Первая половина XX в. Музей МБОУ «СОШ № 2», с. Бичура, Республика Бурятия.

Фотография № 10. Семейские Бичуры в повседневной одежде. Первая половина XX в. Подпоясанными стоят молодые мужчины (крайние справа и слева). Орнамент на поясах

не различим, но видны полосы на браной основе. У мужчины слева: в центре широкая темная полоса, по сторонам – светлые. У мужчины справа видны пять полос, из них три темные (в середине чуть светлее) в центре и светлые по краям.



Изображение 10. Семейские Бичуры в повседневной одежде. Первая половина XX в.  
Музей МБОУ «СОШ № 2»,  
с. Бичура, Республика Бурятия.

### Результаты

Изучено 14 поясов на десяти фотографиях. Это постановочные групповые портреты. Места съемки разные – в доме, во дворе, в фотоателье. Степень информативности фотоснимков отличается, она зависит от площади фрагмента, качества фотооригинала. Фотографии сделаны в разное время. Самая ранняя – начало XX в., примерно 1917 г., самая поздняя – конец 1970-х гг., остальные относятся к первой половине – середине XX в. Возраст мужчин на снимках от 2-3 до 70 лет. Они подпоясаны ткаными поясами и ремнями. Ширина поясов разная – сравнили визуально и на основании составленных схем. В поясах пожилых мужчин – 43 браных нитей (фото № 6, № 7); у молодых парней – 49, 37, 55, 61 (фото № 1, № 2); у мальчиков – 34 и 43 (фото № 8, № 9).

На мальчике (фото № 9) пояс несколько раз обернут вокруг талии. Нам также известно, что детям ткали короткие пояса. Об этом рассказала жительница с. Бичура А. И. Кузнецова. У нее хранится детский пояс, сотканный ее мамой – К. К. Гавриловой, 1919 г. р. Длина пояса без кистей составляет 62 см. (ПМА, с. Бичура, 10.08.2021 г.)

Геометрические фигуры (кресты одинарные и двойные, ромбы с отростками на внешних и внутренних сторонах, дуги) на мужских поясах (фото № 1, № 7) аналогичны элементам на поясах, атрибутируемых как женские (пояса № 15296, № 16823, Национальный музей Республики Бурятия).

На основе разработанной методики описания семейских поясов и закономерностей составления узоров мы определили на фрагментах поясов принцип построения орнамента – по прямой и ломаной линии, основные фигуры – ромб, крест, дуга и зигзаг, композиции – с открытыми (зигзаг) и закрытыми (ромбы) элементами, цепочки ромбов – смыкающиеся и несмыкающиеся, состав мотивов, материал – шелковые и хлопчатобумажные нити, наличие полос на браной основе и кромке, наличие поперечных прядей, примерное количество браных нитей.

### Заключение

По фрагментам семейских поясов на фотографиях охарактеризовать их в целом не представляется возможным, т. к. остаются визуально недоступными важные детали – заправка нитей, композиция, оформление концов пояса. Тем не менее, можем сделать заключение о том, что пояса на фотографиях отличаются друг от друга; по видимым параметрам пояса на снимках соответствуют реальным образцам – у них одинаковые элементы орнамента, количество браных нитей, узорная основа разделена на полосы. Существовали разные способы фиксации концов пояса – на булавке и узлом, с правой стороны и с левой. Способ опоясывания зависел от материала – шелковые пояса мужчины завязывали на узел, плотные хлопчатобумажные скрепляли булавкой. Основания для половозрастного деления поясов на исследованных фрагментах не выявлены. По фотографиям не прослеживается прямая зависимость ширины пояса от возраста мужчины, т. к. орнаментированный пояс подчеркивал прежде всего этноконфессиональную принадлежность, поэтому детей фотографировали в таких же поясах, как у взрослых. Традиция фотографироваться в поясе сохранялась на протяжении XX в. Результаты работы имеют практическое значение для создания типологии семейских поясов.

## Библиография

1. Васильева С. В. История старообрядцев (семейских) в архивных материалах и музейных коллекциях [Электронный ресурс]. 2022. URL: [https://семейские.рф/informacionnyie-resursyi/dokumentalnyie-resursyi/istoriya-staroobryadczev-\(semejskix\)-v-arxivnyix-materialax](https://семейские.рф/informacionnyie-resursyi/dokumentalnyie-resursyi/istoriya-staroobryadczev-(semejskix)-v-arxivnyix-materialax) (дата обращения 14.10.2014).
2. Екимов Е. П. История фотографии Верхнеудинска (конец XIX – начало XX века) // Проблемы социально-экономического развития Сибири. 2019. № 1. С. 119-123.
3. Зверев В. А., Красильникова Е. И. Жизнь и смерть в семейной фотографии: к интерпретации городских фотоисточников 1920–1930-х гг. // Визуальные образы прошлого: новые стратегии использования в образовательной и исследовательской практике. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. С. 136-148.
4. Ковригина И. А. Развитие визуальной антропологии старообрядцев-семейских Забайкалья в современной историографии // Известия Иркутского государственного университета. 2017. Т. 19. С. 34-39
5. Костров А. В. Фотоматериалы как источник по истории «семейских» старообрядцев в первой трети XX в. // Вестник ТГУ. 2010. № 3. С. 327-333.
6. Лебедева А. А. Значение пояса и полотенца в русских семейно-бытовых обычаях и обрядах XIX–XX вв. // Русские: семейный и общественный быт. М.: Наука, 1989. С. 229-248.
7. Маслова Г. С. Русская народная одежда Забайкалья (XIX–XX вв.) // Быт и искусство русского населения Восточной Сибири. Ч. 2. Забайкалье. Новосибирск [б. и.], 1975. С. 48-70.
8. Охрименко Г. И. Женский костюм семейских XIX–XX вв. и его украшения // Этнография русского населения Сибири и средней Азии. М.: Наука, 1969. С. 203-207.
9. Приль Л. Н. Крест да пояс – заповедь божья // Этнография Алтая и сопредельных территорий: материалы международной научно-практической конференции. Барнаул. 2003. № 5. С.198-199.
10. Толмачева Е. Б. Фотография как этнографический источник (по материалам фотокolleкции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. истор. наук : 07.00.07 / Толмачева Екатерина Борисовна. Санкт-Петербург, 2011. 23 с.
11. Фурсова Е. Ф., Афанасьева Ю. Ю. Пояса русских крестьян Сибири конца XIX – начала XX в.: типология и этнокультурная характеристика // Гуманитарные науки в

Сибири. 2011. № 3. С. 31-35.

12. Чистякова В. П. Семейная фотография второй половины XIX – начала XX в. в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. истор. наук : 07.00.07 / Чистякова Вера Павловна. Москва, 2012. 27 с.

13. Фотография в рамке // Госкаталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1963449> (дата обращения 14.10.2024)

## 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 «Бранные пояса на фотографиях семейских Забайкалья», в которой проведено исследование элемента традиционного старообрядческого костюма.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что фотоснимок – достоверный, наглядный документ – является источником разнородной информации, поэтому, требует комплексного подхода и знаний в области смежных с историей и этнологией наук – демографии, психологии, культурологии, философии и др. Автор отмечает потенциал фотографии для изучения культуры старообрядчества, прежде всего для воссоздания целостной картины по истории и культуре семейских Бурятии. Вместе с тем, автор отмечает и трудности, возникающие при привлечении фотоматериалов, в особенности из частных архивов, в качестве документального источника: анонимность, отсутствие датировки, ненадлежащее качество изображения или наличие повреждений.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью исследования, сохранения и передачи последующим поколениям уникальных культурных традиций и обычаев, составляющих культурный код русского народа. Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его результатов для создания типологии семейских поясов.

Соответственно, цель исследования заключается в анализе и описании пояса на фотографических изображениях на основе апробированной методики описания и закономерностей построения орнамента семейских браных поясов, а также практического опыта ткачества. Однако в статье автором не раскрыта сущность указанной им методики и алгоритма ее применения. Для достижения цели исследования автором поставлены задачи: проанализировать изображения по методике описания браных поясов; сравнить орнамент поясов на снимках с реальными образцами; выяснить, есть ли основания для половозрастного деления поясов. Предметом исследования являются пояса браного ткачества на фотографиях из семейных альбомов с. Бичура, Республика Бурятия.

Методологическую базу составил комплексный подход, включивший общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также анализ содержания, визуальный анализ, сравнительно-типологический, компаративный, биографический метод и метод формализации. Анализ содержания фотографии основывается на выделении визуальных элементов, существенных с точки зрения поставленной проблемы или вопроса исследований, частоты их появления в тщательно отобранной коллекции снимков, а затем выполнении анализа количественных результатов. Предметом этого метода являются внешние, зрительно заметные, явные элементы снимка.

Теоретическим обоснованием автору послужили труды таких российских исследователей как Чистякова В. П., Ковригина И. А., Фурсова Е. Ф., Афанасьева Ю. Ю. и др. Эмпирической базой исследования стали полевые авторские материалы экспедиций

2020–2024 гг., а именно фотографии людей, родившихся в с. Бичура Республики Бурятия. Автор поясняет выбор Бичуры в качестве территории исследования тем, что село расположено на удаленном расстоянии от городов, в нем компактно проживала самая большая группа старообрядцев Забайкалья. Многие местные жители хранят пояса, переданные по наследству от родственников. В процессе исследования автором собрана информация о 50-ти традиционных семейских поясах, установлены имена 20-ти ткачих.

Автором изучено 14 поясов на десяти фотографиях. На основе разработанной методики описания семейских поясов и закономерностей составления узоров автором определен на фрагментах поясов принцип построения орнамента – по прямой и ломаной линии, основные фигуры – ромб, крест, дуга и зигзаг, композиции – с открытыми (зигзаг) и закрытыми (ромбы) элементами, цепочки ромбов – смыкающиеся и несмыкающиеся, состав мотивов, материал – шелковые и хлопчатобумажные нити, наличие полос на браной основе и кромке, наличие поперечных прядей, примерное количество браных нитей.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором он отмечает, что в целом охарактеризовать семейские пояса по фрагментам на фотографиях не представляется возможным, так как остаются визуально недоступными важные детали – заправка нитей, композиция, оформление концов пояса, но, по мнению автора, по видимым параметрам пояса на снимках соответствуют реальным образцам. Кроме того, по фотографиям автор не прослеживает прямую зависимость ширины пояса от возраста мужчины, так как орнаментированный пояс подчеркивал прежде всего этноконфессиональную, а не половую или возрастную принадлежность.

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 возможностей и способов отражения в элементах одежды культурного кода представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет довольно четкую, логически выстроенную структуру, способствующую полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Текст статьи выдержан в научном стиле. Библиографический список исследования состоит из 13 источников, что является достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, но автору необходимо оформить источники в соответствие с требованиями ГОСТа и редакции.

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

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и

культура» статье, как автор отразил в заголовке («Бранные пояса на фотографиях семейских Забайкалья»), является один из характерных элементов традиционной одежды старообрядцев Забайкалья — браный пояс, который рассмотрен на эмпирическом материале авторской коллекции семейных фотографий («пояса браного ткачества на фотографиях из семейных альбомов»). Хотя автор отдельно не уточняет, объектом исследования, судя по всему, им является семейская материальная культура (1917 – конец 1970-х гг.), представленная изучаемым атрибутом традиционной одежды.

Вполне резонно автор значительное внимание уделяет характеристике специфики такого источника как фотография, поясняя, что коллекция фотографий была собрана им в ходе экспедиционной работы 2020–2024 гг. в с. Бичура Республики Бурятия («снимки хранятся в семейных альбомах, некоторые были переданы музеем школы №2 с. Бичура»). В целеполагании исследования автор пояснил, что его интересовали дополнительные сведения о бранных поясах из фотоисточников для решения комплекса научно-познавательных задач («проанализировать изображения по методике описания бранных поясов; сравнить орнамент поясов на снимках с реальными образцами; выяснить, есть ли основания для половозрастного деления поясов»). В целом собранный и проанализированный автором эмпирический материал является достаточным аргументом для участия в актуальной теоретической дискуссии по узкоспециальным проблемам семейской материальной культуры 1917 – конца 1970-х гг.

Автор приходит к выводу, что по фрагментам семейских поясов на фотографиях охарактеризовать их в целом не представляется возможным, т. к. остаются визуально недоступными важные детали («заправка нитей, композиция, оформление концов пояса»). Вместе с тем, пояса на фотографиях отличаются друг от друга; по видимым параметрам пояса на снимках соответствуют реальным образцам («у них одинаковые элементы орнамента, количество бранных нитей, узорная основа разделена на полосы»). Установлены разные способы фиксации концов пояса («на булавке и узлом, с правой стороны и с левой. Способ опоясывания зависел от материала – шелковые пояса мужчины завязывали на узел, плотные хлопчатобумажные скрепляли булавкой»). Автор подчеркнул, что оснований для половозрастного деления поясов на исследованных фрагментах он не выявил («По фотографиям не прослеживается прямая зависимость ширины пояса от возраста мужчины, т. к. орнаментированный пояс подчеркивал прежде всего этноконфессиональную принадлежность, поэтому детей фотографировали в таких же поясах, как у взрослых»). Выводы автора хорошо обоснованы и заслуживают доверия.

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

Методология исследования опирается на формализацию результатов комплексного анализа собранного автором в этнографических экспедициях эмпирического материала в виде коллекции фотографий (анализ содержания, визуальный анализ, сравнительно-типологический, компаративный, биографический методы). «Анализ содержания фотографии основывается на выделении визуальных элементов, существенных с точки зрения поставленной проблемы или вопроса исследований, частоты их появления в тщательно отобранной коллекции снимков, а затем выполнении анализа количественных результатов». В целом примененный методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам, полученные результаты заслуживают доверия.

Актуальности выбранной темы исследования автор не уделяет отдельного внимания, но из общего контекста статьи вполне очевидно, что речь идет об одном из символически значимых для старообрядцев Забайкалья атрибутов одежды, свидетельствующем о сохранении общиной региональной культурной идентичности.

Научная новизна исследования, заключающаяся в сборе, анализе и введении в

научный оборот нового эмпирического материала, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный: единственное замечание касается нестандартной подписи рисунков («Изображение З. Ф. Л. Иванова с сыновьями. Первая...» — не верно; верно: «Рисунок З. Ф. Л. Иванова с сыновьями. Первая...»).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации после корректировки оформления подписей к иллюстрациям согласно принятым российским стандартам научно-технической информации.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Ларионова А.С. Якутская народная песня центрального (приленского) региона: традиции взаимодействия слова и музыки в дьиэрэтии ырыа в олонхо // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72313 EDN: JRTXNM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72313](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72313)

## Якутская народная песня центрального (приленского) региона: традиции взаимодействия слова и музыки в дьиэрэтии ырыа в олонхо

Ларионова Анна Семеновна

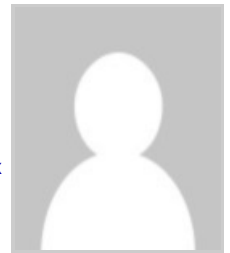
ORCID: 0000-0001-8524-6162

доктор искусствоведения

главный научный сотрудник; Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН

677027, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Петровского, 1, оф. 412

✉ [fasdert2@mail.ru](mailto:fasdert2@mail.ru)



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72313

### EDN:

JRTXNM

### Дата направления статьи в редакцию:

08-11-2024

### Дата публикации:

15-11-2024

**Аннотация:** Исследуются традиции взаимодействия слова и музыки в якутской народной песне дьиэрэтии ырыа в олонхо центрального (приленского) региона. Изучение традиции взаимодействия слова и музыки в якутской народной песне важно в связи с тем, что помогают понять механизмы в соотношении слова и музыки в фольклоре, кроме того этот вопрос как специальный в науке еще не подвергался рассмотрению, тем более, что стиховые структура и их закономерности в древних поэтических текстах имеют отличия от современных фольклорных и вокальных произведений, а их напевы – надсемантический характер. Песенные традиции дьиэрэтии ырыа в олонхо сформировались до I в. до н.э. и многие значимые их элементы сохранились до нашего

времени. Материалом исследования послужили нотные расшифровки дьйэрэтии ырыа олонхо классических и общепризнанных олонхоискусств. Методология основана на теоретических разработках по этнографии, филологии и народной музыке. В данной работе автор опирался, в первую очередь, на метод сравнительного анализа. Впервые на основе сопоставительных работ показано, что традиции взаимодействия слова и музыки в якутских народных песнях дьйэрэтии ырыа в олонхо в центральном (приленском) регионе возможно выявить при сравнении ритма структуры стиха и количественной ритмики напева, которые в перспективе помогут раскрыть и более глубокие интегративные возможности этих двух семантических систем и временных видов искусства. Традиции взаимодействия слова и музыки в дьйэрэтии ырыа центрального (приленского) региона Якутии каноничны и сохраняются на протяжении веков. В песнях дьйэрэтии ырыа олонхо мелодическая линия развивается по принципу «вращения в замкнутом кругу» и имеет маятникообразный характер мелодического рисунка, что подтверждает древность и патриархальность подобных песен из якутских сказаний. В стиховой структуре дьйэрэтии ырыа в олонхо выявляется свойственное тюркскому стихосложению стремление к равносложности и наличие семисложных и шестисложных периодов. В количественной ритмике напева наблюдается доминирование распевов в большей степени долгими длительностями, каждый звук которых равен кратким длительностям, выраженным восьмыми, шестнадцатыми длительностями и триолями. Сверхдолгие представляют собой вступительную часть и обязательно открывают напев, подчеркивая этим зачин песни.

#### **Ключевые слова:**

музыкальная этнография, традиции, взаимодействие, соотношение слова-музыки, дьйэрэтии ырыа, олонхо, семантика, словесная структура, количественная ритмика, якуты

**Введение.** В этнографии традиция – это архетип каждого народа. Кириченко пишет, что традиция – это «сложившаяся, в результате накопленного опыта система норм, представлений, правил и образцов, которой руководствуется в своем поведении довольно обширная и стабильная группа людей <...> "традиция" сродни понятию "канон"» [6, с. 18]. Этническая традиция формируется благодаря исторической памяти в традиционном обществе, памяти народа. В этом отношении этническая традиция якутской народной культуры сохраняется в народной памяти как канон в том числе в плане соотношения слова и музыки в якутской народной песне, изучение которой в настоящее время недостаточно разработано. В связи с этим актуальными становятся вопросы изучения традиции взаимодействия словесного текста и напева в якутской народной песне.

Целью исследования является изучение традиции взаимодействия слова и музыки в якутских народных песнях дьйэрэтии ырыа в олонхо.

#### **Задачи:**

1. Изучить методологию М.Г. Кондратьева в соотношении слова и музыки и проблему взаимодействия словесного текста и напева И.В. Степановой в народной песне;
2. Показать песенные традиции олонхо центрального (приленского) региона;
3. Рассмотреть песни дьйэрэтии ырыа в олонхо У.Г. Нохсорова и П.П. Ядрихинского;

4. Выявить якутские традиции взаимодействия слова и музыки в песнях дьиэрэтии ырыа из олонхо центральной (приленской) стилистики пения.

**Материалы и методы.** Методология исследования основана на теоретических разработках по этнографии А.И. Гоголева и О.В. Кириченко, по филологии Н.Н. Тобурокова, по народной музыке М.Г. Кондратьева, Н.Н. Николаевой и И.В. Степановой.

В данной работе автор опирался на метод сравнительного анализа. Проведено сравнение количественной ритмики напева (подход М.Г. Кондратьева) со структурой словесного ряда (методика Н.Н. Тобурокова).

Связь слова и музыки исследовалась с точки зрения интонации, метроритмики и композиции в различных песенных культурах, в том числе якутской с позиций связи содержания словесного текста с интонационными закономерностями мелодии. До настоящего времени в музыковедении речь шла о связи. Такие исследования еще не давали возможности в полной степени исследовать взаимосвязи слова и музыки в фольклорных песнях народа саха. В связи с этим, по нашему мнению, в традиционных песнях соотношение слова и музыка в большей степени нужно рассматривать не в связях, а во взаимодействии, которые в фольклорных вокальных произведениях надсемантически. Данная проблематика поднята в работе И.В. Степановой «Слово и музыка: Диалектика семантических связей». Этот вопрос разработан ею в русском песенном фольклоре. По ее мнению, необходимо иметь в виду, что «семантика народных напевов принципиально неуловима, близка к нулю, а сами напевы надсемантически. <...> Поэтическая формула предельно семантизирована, музыкальная – надсемантически, близка к чистой абстракции, что на очень высоком уровне превращается почти в тождество. На уровне фольклорной поэтики они демонстрируют полную синонимию, что обусловлено действием одних и тех же принципов: вербальные формулы обобщают традиционные смыслы, напевы — типические обороты национального интонационного мышления. Как то, так и другое служит утверждению вневременных ценностей» [\[11, с. 10-11\]](#). Так, в якутских народных песнях стиля дьиэрэтии ырыа в олонхо похожие напевы накладываются на слова различного содержания, например, с одной стороны выражают положительные эмоции в песнях добрых героев, с другой – трагедию в песенных плачах плененных женских персонажей.

В связи с этим в фольклорной традиции для определения взаимоотношения слова и музыки требуются не такие как в профессиональной вокальной песне, а иные основания. Поэтому выяснение особенностей этих взаимодействий в традициях якутской народной песни, по нашему мнению, должна опираться на ритмические закономерности якутских народных песен. т.к. стержневым и объединяющим понятием в организации поэтической речи и мелодики в раннефольклорном монодическом пении является ритм. Н.Н. Николаева пишет: «В фольклорном песенном творчестве слово и напев тесно взаимосвязаны: ни напев народной песни, ни ее поэтический текст не существовали порознь. Исходя из такой органичной неразрывности сторон целого, ритм напева следует рассматривать в единстве ритма стиха» [\[8, с. 46\]](#). Автор утверждает, что в дьиэрэтии ырыа приленской традиции «ритм является одним из активных выразительных средств. В противовес строгой экономии ритмических ресурсов, обнаруживающей себя в вилюйской манере, ритмика приленского стиля пения многообразна и сложна. Ее орнаментальный характер достигается сочетанием и сопоставлением ярких, выпуклых ритмических рисунков» [\[8, с. 53\]](#). Анализ дэҕэрэн ырыа показал иную картину. Н.Н. Николаева приходит к выводу, «что в дэҕэрэн ырыа, имеющем свободный поэтический стих, четкий метроритм напева выступает организующим началом, подчинившим себе

поэтический текст песни» [\[8, с. 58\]](#).

В современных исследованиях основополагающими принципами исследования стали вопросы не связи содержания слова и интонации в мелодии, а взаимодействии ритмических структур в соотношениях словесного текста и напева, и определяющими в этом новом направлении в фольклорных песнях стала методология М.Г. Кондратьева, в которой детально разработана квантитативная ритмика в сравнении как со структурой стиха, так и с ее квантитативной ритмикой в чувашской народной песне в труде «О ритме в чувашской народной песни. К проблеме квантитативности в народной песне» (1990). Он рассматривает квантитативную ритмику чувашской народной музыки как соотношение долгих и кратких длительностей. Здесь нужно учитывать, что музыкальная квантитативная ритмика не тождественна метру как это принято считать в теории литературы. Метр в музыке в отличие от квантитативной ритмики – это мера, определяющая величину ритмических построений вплоть до малых композиционных форм (например, периода), и представляет собой своеобразную координатную сетку из сильных и слабых долей, с одинаковыми расстояниями между долями. М.Г. Кондратьев также считает, что в качестве единичного ритмического элемента и основой исследования должен стать слогоритмический период и изучение слогоритмических групп внутри слогоритмического периода. Возможно, в последующем также описание и иерархически единиц более низкого уровня, чем слогоритмический период. Такие как ритмическая ячейка или стопа [\[9, с. 69\]](#). Методами исследования стали сравнительный и математический подходы.

### **Результаты и обсуждение.**

***Песенные традиции в олонхо приленского (центрального) региона Якутии.*** В якутской народной песне традиции исполнения отразились на формировании вплоть до настоящего времени на различные элементы народной песенности саха, в том числе на соотношение слова и музыки, которые наиболее ярко обнаруживаются в напевах дьиэрэтии ырыа (определяется как протяжная, плавная песня со свободной метрикой и с гортанными призвуками кылысах [\[10\]](#), при этом в «Якутско-русском словаре» данный термин обозначает только протяжную песню, песни же с гортанными призвуками выражены словосочетанием кылыһахтаах ырыа [\[13, с. 529\]](#)), как показательном национальном стиле народного якутского пения. В большей степени традиционное соотношение словесного и музыкального текстов наблюдается в древнем жанре фольклора саха каким является олонхо.

Древнейшее происхождение стиховой структуры олонхо подтверждается и при изучении их основ Г.М. Васильевым. Он, в своем монографическом исследовании «Якутское стихосложение» (Якутск, 1965) при анализе семисложных структур силлабического стиха якутского осуоһа, пишет: «Силлабическая система стихосложения была распространена у тюркских народов с древнейших времен. Крупнейшие знатоки тюркских языков в народной поэзии установили, что силлабический семисложник является основой наиболее распространенной и древнейшей формой тюркского стиха» [\[1, с. 47\]](#).

В.М. Жирмунский считал, что якуты сохраняли в эпосе «древнюю традицию от времен тюркского каганата» [\[4, с. 68\]](#). По мнению известного якутского этнографа А.И. Гоголев, якутский героический эпос появился еще в I в. до н.э. Он пишет: «переход к героико-эпической тематике наметился, по всей вероятности, во второй половине I тыс. до н.э.» [\[2, с. 11\]](#). Позднее другие исследователи времени появления олонхо относят его датировку в еще более давние, чем период тюркского каганата времена. Во всяком

случае выявлено большое количество элементов якутского героического эпоса в мифологии, языковых параллелях и других пластах от гуннских и скифских периодов. В любом случае в якутском эпосе обязательно присутствовали песенные фрагменты, и в период появления олонхо в I в. до н.э. напевы якутских сказаний уже существовали. Поэтому в гипотетическом плане сами напевы якутских сказаний возникли гораздо раньше I в. до н.э., времени появления олонхо.

В настоящее время различные новационные и модернизационные процессы якутской народной песни, и в связи с отсутствием вплоть до XIX в. аудиозаписей олонхо, традиции связи слова и музыки в якутских народных песнях дьиэрэтии ырыа из олонхо можно наиболее явно обнаружить в более ранних существующих аудиозаписях классических олонхо. В этом отношении выделяются песни из олонхо в исполнении У.Г. Нохсорова из Амгинского улуса, которые были записаны в г. Москва в 1946 г. Об этом В.В. Илларионов пишет: «После Великой Отечественной войны проводилась запись богатого репертуара, живых голосов прославленных народных певцов С.А. Зверева, У.Г. Нохсорова, Л.Н. Турнина в студии консерватории имени П.И. Чайковского. В студийных условиях было записано, как Устин Нохсоров поёт песнь-тойук разных персонажей на разные мотивы специально для молодых артистов, которые были заняты в музыкальной драме, затем опере по олонхо «Нюргун Боотур Стремительный». Позднее эта запись была перезаписана на грампластинку и распространена как канон исполнения песней-тойук из олонхо на радость любителям музыки. Манера исполнения Устина Нохсорова, имевшая последователей, ныне стала традиционной» [\[5, с. 39\]](#).

Песни центральной (приленской) региональной стилистики исполнения, именуемые тардан ыллыыр (поет с распевами), были той основой, на которой формировались остальные региональные стили пения и процесс проникновения якутской традиционной песенности происходил постепенно, перемещаясь из центральных регионов на ее периферию, что соответствует основной распространенной в науке концепции волнового заселения якутами территории Якутии. Для центральной (приленской) стилистики исполнения в дьиэрэтии ырыа свойственна цветистость протяженных распевов, характеризующихся разнообразием мелодикоинтонационного и ритмического контуров. Кылысахи в них звучат как постоянные горловые призывы к основному напеву.

Важным для анализа соотношения слова и музыки являются нотации якутских народных песен. В них словесная часть адекватно записана вертикально под звуками, с которыми они поются. По таким нотам можно наиболее точно проанализировать соотношение слова и музыки и изменения, происходящие в них в процессе пения. По песням дьиэрэтии ырыа олонхо центрального (приленского) региона существуют нотные расшифровки в исполнении У.Г. Нохсорова и П.П. Ядрихинского, как наиболее известных олонхосутов, произведенные В.Г. Григорьевой – это песнопения богатыря Юрюнг Уолана из олонхо У.Г. Нохсорова «Юрюнг Уолан» [\[3\]](#). Нотацию напевов произвели также В.С. Никифорова по записям олонхо «Юрюнг Уолан», изданные в 1993 г. [\[7, с. 58-59\]](#) и Н.Н. Николаева по олонхо «Дева-богатырь Джирибина Джирылатта» П.П. Ядрихинского, опубликованные в том же году [\[8, с. 130\]](#). Нотация Н.Н. Николаевой произведена по аудиозаписи Э.Е. Алексеева 1977 г.

Для аналитики песен из олонхо мы опирались на нотации олонхо У.Г. Нохсорова и П.П. Ядрихинского как общепризнанных олонхосутов Якутии, носителей исконных традиций якутского пения. Народный певец, ученик известного олонхосута Чэбия – У.Г. Нохсоров (1907–1951) из Амгинского улуса является яркой фигурой и представляет центральный (приленский) стиль пения. Мировосприятие У.Г. Нохсорова формировалось во многом

под воздействием народной философии и верований, воспринятых с детских лет в крестьянской среде. В его репертуаре были все жанры якутского фольклора, от олонхо до небольших по объему песен. Великолепно он знал и шаманские камлания. П.П. Ядрихинский-Бэдьээлэ (1901-1979) из в Кобяконского наслега Намского улуса является известным якутским олонхосутом и народным певцом-импровизатором. У него очень большой репертуар, который он усвоил от своих предшественников и сохранил традиционное, наиболее ценное национальное, что было в якутском олонхо. П.П. Ядрихинский был активным организатором и участником художественной самодеятельности, осуществлял клубную инсценировку олонхо из своего репертуара.

**Традиции соотношения слогоритмических структур стиха и количественной ритмики напева в дьйэрэтии ырыа в олонхо.** Основу традиций составляет канон, который сформировался с давних времен. Известно, что в словесном тексте олонхо каноническим является вступление с его живописным описанием Срединного мира. Канон или правило в фольклорной музыке устанавливается благодаря формульности самого напева. В словесном тексте «формула – это идеальная парадигма фольклорного слова, концентрирующая в себе патриархальность, предполагающая “вращение в замкнутом кругу”, постоянную реактуализацию традиционных смыслов. Вот почему условная, внешне схематичная формула обладает в фольклоре большей реальностью, чем непосредственная реальность, встречающаяся в тексте» [\[11, с. 9-10\]](#). В мелодии – это устойчивый мелодический оборот. В дьйэрэтии ырыа он представлен устойчивой маятникообразной мелодией, символизирующей это своеобразное «вращение в замкнутом кругу». Эта интонация звучит на протяжении всей песни, да и практически все песни данного стиля представлены внешне однотипными мелодиями.

В «Песне богатыря Тойон Джеллюса» из олонхо «Дева-богатырь Джирибина Джирылатта» П.П. Ядрихинского поет Тойон Джеллюс, являющийся старшим братом главной героини Джирибина Джирылатта. Его песня в нотной расшифровке Н.Н. Николаевой исполняется тоже стилем дьйэрэтии ырыа и в жанре алгыса. Мелодия «вращается» вокруг музыкальных звуков *a-h-cis*.

В вербальном тексте песни имеются трех-, четырех-, пяти- и шестислоговые периоды. Повторы шестислоговой стиховой ритмической структуры выявлены во 2-й, 6-й и 7-й строках. Возрастание с трех- до шестисложных и преобладание шестисложных (2-я, 6-7-я), остальные периоды имеются в напеве только по одному. Это показывает стремление стиха к равнотелости. Ритмическая структура строк представлена двусложным словом в начале 3-й-7-й строк.

В напеве, по мнению А.П. Решетниковой, «развертывание текстовой части мелопериода основано на варьировании двух звуковысотных уровней. Слоги могут распеваться как по принципу “слог — нота”, так и “слог — распев”» [\[7, с. 57\]](#). В песне слогу соответствует либо один музыкальный звук, либо распев с преобладанием принципа «слог-распев». Долгие длительности в напеве составляют примерно 62,8%, а краткие 12,8. Каденция отличается появлением половинной длительности с точкой. При этом в зачине и каденционном разделе преобладают развернутые вокализованные распевы, выраженные сверхдолгой длительностью. Распевы представлены четвертными, восьмыми, шестнадцатыми и 32-ми длительностями. Каждый музыкальный звук распет восьмыми, шестнадцатыми, 32-ми длительностями. Сверхдолгие в начале песни переданы самыми разнообразными длительностями, определяя таким образом композиционную структуру зачина. Краткие появляются в виде одной краткой в только в конце строки в 1-й, 5-й строках и ближе к середине в 6-й и 7-й строках.

Анализ соотношения словесного текста и напева, представленный в виде таблиц, помог обнаружить, что в «Песне богатыря Тойон Джеллюса» изменение структуры стиха в пении только во 2-й строке, остальные в процессе пения не меняются. Модификация структуры словесного строки связана с тем, что огласовка в 1-й строке распевает добавочный повторный неогубленный заднего ряда верхнего подъема гласный у к огубленному заднего ряда среднего подъема гласному о в слове *субу* ('именно этот'), дифтонгируя конечный гласный и меняя структуру строки с трехсложного на четырехсложное. Во 2-й строке добавляется конечный сонорный согласный звук *нг*, изменяя окончание слова в конце строки, тем не менее он не меняет структуру строки:

**Соотношение музыки и слова в «Песне богатыря Тойон Джеллюса» из олонхо П.П. Ядрихинского «Дева-богатырь Джирибина Джирылатта»**

Табл. 1

№№	Строка	Структура стиха	Структура словесного текста в пении	Кол-во слогов	Кол-во слогов в пении	Кол-во слов	Квантитативная ритмика напева
1.	1	1+2	1+3	3	4	2	СД СД СД К
2.	2	1+2+3	1+2+3	6	-	3	Д Д Д Д СД Д
3.	3	2+2	2+2	4	-	2	Д Д Д Д
4.	4	2+1	2+1	3	-	2	Д Д СД
5.	5	2+3	2+3	5	-	2	Д Д Д Д К
6.	6	2+4	2+4	6	-	2	Д Д Д К Д Д
7.	7	2+4	2+4	6	-	2	СД Д К Д Д СД

«Песнопение богатыря Юрюнг Уолана» из олонхо «Юрюнг Уолан» У.Г. Нохсорова [\[3, с. 14-15\]](#) представляет обрядовый жанр алгыса с обращением к огню, который изложен в манере дьизэрэтии ырыа. Звуковысотный уровень у него в нотации В.Г. Григорьевой, в отличие от предыдущего напева, другой и звукоряд составляет трихорд *g-a-h* малой октавы.

В стихе представлены двусложник, семисложник, восьмисложник, десятисложник, одиннадцатисложник и двенадцатисложник. Постепенное увеличение в нем периодов с двусложника до двенадцатисложника и завершение во 2-й-3-й, 6-й-7-й и 9-й строках трехсложным словом показывает, такое же, как и в предыдущем образце, стремление к равносложности в вербальной части песни. По Г.М. Васильеву «При всей видимой неравномерности и несоизмеримости строк в устной народной поэзии все наблюдается в ней определенное тяготение к уравниванию количества слов во всех ритмически связанных соседних стихах» [\[1, с. 42\]](#). В данной песне действительно в 1-й и со 2-й по 7-й строки каждая строка состоит из 2-х слов. Потому «в тесном взаимодействии с указанной тенденцией к уравниванию количества слов находится и другая тенденция к уравниванию количества слогов в параллельных стихах, т.е. тенденция к силлабическому строю стиха» [\[1, с. 42\]](#). Такое уравнивание количества слогов или равносложность проявляется в 6-й и 7-й строках.

В соотношении слова и музыки доминируют соотношения «слог-нота» и «слог-распев». В квантитативной ритмике напева преобладают долгие длительности (55%), а краткие – 31%. Зачин также как и в предыдущий песне передан сверхдолгими длительностями.

Звуки распевов выражены восьмыми, шестнадцатыми, 32-ми и триолями восьмыми и шестнадцатыми. В зачине длительности распевов отличаются от остальных строк появлением половинных длительностей. В 3-й строке сонорная звонкая согласная *p* в слове *огонньор* ('старик') звучит по слуху несколько отдельно от других звуков, придавая напеву определенное своеобразие:

**«Песнопение богатыря Юрюнг Уолана» из олонхо**

**в исполнении У.Г. Нохсорова «Юрюнг Уолан»**

Табл.2

№№	Строка	Структура стиха	Структура словесного текста в пении	Кол-во слогов	Кол-во слогов в пении	Кол-во слов	Квантитативная ритмика напева
1.	1	1+1	-	2	-	2	СД К СД
2.	2	3+1+3	-	7	-	3	Д К Д Д Д Д К
3.	3	2+2+3	-	7	-	3	Д Д К К Д Д К
4.	4	1+2+3	-	6	-	3	Д К К Д К Д
5.	5	2+2+4+2	-	10	-	4	К Д Д СД Д Д К Д Д К
6.	6	2+2+3+3	-	10	-	4	К К Д К К К К Д СД Д
7.	7	4+1+1+2+3	-	11	-	5	Д Д Д Д СД Д К Д Д СК Д
8.	8	2+2+2+2	-	8	-	4	Д Д Д Д Д Д СК К
9.	9	3+2+4+3	-	12	-	4	Д СД К Д К Д Д Д К Д СК К

В «Песне женщины-айыы Хачыааан Куо» из олонхо «Юрюнг Уолан» У.Г. Нохсорова [\[7, с. 58-59\]](#) поется традиционным стилем якутского пения дьэирэтии ырыа и в жанровом отношении является плачем. Основу мелодии в нотной расшифровке В.С. Никифоровой составляет трихорд с «вращением в замкнутом кругу» вокруг музыкальных звуков *a-h-cis*. Во всех проанализированных напевах мы наблюдаем «вращение» мелодии вокруг трихорда, что фиксирует и подтверждает «патриархальность» их мелодий.

В данной песне, как и в предыдущих образцах, слоги распеваются по принципу «слог — нота» или «слог — распев». В квантитативной ритмике напева преобладают долгие длительности и наблюдается завершение каждой строки краткими длительностями. Звуки распева выражены восьмыми длительностями и триолями.

В стиховой структуре песни обнаружены в 1-й строке двухсложник, во 2-й-3-й и 5-й – шестисложник, в 6-й-7-й – семисложник и в 4-й – десятисложник. Характерные для многих этносов Сибири шестисложник и семисложник и превалирование шестисложников – 3, семисложников – 2, остальные – по одному). Устремление к равносложности строк показывает их тюркское происхождение [\[1, с. 19\]](#). В ритмической структуре строк мы наблюдаем постоянное увеличение количества слогов и в завершении обнаруживаем их количественный повтор.

В пении структура словесного текста меняется во 2-й строке с шестисложника на

семисложник, в 6-й и 7-й строках с семисложника на восьмисложник. Это связано с влиянием пения на вербальный текст и, как и в предыдущем напеве, появлением в пении огласовок разного рода. В 1-й строке в пении звонкая сонорная согласная *p* в слове *kёр* ('смотри') звучит по слуху несколько отдельно от других звуков. Во 2-й и 6-й строках в пении последний слог увеличивается на 1 добавочный слог. В 2-й строке появляется огласовка среднего ряда нижнего подъема гласной *a*, дифтонгизируя среднего ряда верхнего подъема гласный звук *y*, меняя структуру строки с шестисложной на семисложную, в 6-й строке в пении повторяется слог *йэ* и соответственно структура строки сменяется с шестислоговой на семислоговую. В конце 7-й строки при пении появляется еще добавочный слог *иэн*, в котором завершающий слог *эн* поется в виде краткой восьмой несколько отдельно от дифтонга. В пении огласовки происходят с неогубленными гласными среднего ряда широким *a* и переднего ряда среднего подъема *э*.

### Соотношение музыки и слова в «Песне женщины-айы Хачыаан Куо» из олонхо «Юрюнг Уолан» У.Г. Нохсорова

Табл.3

№№	Строка	Структура стиха	Структура словесного текста в пении	Кол-во слогов	Кол-во слогов в пении	Кол-во слов	Квантитативная ритмика напева
1.	1	1+1	-	2	-	2	СД СД
2.	2	3+3	3+4	6	7	2	СД Д Д Д Д К К
3.	3	3+2+1	-	6	-	3	Д Д Д Д Д К
4.	4	4+3+3	-	10	-	3	Д Д Д Д Д Д Д Д Д К
5.	5	3+3	-	6	-	2	Д Д Д Д К
6.	6	1+1+2+3	1+1+2+4	7	8	4	Д Д Д Д Д К СК К
7.	7	1+2+4	1+2+4+1	7	8	3	Д Д Д Д Д Д К СД

Здесь, появление семисложников в данной песне, как и в предыдущих песнях, объясняется структурой слогоритмического периода якутского стихосложения, в котором «соотношение длительности отдельных слов, ритмических структур, частей стиха между собою создает тот или иной ритм произведения, и потому является постоянным элементом, определяющим особенность тюркского стихосложения вообще и якутского в частности» [\[12, с. 52\]](#).

**Заключение.** На основе проведенного исследования можно сделать определенные выводы. Традиции взаимодействия слова и музыки в дьйэрэтии ырыя центрального (приленского) региона Якутии каноничны и сохраняются на протяжении веков.

В песнях дьйэрэтии ырыя олонхо мелодическая линия развивается по принципу «вращения в замкнутом кругу» и имеет маятникообразный характер мелодического рисунка, что подтверждает древность и патриархальность подобных песен из якутских сказаний. Ее типовой характер указывает на надсемантическую напевов олонхо дьйэрэтии ырыя.

В стиховой структуре дьйэрэтии ырыя в олонхо выявляется свойственное тюркскому стихосложению стремление к равнострою и наличие семисложных и шестисложных

периодов. В ритмической структуре стиха начальные или конечные слова в строке имеют одинаковое количество слогов.

В квантитативной ритмике напева наблюдается доминирование распевов в большей степени долгими длительностями, каждый звук которых равен кратким длительностям, выраженным восьмыми, шестнадцатыми длительностями и триолями. Сверхдолгие представляют собой вступительную часть и обязательно открывают напев, подчеркивая этим зачин песни.

При сравнении квантитативной ритмики напева со структурой стиха можно обнаружить преобладание принципа «слог-распев», а не «слог-нота», со стремлением к распевам долгими длительностями представленными самыми разнообразными длительностями. В пении в словесном ряде наблюдаются изменения структуры стиха и такая качественная трансформация словесного звука, как модификация слога в слове добавлением добавочного согласного звука и дифтонгизация гласного звука. Распеву особенно вокализованному преимущественно подвергаются гласные звуки. В пении в исполнении У.Г. Нохсорова можно отметить выделение сонорного звонкого согласного звука *р*, который по слуховым ощущениям как бы отделен от остальных звуков слога. Возможно такое выделение связано с особенностями амгинской традиции, либо именно с его особенностями пения.

Таким образом, традиции взаимодействия слова и музыки в якутских народных песнях дьиэрэтии ырыа в олонхо в центральном (приленском) регионе возможно выявить при сравнении ритма структуры стиха и квантитативной ритмики напева, которые в перспективе помогут раскрыть и более глубокие интегративные возможности этих двух семантических систем и временных видов искусства.

## Библиография

1. Васильев Г.М. Якутское стихосложение. – Якутск: Якуткнигоиздат, 1965. – 126 с.
2. Гоголев А.И. Тюркский аспект в традициях русской государственности // Вопросы истории и образования в Якутии: по материалам науч.-практ. конф. «Гуманитар. исслед. Новые аспекты, методология, апр. 1996 г.». – Якутск, 2000. – С. 3-11.
3. Григорьева В.Г. Эпические песнопения амгинских олонхосутов. – Новосибирск: Наука, 2024. – 112 с.
4. Жирмунский В.М. О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха // Тюркологический сборник. – М.: Наука, 1970. – С. 29-68.
5. Илларионов В.В. Аутентичная запись якутского эпоса и проблемы сохранения // Тюркология. – 2016. – № 2. – С. 37-45.
6. Кириченко О.В. Общие вопросы этнографии русского народа. Традиция. Этнос. Религия. – СПб.: Алетейя, 2020. – 958 с.
7. Кыыс Дэбилийэ: Якутский героический эпос. – Новосибирск: Наука, 1993. – 330 с.
8. Николаева Н.Н. Эпос олонхо и якутская опера. – Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1993. – 187 с.
9. Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в народной музыке. – М.: Советский композитор, 1990. – 141 с.
10. Пекарский Э.К. Словарь якутского языка. В 3-х т. – Т. 2. 3 изд-е. – СПб.: Наука, 2008. – 648 с.
11. Степанова И.В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. – М.: Московская консерватория, 1999. – 288 с.
12. Тобуроков Н.Н. Якутский стих. – Якутск: Як. кн. изд-во, 1985. – 160 с.
13. Якутско-русский словарь / Под ред. П.А. Слепцова. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – 606 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Последние годы в нашей стране отмечены возрождением после долгого перерыва пристального внимания как государства, так и общества к традиционным ценностям, которые, без сомнения служат важнейшей составляющей духовной культуры. В этой связи чрезвычайно важно обратиться к изучению традиций народов нашей страны, ведь по справедливому замечанию Президента Российской Федерации В.В. Путина «культурное и национальное многообразие России – это наша сила, особая и всепобеждающая сила России».

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой является якутская народная песня центрального (приленского) региона. Автор ставит своими задачами проанализировать песенные традиции в олонхо приленского (центрального) региона Якутии, а также рассмотреть соотношения слогоротмических структур стиха и количественной ритмики напева в дьйэрэтии ырыа в олонхо.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор на основе различных источников стремится охарактеризовать традиции взаимодействия слова и музыки в якутских народных песнях.

Рассматривая библиографический список статьи как позитивный момент следует отметить его разносторонность: всего список литературы включает в себя 13 различных источников и исследований. Источниковая база представлена как словарями, так и материалами якутского героического эпоса. Из используемых исследований отметим труды В.В. Илларионова, Н.Н. Николаевой, Н.Н. Тобурокова, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения якутского эпоса. Заметим, что библиография статьи обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как традиционной культурой, в целом, так и якутской народной культурой, в частности. Аппеляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что «этническая традиция якутской народной культуры сохраняется в народной памяти как канон в том числе в плане соотношения слова и музыки в якутской народной песне, изучение которой в настоящее время недостаточно разработано». В работе отмечается, что «центральной (приленской) региональной стилистики исполнения, именуемые тардан ыллыыр (поет с распевами), были той основой, на которой формировались остальные региональные стили пения и процесс проникновения якутской традиционной песенности происходил постепенно, перемещаясь из центральных регионов на ее периферию, что соответствует основной

распространенной в науке концепции волнового заселения якутами территории Якутии». Автор показывает, что «В песнях дьиэрэтии ырыа олонхо мелодическая линия развивается по принципу «вращения в замкнутом кругу» и имеет маятникообразный характер мелодического рисунка, что подтверждает древность и патриархальность подобных песен из якутских сказаний».

Главным выводом статьи является то, что «традиции взаимодействия слова и музыки в якутских народных песнях дьиэрэтии ырыа в олонхо в центральном (приленском) регионе возможно выявить при сравнении ритма структуры стиха и количественной ритмики напева, которые в перспективе помогут раскрыть и более глубокие интегративные возможности этих двух семантических систем и временных видов искусства».

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, снабжена 3 таблицами, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в учебных курсах, так и в рамках изучения якутской народной культуры.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале «Человек и культура».

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Нанкевич А.А. Категоризация цвета как культурная схема // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.71873 EDN: KIAUPH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71873](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71873)

## Категоризация цвета как культурная схема

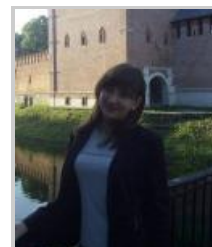
Нанкевич Алёна Анваровна

ORCID: 0000-0002-4261-4460

ассистент; кафедра социологии и философии; Смоленский государственный университет

214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4

✉ [alena.nankevitch@yandex.ru](mailto:alena.nankevitch@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.71873

### EDN:

KIAUPH

### Дата направления статьи в редакцию:

03-10-2024

### Дата публикации:

19-11-2024

**Аннотация:** Исследование категоризации цвета в культурологических работах зачастую сводится к анализу семантики и семиотики цвета, что не позволяет должным образом выявить и описать структуру цветовых отношений, а также обозначить место этой структуры в общей системе культурного знания. В этой связи актуальность и новизна настоящего исследования определяется его целью, которая заключается в анализе категоризации цвета как культурной схемы. Под категоризацией цвета понимается способ разделения цветового континуума на дискретные области (категории цвета), которые затем общество наделяет культурной коннотацией и включает в общую систему культурного знания. Для достижения поставленной цели было рассмотрено понятие «культурная схема», обозначена структура категоризации цвета как культурной схемы и представлен анализ ее последовательного наследования и генезиса в культуре. Для раскрытия основных этапов генезиса категоризации цвета и ее типологической характеристики была применена тернарная модель культуры А. В. Костиной и А. Я.

Флиера. На основе выявленной специфики взаимодействия трех функциональных типов культуры (потребительской, традиционной и креативной) выделяются два типа категоризации цвета: естественный и искусственный. Естественная категоризация цвета представляет собой исторически первый способ классификации цвета, который складывается по мере подражания природе (естественным классам оттенков) и овладению доступными человеку красителями. Важным итогом накопления и производства новых знаний в области цвета является формирование таксономии цветообозначений в естественном языке, а также закрепление категоризации цвета в обыденном сознании человека в виде культурных норм и обычаев, например, разделение цветов на «мужские» и «женские» или на праздничные и повседневные в религии. По мере развития культурных практик, связанных с цветом, на фоне естественной категоризации цвета возникает искусственная категоризация. Ее главным отличительным свойством выступает полностью контролируемый процесс получения цвета и кодификации цветовых отношений в виде атласов и цветовых систем.

### **Ключевые слова:**

категоризация цвета, цвет, схема, культурная схема, культура, культурные практики, культурное знание, тернарная модель культуры, естественная категоризация цвета, искусственная категоризация цвета

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00407, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/> в Смоленском государственном университете.*

### **Введение**

В философский дискурс, как отмечает В. М. Розин, понятие «схемы» впервые вводится Платоном [1]. Согласно А. Ф. Лосеву, платоновская схема есть количественно-смысловая конструкция, соединяющая воедино отдельные части, которые вместе образуют новое качество. По мнению А. Ф. Лосева, универсальный характер схемы иллюстрируется в платоновских описаниях поведения людей, понимании престижа, закона и государственного устройства [2, с. 633].

Вместе с тем, согласно В. М. Розину, широкое распространение в философии понятие «схемы» получает благодаря И. Канту. И. Кант указывает на то, что чистые понятия (категории) не могут быть непосредственно доступны в чувственном опыте, поэтому необходим «посредник» в виде трансцендентальной схемы – чувственного понятия предмета, которое связывает этот предмет и категорию с помощью воображения. В качестве примера И. Кант приводит схему треугольника как «правило синтеза воображения в отношении чистых фигур в пространстве» [3, с. 223].

На современное понимание схемы во многом оказал влияние лингвистический поворот в гуманитарной мысли. В частности, Е. М. Коваленко отмечает, что акцентирование проблемы соотношения языка и мышления приводит к становлению в середине XX в. когнитивного подхода к культуре в рамках культурфилософской парадигмы [4, с. 741]. Этот подход базируется на достижениях культурно-исторических исследований личности как субъекта познания Л. С. Выготского [5], А. Р. Лурии [6], а также языковых исследований Л. Витгенштейна [7], Э. Сепира, Б. Уорфа [см. напр. 8]. В рамках обозначенного подхода, культура и телесность человека понимаются как взаимозависимые явления.

Согласно М. В. Фаликман, социокультурный контекст обеспечивает как качественные (связанные с когнитивным развитием, эволюцией генома человека), так и количественные (затрагивающие морфологию мозга, биохимические процессы) изменения человека [\[9\]](#).

В этой связи А. Перуцци пересматривает кантовское понимание схемы следующим образом. По мнению исследователя, существуют базовые, схематические модели значения, укорененные в восприятии геометрических и динамических отношений [\[10, с. 191\]](#). Автор отмечает важность эпистемических структур, но также подчеркивает, что такие структуры работают поверх схем, которые всегда были предметом и источником математической мысли, что видно из примера И. Канта про треугольник.

Не соглашаясь со строгим разделением чувственного опыта и рационального мышления, А. Перуцци отмечает, что понятия, организованные в суждения, являются более или менее стабильным и чистым синтезом опытных схем. Более того, этот синтез активен лишь частично, поскольку его базовые модели являются архетипическими содержательными формами, уже встроенными в структуру сознания и природы. Рациональное мышление является результатом итеративного переноса схем в любую область опыта, включая культуру, через объективируемые категории предметов и действий, последовательно выраженных в языке. В целом, по мнению А. Перуцци, чувственный опыт и категории не существуют отдельно от схем, и их можно изолировать друг от друга только посредством анализа [\[10, с. 236\]](#).

Анализируя схемы, В. М. Розин разделяет их на две группы. Первую группу составляют схемы, которые репрезентируются в виде визуального образа (графика, чертежа) или нарратива. Во вторую группу входят понятийные схемы, например, когнитивные схемы и схемы Пиаже [\[1, с. 11-12\]](#). Подчеркивая неодинаковый статус когнитивных схем, представители когнитивной антропологии выделяют в отдельную группу культурную схему.

В рамках настоящего исследования предлагается рассмотреть категоризацию цвета с точки зрения когнитивного подхода к культуре, где под культурой понимается совокупность надбиологических и надындивидуальных регулятивов, которые обеспечивают взаимодействие человека и окружающего мира [\[4, с. 743\]](#). Эти регулятивы систематизированы в коллективном сознании, что позволяет говорить о когнитивном строе культуры [\[11\]](#), базовый уровень которого образуют культурные схемы. Цель настоящего исследования состоит в выявлении характерных признаков категоризации цвета как культурной схемы. При этом под категоризацией цвета понимается некоторый способ культурной классификации цветового континуума на дискретные области, наделяемые обществом культурной коннотацией. Для достижения поставленной цели был проведен анализ понятия «культурная схема», рассмотрены структурные особенности культурной схемы применительно к категоризации цвета, описаны механизм наследования и процесс генезиса категоризации цвета в культуре. Рассмотрение генезиса категоризации цвета как культурной схемы потребовало обращения к тернарной модели культуры А. В. Костиной и А. Я. Флиера [\[12, 13\]](#).

### **Понятие культурной схемы и структура категоризации цвета**

Термин «культурная схема» впервые введен в научный дискурс К. Уисслером [\[14\]](#), который трактовал его как совокупность фундаментальных общих черт, присущих разным культурам. Под влиянием когнитивной антропологии этот термин изменил свое значение.

Например, Р. Кассон понимает под культурной схемой ментальную репрезентацию, которая хранится в памяти представителей отдельно взятой культуры [15]. Е. Я. Режабек раскрывает значение данного термина в бихевиористском ключе, утверждая, что культурная схема представляет собой узкую установку поведения, которая охватывает телесный и ментальный опыт субъекта [16]. Однако, как отмечает М. Коул, ошибочно рассматривать культурную схему как систему внутренних идей, так как она материализуется в пространстве культуры в виде социальных практик и общепринятых норм [17].

Анализируя структуру культурной схемы, Р. Д'Андрейд отмечает, что она включает небольшое количество концептуальных объектов из-за ограниченного объема кратковременной памяти человека [18]. Данное наблюдение проясняет замечание Д. Дедрика о том, что в большей части современных исследований базовыми элементами таксономии цветообозначений выступают первичные цвета Э. Геринга (черный, белый, красный, желтый, синий, зеленый) [19].

Показательными структурными характеристиками культурных схем, согласно Н. Квин и Д. Холланд, являются также иерархичность и вложенность. Благодаря им культурная схема позволяет организовать знание о мире таким образом, что оно предстает в виде предсказуемой последовательности событий. Это достигается через группировку нескольких схем, отношения между которыми задают пропозиции и причинные связи. Именно эти «причинные цепочки», по мнению Н. Квин и Д. Холланд, организуют отдельные события в разворачивающиеся истории. В итоге схемы значительно упрощают процесс усвоения культурных знаний и выступают важной частью образовательного процесса [20].

Рассмотрим данную особенность культурной схемы на примере дидактики цвета. В дидактических пособиях по раннему развитию детей категоризация цвета выступает одним из базовых навыков наряду с формированием понимания различных геометрических фигур, количественных отношений и развитием таких когнитивных процессов как память и внимание. При этом знакомство с цветовым разнообразием начинается с первичных и вторичных цветов и, соответственно, основных цветообозначений, которые далее дополняются смешанными цветами, обозначаемыми через неосновные цветообозначения. По мере освоения способов категоризации цвета и группировки оттенков по сходству и различию, дети приобретают понимание цветовых отношений, которые репрезентированы в языке через синонимию, антонимию и омонимию цветообозначений.

Кроме того, согласно Р. Д'Андрейду, с помощью культурных схем человек осваивает социокультурные нормы и обогащает свой внутренний опыт. При этом культурные схемы, по мнению исследователя, оказывают влияние на развитие материального производства и процесс межличностного общения людей, и сами изменяются вследствие обозначенной ранее связи между культурой, человеком и окружающим миром [18].

В приведенном выше примере ассимиляции детьми способов категоризации цвета данный тезис раскрывается через общественный запрос, который реализуется в культурной схеме. Дело в том, что количество категорий цвета варьируется от культуры к культуре, поэтому культурная схема отражает большую или меньшую необходимость в знании о различных цветах и культурных смыслах, которые им приписывает общество [см. напр.: 21, 22].

Таким образом, категоризация цвета в качестве культурной схемы отражает систему причинно-следственных связей между различными цветами, которые выделяет общество по мере взаимодействия с окружающей средой в рамках культурных практик. Пронизывая разные слои культурного знания, культурная схема формирует устойчивую связь между коллективным представлением о цветах, телесным опытом восприятия цвета отдельного человека и объективным реальным миром.

### **Культурная память как способ наследования и сохранения категоризации цвета**

Сам процесс отбора цветов и их культурной семантизации является частью распределенного познания. Согласно Э. Хатчинсу, распределенное познание представляет собой комплекс когнитивных процессов, объединяющих людей из разных социальных групп [23]. В свете данной концепции выявление оптимального способа разграничения цветового пространства и его репрезентации в языке выступает общекультурным явлением не в силу универсальных (когнитивных или биологических) механизмов восприятия цвета человеком, но вследствие стремления людей к общению и межкультурной коммуникации. Кроме того, накопление и материализация частичных решений категоризации цвета в виде цветовых систем становится исторически обусловленной и территориально независимой стратегией стабилизации знания о цветовом порядке. При этом средством аккумуляции и хранения культурной схемы как части культурного знания выступает социальная память [24], а в более широком контексте – культурная память [25, 26].

Важный вклад в разработку проблемы социальной памяти внес Э. Дюркгейм. Э. Дюркгейм полагал, что в форме мифа, религии и закона люди накапливают ценный общественный опыт, актуализация которого по большей части происходит в коммеморативных практиках (ритуалах, обычаях, традициях). С их помощью человек ассимилирует комплекс идей и моделей поведения, которые обеспечивают континуальность социальной памяти, стабильный характер трансляции культурного знания и формирование культурной идентичности [27]. По этой причине в каждой культуре формируется особая семантика цвета, которой пронизаны такие артефакты как ритуальные атрибуты, фольклорные произведения, живопись и архитектура сакральных мест, традиционная одежда и ее орнамент. Примером может послужить миф одного племени из Амазонки. Согласно мифу, боги вылепили людей из глины, отправили в печь для обжига, а затем вдохнули жизнь в получившиеся фигурки. Таким образом появились народы с красным, белым и черным цветом кожи [28, с. 70].

Развивая идею социальной памяти, ученик Э. Дюркгейма М. Хальбвакс, вводит понятие «коллективная память». Коллективная память представляет собой социальный контекст, необходимый человеку для коммуникации с другими. Его «простыми» элементами, согласно М. Хальбваксу, являются схема, понятие и символ [29, с. 116]. При этом содержание этих элементов представляет собой диалектический процесс соотношения коллективного и индивидуального знания, которое зависит от конкретного жизненного опыта и особенностей перцептивной и когнитивной систем человека. В частности, эмпирические исследования категоризации цвета и способности цветоразличения [см. напр.: 30-35] показывают, как специфика нейрофизиологической, психоэмоциональной и психолингвистической обработки информации влияет на субъективную цветовую картину мира. Указанные особенности цветовой когниции неизменно находят отражение в культурной цветовой картине мира [36]. Последняя, безусловно, задает определенные границы допустимой вариации и включает только наиболее важные для конкретного

общества мировоззренческие смыслы, ассоциируемые с цветом. Из чего можно заключить, что соотношение коллективного и субъективного, общего и частного детерминирует динамику трансформации социальной памяти и ее историческую обусловленность.

В этой связи показательной является социальная стратификация людей и закрепление определенных цветов в зависимости от их происхождения, занимаемой должности (см. рис. 1), почетного положения [см. напр.: 21, 37]. В то же время взаимодействие фиксированных цветовых порядков в рамках общей культурной области, порождает особый цветовой код. Таковой выступает, в частности, политическая символика, где инвариантные атрибуты власти, например, флаг, герб, военная форма, приобретают специфическую «окраску» в зависимости от цветовой семантики, формируемой политической конъюнктурой [38].

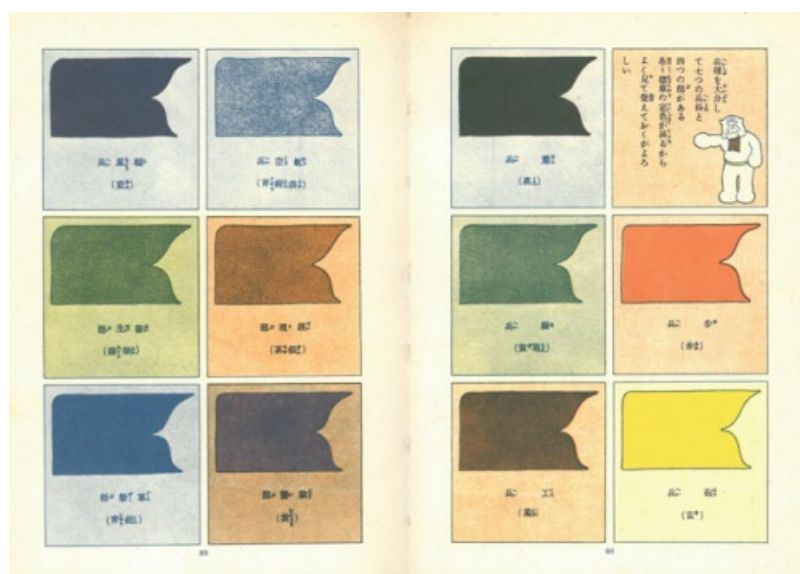


Рис. 1. Цветовые категории японских военных воротниковых знаков отличия [37]

Для описания механизма наследования культурного знания, М. А. Розов предлагает теорию социальных эстафет [39]. Применяя метафору волны к деятельности человека, М. А. Розов считает, что она реализуется согласно некоторой социальной программе поведения на постоянно сменяющемся материале. При этом процесс передачи опыта происходит в рамках социальных эстафет и заключается в воспроизведении непосредственных образцов, в роли которых выступают и культурные схемы. Философ также отмечает, что воспроизведение не равнозначно простому копированию образца, и, изменяя его содержание, человек создает новый культурный продукт, что, в свою очередь, меняет общий контекст социальных эстафет. Все эстафетные структуры М. А. Розов делит на порождающие (например, номинация категорий цвета, построение колорита (см. рис. 2) в живописи [40]) и технологические (например, конструирование цветовых систем, применение цветовой схемы (см. рис. 3) в археологии [41]).

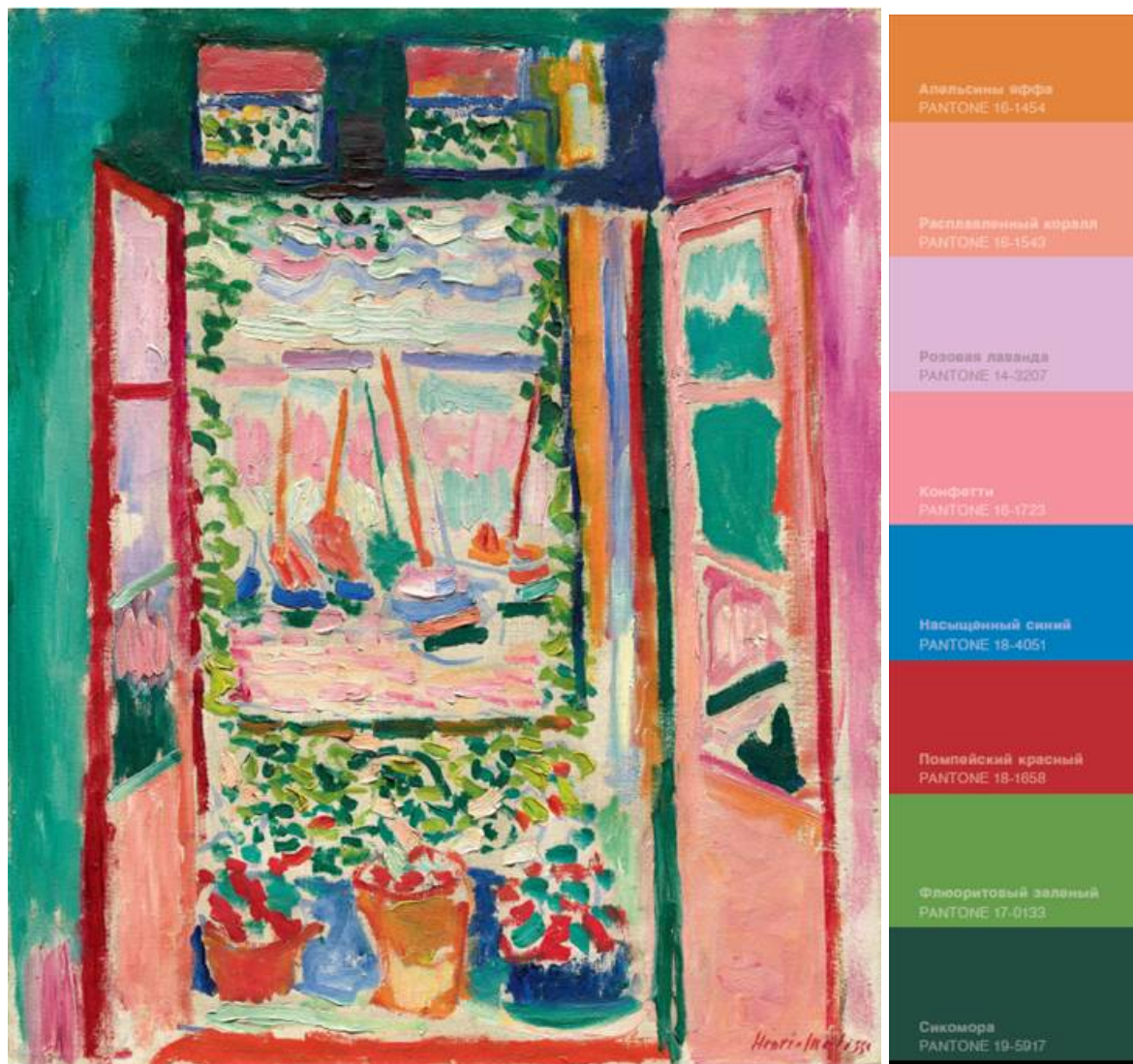


Рис. 2. Цветовые категории картины А. Матисса «Открытое окно в Коллиуре» (1905 г.)  
[42]



Рис. 3. Категоризация цвета почвы в цветовом атласе А. Г. Манселла (URL: <https://www.munsell.com>)

### Генезис категоризации цвета в рамках тернарной модели культуры

В культурологии накоплен определенный опыт анализа и моделирования культуры. Свое

видение культуры как системы предложили П. Л. Бергер, М. Дуглас, М. С. Каган, Ф. Ницше, П. А. Сорокин [см. подроб.: 43, 44]. В рамках настоящего исследования выбрана тернарная модель культуры А. В. Костиной и А. Я. Флиера, поскольку она позволяет наглядно описать эволюционный характер генезиса категоризации цвета через динамику взаимодействия функциональных типов культуры.

Согласно авторам, культура формируется в результате взаимодействия природы и общества, где основная задача общества состоит в выживании при постоянно меняющихся условиях окружающей среды. Следовательно, человек выстраивает систему взаимоотношений (культуру), которая отвечает поставленной обществом задаче и вместе с тем ограничивает свободу человека. Задаваясь вопросом развития культуры, А. В. Костина и А. Я. Флиер выделяют такой параметр, как информация, и понимают культуру как систему знания, назначение которой состоит в наследовании и передаче информации в процессе взаимодействия людей [\[12\]](#).

Исходя из представления, что культура включает три функциональных типа (потребительский, традиционный и креативный), А. В. Костина и А. Я. Флиер предлагают следующее понимание культурогенеза. Согласно авторам, данный процесс начинается с пассивного потребления материальных благ природы и формирования потребительской культуры. Далее следуют две совершенно другие экзистенциальные стратегии: активного приспособления (аграрное производство) и освоения действительности (промышленное производство), в рамках традиционной и креативной культур соответственно.

Категоризация цвета как культурная схема тесно связана со становлением обозначенных типов культуры и процессом формирования категорий цвета, специфика которого позволяет выделить два типа категоризации цвета: естественный и искусственный. Первой складывается естественная категоризация цвета. Ее основы закладываются с формированием потребительской культуры: через опыт наблюдения различных оттенков природы и их включения в культурные практики происходит обособление одних оттенков и игнорирование других, что находит отражение в культурной схеме. Соответственно, цвета, представляющие наибольшую значимость для общества, как правило, становятся универсалиями культуры. Например, известная триада «черный–белый–красный» могла закрепиться в качестве сакральных цветов в сознании древнего человека (см. рис. 4), т.к. самыми доступными красителями того времени были такие природные красители, как сажа, мел и охра [\[28\]](#).



Рис. 4. Цветовая триада «черный–белый–красный» наскальных рисунков в пещере  
Альтамира (ок. 40 000–10 000 гг. до н. э.) [\[28\]](#)

Далее, в рамках традиционной культуры, культурная схема вербализуется и репрезентируется в языке в виде системы основных цветообозначений. Последующее развитие таксономии цветообозначений и трансформация культурной схемы происходит под влиянием креативной культуры. Такие артефакты, как продукты массового потребления и синтетические красители, создаваемые креативной культурой, способствуют появлению новых цветообозначений, а также формированию новых способов категоризации цвета в обыденном сознании человека, например, в дизайне, искусстве и архитектуре. Результирующие культурные схемы, по сути, представляют упрощенные или преломленные через индивидуальное сознание человека копии профессиональных схем, создаваемых в процессе искусственной категоризации цвета (см. рис. 5). Примерами таких культурных схем выступает колорит в аутсайдерском (народном) искусстве [\[45\]](#), а также любительские дизайн-проекты жилых помещений. Последние более всего подвержены концептуальной инженерии в сфере маркетинга и моды, цель которой состоит в создании актуальных цветовых трендов [см. напр.: 46].



Рис. 5. Цветовая категоризация оперения птиц П. Сайма (1821 г.) [\[47\]](#)

Искусственная категоризация цвета складывается значительно позже по сравнению с естественной в рамках креативной культуры, основная функция которой, согласно А. В. Костиной и А. Я. Флиеру, состоит в структурировании и регулировании социального бытия [\[13\]](#). Реализация обозначенной функции по отношению к цвету приводит к целенаправленному разграничению цветового континуума на отдельные категории цвета согласно некоторому правилу, продиктованному практической задачей. Следовательно, искусственная категоризация цвета есть принцип упорядочивания цветовых отношений и выработки некоторой модели категорий цвета в рамках производственной практики. Как и в случае с естественной категоризацией цвета, в процессе искусственной категоризации также задействованы традиционная и потребительская культуры, так как любое новое знание сопряжено с анализом предшествующих идей и передач накопленного опыта последующему поколению.

## Заключение

Проведенный анализ показывает, что понятие «схема», разрабатываемое в культурфилософском дискурсе, имеет долгую историю и выступает удобным методологическим инструментом для анализа ряда культурных явлений, включая категоризацию цвета. Схема выступает идеальным объектом, который конструируется субъектом для осмысления и объяснения причинно-следственной связи между категориями и предметами реального мира.

Специфика культурной схемы состоит в том, что она выступает частью многоуровневой системы культуры. В частности, культурную схему можно определить как единицу базового уровня, которая пронизывает и соединяет все элементы когнитивного строя культуры. Основным условием, обеспечивающим медиацию между чувственным опытом и категориями культуры, выступает иерархичная структура культурной схемы. Кроме того, культурные схемы могут группироваться в сложные комплексы, которые задают форму организации всего культурного знания.

Создание культурных схем происходит в результате общественной деятельности, когда некоторая модель поведения или способ действия (например, дифференциация и синтез оттенков в отдельные группы) отчуждается от субъекта действия и становится коллективной моделью поведения, фиксируемой в нормах и артефактах. Социальный контекст, возникающий в процессе такой деятельности, является также средством социализации и инкультурации человека.

Через приобщение к социальной памяти, субъект социальности наследует культурные схемы и их социокультурные репрезентации. Социокультурными репрезентациями категоризации цвета выступают визуальные модели (цветовые системы и схемы) и нарративы (цветообозначения и другие текстовые описания). Наследование культурных схем является социальной эстафетой, в процессе которой происходит непосредственное воспроизведение их некоторого образца. Образцами воспроизведения категоризации цвета выступают нормы наименования цветов и конструирования цветового порядка.

Категоризация цвета не статична, и ее трансформация происходит на фоне общего культурогенеза. С точки зрения тернарной модели культуры, специфика культурогенеза состоит в преобладании различных экзистенциальных стратегий по мере развития общества, которым соответствуют три функциональных типа культуры: потребительский, традиционный и креативный. Сначала человек приспосабливается к природно-климатическим условиям и потребляет дары природы. Далее, с появлением аграрного хозяйства и «окультуривания» растений и животных складывается традиционная культура, цель которой состоит в естественной адаптации к окружающей действительности. Наконец, с образованием первых городов возрастает роль креативной культуры, направленной на трансформацию социального и природного пространства.

Представленная специфика культурогенеза позволяет выделить два типа категоризации цвета: естественный и искусственный. Естественная категоризация формируется в рамках потребительской и традиционной культур, когда человек пассивно созерцает природные цвета и постепенно включает их в культурные практики и коды. С появлением языкового кода происходит вербализация культурной схемы и закладывается база таксономической системы цветов в виде основных цветообозначений. Преобразующий характер креативной культуры приводит к появлению новых цветовых референтов и изменению уже существующих или появлению новых культурных схем.

Искусственная категоризация цвета появляется в ответ на потребность общества в управлении цветом и стандартизации массового производства. В отличие от

естественной категоризации цвета она представляет собой полностью контролируемый процесс, в результате которого происходит установление цветовых отношений между категориями цвета и их визуализация в качестве цветовых систем.

## Библиография

1. Розин В. М. Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М.: USSR, 2023.
2. Лосев А. Ф. Предметно-смысловые модификации // История античной эстетики. Т. 2. М.: АСТ, 2000.
3. Кант И. Сочинения в шести томах / Под общ. ред. В. Ф. Асмуса. А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. Т. 3. М.: Мысль, 1964.
4. Коваленко Е. М. Когнитивная теория культуры в контексте информационного подхода // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2015. №. 12. С. 741–744.
5. Выготский Л. С. История развития высших психических функций. М.: Юрайт, 2024.
6. Лурия А. Р. Лекции по общей психологии. СПб.: Питер, 2022.
7. Витгенштейн Л. Заметки о цвете. М.: АСТ, 2022.
8. Лаптева А. В. О важности лингвофилософского осмысления роли языка в современном мире // Вестник науки. 2023. Т. 1, № 9 (66). С. 80–84.
9. Фаликман М. В., Коул М. «Культурная революция» в когнитивной науке: от нейронной пластичности до генетических механизмов приобретения культурного опыта // Культурно-историческая психология. 2014. Т. 10, № 3. С. 4–18.
10. Peruzzi A. An Essay on the Notion of Schema // Shapes of Forms: From Gestalt Psychology and Phenomenology to Ontology and Mathematics / Ed. by L. Albertazzi. Dordrecht: Springer Netherlands, 1999. P. 191–243.
11. Режабек Е.Я. Когнитивный подход в науке о культуре // Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 1. С. 39–46.
12. Костина А. В., Флиер А. Я. Тернарная функциональная модель культуры // Культура культуры. 2024. № 1. [Электронный ресурс] URL: <http://cult-cult.ru/ternary-functional-model-of-culture/> (дата обращения: 19.05.2024).
13. Костина А. В., Флиер А. Я. Тернарная функциональная модель культуры (продолжение) // Культура культуры. 2024. № 1. [Электронный ресурс] URL: <http://cult-cult.ru/ternary-functional-model-of-culture1/> (дата обращения: 19.05.2024).
14. Wissler C. Man and Culture. New York: Crowell, 1923.
15. Casson R. W. Schemata in Cognitive Anthropology // Annual review of anthropology. 1983. Vol. 12, No. 1. P. 429–462.
16. Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. СПб.: Алетейя, 2010.
17. Коул М. Культурно-историческая психология. М.: Когито-Центр, 1997.
18. D'Andrade R. G. Cultural Meaning Systems // Behavioral and Social Science Research / Ed. by R. McC. Adams. Washington: National Academy of Sciences, 1984. P. 197–243.
19. Dedrick D. The Origin and Development of Colour Names and Categories, and the Biological Basis for Colour Categories // Proceedings of the 15th Congress of the International Colour Association 2023: col. of scien. art. Chiangrai: International Colour Association, 2023. P. 443–450.
20. Holland D., Quinn N. Culture and Cognition // Cultural Models in Language and Thought / Ed. by D. Holland, N. Quinn. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. P. 3–40.
21. Пастуро М. Желтый. История цвета. М.: Новое литературное образование, 2023.
22. Conway B. R., Malik-Moraleda S., Gibson E. Color Appearance and the End of Hering's Opponent-Colors Theory // Trends in Cognitive Sciences. 2023. Vol. 27, No. 9. P. 791–804.
23. Шиповалова Л. В. Распределенное научное познание – на пути к разнообразию //

- Epistemology & Philosophy of Science. 2023. Т. 60, № 4. С. 22–31.
24. Мосолова Л. М. О предметном поле культурологии // Культура и текст. 2012. № 1. С. 91–96.
25. Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
26. Ассман Ян. А 90. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: ИД ЯКС, 2024.
27. Belvedere C. Collective Consciousness and the Phenomenology of Émile Durkheim. Cham: Springer Nature, 2023.
28. Голубева М. Главное в истории цвета. М.: МИФ, 2023.
29. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007.
30. Griber Y. A., Paramei G. V. Colour Discrimination in Post-COVID-19 Observers Assessed by the Farnsworth-Munsell 100-Hue test // Российский психологический журнал. 2024. Т. 21, № 1. С. 6–33.
31. Jonauskaite D. et al. A Comparative Analysis of Colour-Emotion Associations in 16-88-year-old Adults from 31 countries // British journal of psychology. 2024. No. 115(2). P. 275–305.
32. Грибер Ю. А. Влияние цвета на успешность запоминания культурных ландшафтов // Российский психологический журнал. 2023. Т. 20, № 3. С. 157–172.
33. Грибер Ю. А. Картография цвета: диагностика развития цветоименований русского языка с использованием естественно-научных историографических, социологических и психологических методов. Москва: Согласие, 2021.
34. Грибер Ю. А. Электрофизиологические корреляты цветовой категоризации: обзор нейролингвистических исследований, разработанных с использованием парадигмы необычного стимула (оддболл-парадигмы) // Научный диалог. 2023. Т. 12, № 5. С. 9–38.
35. Грибер Ю. А., Элькинд Г. В. Влияние цвета на восприятие вкуса у людей с расстройствами аутистического спектра // Психология и психотехника. 2022. № 4. С. 32–43.
36. Griber Y. A. et al. "Playing" with Color: How Similar Is the "Geometry" of Color Harmony in the CIELAB Color Space across Countries? // Arts. 2024. Vol. 13. No. 2. [Электронный ресурс] URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/13/2/53> (дата обращения 23.08.2024)
37. Hidaka K. The Art of Color Categorization. Cham: Springer Nature Switzerland, 2024.
38. Никифорова Л. В., Розанова Н. Н. Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 131–147.
39. Розов М. А. Что такое теория социальных эстафет // Epistemology & Philosophy of Science. 2017. № 1. С. 230–239.
40. Максимова-Анохина Е. Н. Ограниченная палитра цветов в живописи // Материалы всероссийской конференции с международным участием «Культура и искусство в современном образовательном пространстве». Кострома: Костромской государственный университет, 2023. С. 76–85.
41. Goodwin C. Practices of color classification // Mind, culture, and activity. 2000. Vol. 7, No. 1-2. P. 19–36.
42. Эйсман Л., Рекер К. История пантона. XX век в цвете. М.: Бомбора, 2022.
43. Флиер А. Я. Опыт систематизации структуры культуры // Горизонты гуманитарного знания. 2016. № 3. С. 21–35.
44. Wuthnow R. et al. Cultural Analysis: The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault, and Jürgen Habermas. London, New York: Routledge, 2013.
45. Суворова А. А. Аутсайдерское искусство в культурологической перспективе // Вестник культуры и искусств. 2020. № 4 (64). С. 82–91.

46. Грибер Ю. А. Персиковыи́ пух: концептуальная инженерия цветовых категорий // Научный диалог. 2024. Т. 13, № 3. С. 109–126.

47. Бейти П., Дэвидсон П., Чарвот Э. Цвет в природе. Коллекция красок окружающего мира. М.: МИФ, 2022.

## 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 «Категоризация цвета как культурная схема», в которой проведено исследование категоризации цвета с точки зрения когнитивного подхода к культуре. В данном исследовании под культурой автор предлагает понимать совокупность надбиологических и надиндивидуальных регулятивов, которые обеспечивают взаимодействие человека и окружающего мира.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что категоризация цвета не статична, и ее трансформация происходит на фоне общего культурогенеза. Автор прослеживает механизм наследования субъектом культурных схем и их социокультурных репрезентаций через приобщение к социальной памяти. К социокультурным репрезентациям категоризации цвета автор относит визуальные модели (цветовые системы и схемы) и нарративы (цветообозначения и другие текстовые описания). Образцами воспроизведения категоризации цвета выступают нормы наименования цветов и конструирования цветового порядка.

К сожалению, на основании текста статьи невозможно сделать заключение об актуальности и практической значимости проведенного автором исследования. Научная новизна исследования заключается в обосновании процесса создания культурных схем и социокультурных репрезентаций с позиции когнитивного подхода.

Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, описания, систематизации и классификации. Теоретическим обоснованием явились труды таких исследователей как Флиер А. Я., Витгенштейн Л., Выготский Л. С., Лосев А. Ф., Розин В. М. и др. Эмпирической базой выступают образцы естественной и искусственной категоризации цвета.

Цель настоящего исследования состоит в выявлении характерных признаков категоризации цвета как культурной схемы. Под категоризацией цвета автор понимает некоторый способ культурной классификации цветового континуума на дискретные области, наделяемые обществом культурной коннотацией. Для достижения поставленной цели автором были поставлены следующие задачи: анализ понятия «культурная схема», рассмотрение структурных особенностей культурной схемы применительно к категоризации цвета, описание механизма наследования и процесса генезиса категоризации цвета в культуре.

Опираясь на полемику исследователей, автором в статье рассматривается динамика понятия «схема» в рамках культурфилософского дискурса. Автор считает схему удобным методологическим инструментом для анализа ряда культурных явлений, включая категоризацию цвета. Схема выступает идеальным объектом, который конструируется субъектом для осмысления и объяснения причинно-следственной связи между категориями и предметами реального мира.

Специфика культурной схемы, по мнению автора, состоит в том, что она выступает частью многоуровневой системы культуры. Автор определяет культурную схему как единицу базового уровня, которая пронизывает и соединяет все элементы когнитивного строя культуры. Основным условием, обеспечивающим медиацию между чувственным

опытом и категориями культуры, выступает иерархичная структура культурной схемы. Рассмотрение генезиса категоризации цвета как культурной схемы автор строит на тернарной модели культуры А. В. Костиной и А. Я. Флиера. В результате, автор выделяет два типа категоризации цвета: естественный и искусственный. Естественная категоризация формируется в рамках потребительской и традиционной культур, когда человек пассивно созерцает природные цвета и постепенно включает их в культурные практики и коды. Искусственная категоризация цвета появляется в ответ на потребность общества в управлении цветом и стандартизации массового производства. 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 механизма создания социокультурного контекста и последующего его наследования и трансформации индивидом представляет существенный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 47 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Агин А.М. Особенности работы художника при создании образа в интерактивных медиа // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.71871 EDN: LBVBWG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71871](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71871)

## Особенности работы художника при создании образа в интерактивных медиа

Агин Андрей Михайлович

ORCID: 0009-0005-8675-5934

преподаватель; факультет Анимации и мультимедиа; Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова  
Художник анимационного кино; Студия Метрафильмс

125430, Россия, г. Москва, ул. Митинская, 28 к 4

✉ [agin.psn@mail.ru](mailto:agin.psn@mail.ru)



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.71871

### EDN:

LBVBWG

### Дата направления статьи в редакцию:

03-10-2024

### Дата публикации:

23-11-2024

**Аннотация:** Современное экранное искусство включает в себя кино, видеоарт, интерактивные инсталляции, открывает новые горизонты для формирования художественного образа. Интерактивные медиа представляют собой тип мультимедийного контента, который подразумевает активное взаимодействие с ним пользователя, что включает в себя различные формы, такие как интерактивные презентации, игры, приложения и цифровые инсталляции, которые объединяют текст, звук, изображения и видео в одном пространстве. Актуальность данного исследования связана с увеличением популярности произведений интерактивного искусства – компьютерных игр и, как следствие, увеличением потребности индустрии в квалифицированных гейм-дизайнерах. Цель исследования состоит в анализе способов

художественного проектирования, которые используют гейм-дизайнеры для создания художественных образов в игровом видеоконтенте, что способствует разработке комплексного подхода в создании изобразительного решения интерактивного игрового видео-контента. Задачами исследования является систематизация методов и приемов, с помощью которых художник привлекает и удерживает внимание пользователя в игровом медиаконтенте. Объектом исследования выступают интерактивные компьютерные игры. Предметом исследования является особенность работы художника при создании образа интерактивного контента, в частности, компьютерных игр. В процессе исследования применялись общенаучные методы, такие как анализ и синтез, описание и систематизация. На сегодняшний день гейм-дизайн является слабо изученным феноменом в отечественном искусствоведении. Новизна работы определяется тем, что в ней выявлены ключевые изобразительные приемы, применяемые в создании игрового контента. Исследование уточняет возможности дизайнера при создании художественного образа в интерактивных компьютерных играх. Практическая ценность данного исследования заключается в том, что его результаты и изложенный опыт могут быть использованы начинающими авторами при создании новых произведений интерактивного искусства. Результаты исследования имеют значение не только для истории и теории интерактивного искусства, но и в области искусствоведения в целом, поскольку затрагиваемые проблемы рассмотрены на материалах изобразительного искусства, кино и видеоигр. Предложенная систематизация методов и приемов работы художника имеет практическую значимость, так как может быть использована в работе гейм-дизайнерами, а также теоретическую значимость, так как может применяться при составлении программно-методического материала для обучения художников анимации и компьютерной графики.

#### **Ключевые слова:**

интерактивное искусство, интерактивные медиа, компьютерная графика, экранный образ, компьютерная игра, компьютерные технологии, игровая механика, композиция кадра, виртуальное искусство, художественный образ

*...Если искусство должно использовать технику своего времени, а мы полагаем, что это так и есть, то ему следует делать это по крайней мере осознанно [\[1, с. 320\]](#).*

*«За вопросом разработки компьютерных игр стоят вопросы более глобальные, в том числе прогнозирование состояния культурной среды, а также цифровизация животной природы, превращение инстинкта в код» [\[2, с. 2\]](#).*

Интерактивное искусство – это современная форма искусства, которая активно вовлекает зрителя в процесс создания и восприятия произведения. Оно отличается от традиционных форм тем, что зритель становится не просто наблюдателем, а активным участником, способным влиять на содержание и форму искусства, например, компьютерные игры «заманивают [зрителя], вовлекая в циклически повторяющуюся интеракцию. Они создают у игрока ощущение, что он в самом деле действующее лицо, агент, а не просто зевака» [\[3\]](#). Взаимодействие зрителя с интерактивным произведением позволяет ему участвовать в создании художественного образа, что проявляется, например, через взаимодействие с инсталляциями, где зритель влияет на визуальные или звуковые элементы произведения.

Художники, работающие над современным аудиовизуальным контентом, всё чаще

используют технологии виртуальной и дополненной реальности для создания новых художественных форм. Стоит отметить, что «в художественно-эстетической сфере стремление идти в ногу со временем привело к интенсивной переоценке классических ценностей, отказу от многих традиционных принципов создания произведений и поиску новых, адекватных самой эпохе научно-технического прогресса» [4]. Новые технологии позволяют создавать «погружающие» миры, где зритель может взаимодействовать с элементами произведения в трехмерном пространстве. Например, выставки, использующие технологии дополненной реальности, могут преобразовывать классические картины, вводя в них современные элементы и контексты.

В современном искусстве наблюдается стирание границ между различными медиа-жанрами, что становится одной из его характерных особенностей. Произведения интерактивного экранного искусства могут изменяться в зависимости от действий зрителей, формируя уникальные визуальные образы. Интерактивные инсталляции могут выступать в качестве платформы для обсуждения значимых тем, вовлекая зрителей в активный диалог. Компьютерные игры являются эксплицитной [5, с. 204] формой интерактивного искусства, что подчеркивает их уникальную способность вовлекать игроков в процесс создания и восприятия аудиовизуального контента. Компьютерные игры открывают новые возможности для взаимодействия с культурой, делая ее более доступной для широкой публики. Они становятся связующим звеном между художником и зрителем, позволяя каждому участнику создавать уникальный опыт. В последние десятилетия внедрение новых технологий значительно изменило индустрию компьютерных игр, что позволило ей достичь новых высот [6].

Над созданием компьютерных игр трудятся лучшие художники, которые изображают в виртуальном пространстве разнообразные авторские миры, «перед гейм-дизайнером стоит многоаспектная задача проектирования игрового процесса, правил и структуры игры» [2, с. 3]. Основной целью гейм-дизайна является создание богатого игрового опыта, который реципиент получает в ходе взаимодействия с цифровой средой [7]; «гейм-дизайн призван обеспечить не только грамотную и логическую структуру интерфейса, но и качественную проработку визуальных составляющих игры, ее наполнения и соответствующего специфического киберпространства» [2, с. 4]. Кроме того, «дизайнеры должны ориентироваться на целевую аудиторию, чтобы создать то, с чем она справится» [8, с. 458-459].

Представленные в работе способы художественного проектирования игрового видеоконтента рассчитаны на художников анимации и компьютерной графики, чья квалификация расширяется с внедрением в творческо-производственный процесс компьютерных технологий, а также для всех интересующихся данной темой.

В данном исследовании проанализированы приемы, которые применяет художник в работе над созданием художественного образа игрового видеоконтента с целью привлечения и удержания внимания пользователя. Для начала остановимся на аспектах, объясняющих феномен восприятия данного контента: **«ментальная модель»** и **«игровая механика»**. *Ментальная модель* описывает то, как человек воспринимает и интерпретирует окружающий мир. Она представляет собой набор убеждений, идей и представлений, которые формируются на основе обучения и взаимодействия с окружающей средой. Ментальная модель помогает человеку анализировать информацию, принимать решения и предсказывать последствия действий. Пример ментальной модели: человек подбрасывает мяч в воздух и раз за разом его ловит. Каждый раз, подбрасывая

мяч, человек ожидает, что он вернется ему в руку. Происходит это потому, что, подбрасывая мяч, человек, на основании знакомых законов физики, а также полученном ранее опыте, прогнозирует траекторию его падения.

Теперь представим, что подброшенный мяч не вернется в руку, а просто исчезнет: происходит столкновение с новым опытом. Каждый раз, соприкасаясь с чем-то новым, человеческий мозг пытается сравнить новый опыт с уже когда-то полученным. Иногда новая информация вызывает фрустрацию. Фрустрацию, в данном случае, может вызвать не новое как таковое, а неожиданный сбой в уже выстроенном цикле взаимодействия со средой. Чтобы быстро вовлечь внимание игрока, нужна *игровая механика*, то есть набор правил и способов, реализующих часть интерактивного взаимодействия игрока и игры. Она должна быть проста в освоении, отвечать ожиданиям игрока и давать обратную связь. Тогда ее можно будет запомнить, повторять, совершенствовать и получать удовольствие от игры. То есть механика должна быть интуитивна и естественна, как базовые функции человека, например, как дыхание.

В современном мире пользователи имеют дело с множеством приложений и веб-сайтов, и разработка интуитивных пользовательских интерфейсов приобретает все большее значение [\[9\]](#). Интуитивный интерфейс обеспечивает пользователям легкость и естественность в взаимодействии с игрой. Как работает *интуитивность* в компьютерных играх, можно увидеть на примере таких популярных игр как «**Три в ряд**», «**Кликеры**», «**Angrybirds**». Реакция игрока здесь вполне очевидная и логичная. Шарик при нажатии клавиши лопаются, составленные три одинаковых символа вступают в реакцию. Возведенные постройки рушатся в соответствии с законами физики. Ментальная модель целевой аудитории этих игр соответствует простейшему пониманию физики. Соответственно, у подобных игр очень низкий порог вхождения и, как следствие, ими интересуется огромная аудитория.

Заменим физику социальным взаимодействием, приведем пример условности. Несмотря на исключения, мы привыкли к тому, что крестик означает «закреть», а стрелочка указывает направление. Повышение в графиках цифр или шкалы показателей дает ощущение прогресса или обогащения. Эти примеры включают в себя набор правил и способов взаимодействия со зрителем, то есть механику. Пользователь попадает в ситуацию, ищет ее решение, предпринимает действия и получает ответную реакцию. Рассмотрим это на примере среднестатистической видеоигры, в которой пользователь берет контроль над персонажем-воином. Опциями воина являются удары разной степени силы, он может нападать или защищаться. Каждое из его действий состоит из множества механик. Удар расходует выносливость, мешает восстановлению сил, стоит персонажу времени. Если противник замахивается, то необходимо или заблокировать удар, или уйти с линии поражения. Это всего лишь удар мечом, но необходимо держать в голове некоторое количество условий и интуитивно на них реагировать, таких условий, которые совпадают с пониманием реального мира.

Отказавшись от реалистичного визуального стиля, автору легче установить свои правила для игрока в рамках созданной вселенной. Например, это видно в игре «**Mario**» японского гейм-дизайнера Сигэру Миямото, чьи работы не только определили облик современных видеоигр, но и вдохновили целое поколение разработчиков по всему миру. В сказке «Алиса в стране чудес» Льюиса Кэрролла девочка откусывает от гриба и начинает стремительно расти. Миямото взял из сказки механику поедания гриба, которая приводит к трансформации персонажа в великана (ментальная модель из сказки). Благодаря абстрактному, стилизованному и анимационному стилю игрок не будет искать

неточности, и ему не потребуются логических объяснений. Так игрока проще обучить чему-то новому. Этот процесс пройдет более естественным образом, если поместить обучаемого в состояние ребенка, когда он вынужден учиться и познавать все новое впервые. Разработчики интерфейсов смартфонов и планшетов также стремятся к интуитивности и простоте детской игрушки. Символ с рисунком камеры переключает в режим съемки, символ телефонной трубки вызовет звонок, символ фоторамки укажет путь к галерее изображений. Чтобы помочь освоить незнакомую ментальную модель, механику переплетают с дизайном окружения и законами его существования.

Привлечение внимания пользователя является ключевым аспектом, который может существенно повлиять на успех игры. Феномен «чеховского ружья» заключается в том, что заявленная однажды деталь/предмет обязательно сыграет свою роль в дальнейшем. И зритель останется доволен, ведь он не без причины обратил внимание на этот предмет. В условиях компьютерной игры ситуация очень схожа. Дайте человеку инструмент и создайте подходящие условия для его использования, и он сам начнет активно искать различные ситуации и возможности, чтобы получать обратную связь и эффективно применять этот инструмент. Однако человек обычно стремится достичь результата наименее сложным путем и желает продвигаться дальше в игре. Поэтому важно поощрять его за это.

Существует подход в дизайне и взаимодействии с пользователями, известный как «**хлебные крошки**» [\[10\]](#), который основан на аналогии с хлебными крошками из сказки Братьев Гримм «Гензель и Греттель». Этот подход относится к методике, которая помогает пользователям ориентироваться в сложных интерфейсах и контенте, предоставляя подсказки и навигационные элементы, которые ведут их через процесс взаимодействия. Присутствие «хлебных крошек» чрезвычайно важно в любой композиции для фокусировки взгляда зрителя в нужном направлении. Если поместить зрителя в некую локацию без направляющих, он может запутаться.

Таблица 1. Основные функции «хлебных крошек»

№	Функция	Описание
1	Навигация	«Хлебные крошки» помогают игрокам понять, где они находятся в игровом мире и как добраться до цели. Например, в играх, таких как « <b>Tomb Raider</b> », багаж, разбросанный по уровню, служит ориентиром для продвижения вперед.
2	Определение маршрута	Использование однотипных объектов или силуэтов для создания визуального маршрута. Например, в « <b>Genshin Impact</b> » сундуки и колонны могут направлять игроков по желаемому пути.
3	Создание целей	«Хлебные крошки» могут обозначать промежуточные цели, которые игрок должен достичь. Например, монетки в « <b>Mario</b> », не только служат наградой, но и указывают направление движения.
4	Упрощение взаимодействия	В играх с открытым миром «хлебные крошки» могут помочь избежать путаницы и облегчить процесс исследования, позволяя игрокам

	следовать за визуальными подсказками.
--	---------------------------------------

На локации может быть множество объектов, но без композиционного «ориентира» будет сложно понять, в каком направлении двигаться. Основная задача художника заключается в том, чтобы грамотно и ненавязчиво расставить маяки, символы и указатели так, чтобы они смотрелись естественно в данной среде. Например, поваленное дерево или забор, дорожная разметка, которые формируют диагональную линию, указывающую определенный путь и направление взгляда.

Для управления вниманием зрителя также отлично работают базовые принципы композиции, разберем их на примерах.

**Центр, главное и второстепенное в композиции.** В любом визуальном решении необходимо четко обозначить главное и второстепенное. Это возможно сделать несколькими способами, например, объект, являющийся центром композиции можно сделать более контрастным и проработанным в плане детализации. В то же время остальное пространство кадра может быть обобщенным. Главное может иметь большую форму, второстепенные и множество мелких форм только усиливают главную форму, что вносит баланс в работу. В кадре должно присутствовать четкое послание, считываемое зрителем (игроком). Любое визуальное произведение считывается зрителем, в первую очередь, с точки зрения силуэта, во вторую очередь – с точки зрения тона. Силуэт помогает зрителю быстро понять, что изображено и создает начальную ассоциацию с объектом. Четкие контуры позволяют выделить основные характеристики объекта, что облегчает его восприятие. Тон добавляет объем и текстуру, помогая дополнить представление о форме и материале объекта. Различные оттенки могут вызывать определенные эмоции и настроения, влияя на общее восприятие произведения.

**Правило третей** <sup>[11]</sup> является важным принципом композиции, который помогает создать более динамичные и интересные изображения в различных визуальных искусствах, включая фотографию, и компьютерные игры. Это правило основано на условном разделении изображения на девять равных частей с помощью двух горизонтальных и двух вертикальных линий, что создает сетку. Основная идея заключается в том, чтобы размещать ключевые элементы вдоль этих линий или в их пересечениях. В контексте компьютерных игр правило третей помогает разработчикам и игрокам правильно размещать фокусные точки на экране. Это может быть персонаж, важный объект или часть окружения. Правило третей также способствует созданию асимметричных композиций. Когда элементы размещаются несимметрично, это добавляет динамику и делает изображение более «живым». Например, если основное действие происходит в одной трети кадра, а остальная часть остается менее загруженной, это создает ощущение пространства и движения.

**Направляющие линии** помогут задать направление взгляда зрителя, указать на первостепенную деталь в картине (кадре). Горизонтальные и вертикальные линии создают ощущение основательности, структуры, а диагональные линии усиливают напряжение и наращивают тревожность.

Применение направляющих линий в компьютерных играх: *ориентация и навигация* (служат для упрощения навигации в игре. Например, в «**Shadow of the Colossus**» архитектурные элементы, такие как башни, создают визуальные линии, которые ведут игрока к ключевым целям.); *визуальные подсказки* (направляющие линии могут быть представлены в виде природных форм, таких как линии горизонта или горные цепи, которые формируют путь для взгляда игрока); *эстетическое восприятие* (линии не только

помогают в навигации, но и улучшают визуальное восприятие игры. Например, они могут создавать динамику и асимметрию в композиции кадра, что делает его более интересным для игрока).

**Форма и пятно** в дизайне компьютерных игр играют ключевую роль. Эти элементы помогают формировать композицию, направлять внимание. В контексте игрового дизайна форма обозначает геометрические и визуальные элементы, из которых состоят объекты и персонажи в игре. Это могут быть как простые геометрические фигуры (квадраты, круги), так и более сложные формы, создающие уникальные объекты. Форма объектов способна оказывать влияние на восприятие игрока. Например, острые углы могут вызывать ассоциации с угрозой, в то время как округлые формы создают атмосферу безопасности и дружелюбия. В играх, таких, например, как «**Journey**», формы используются для создания уникальной эстетики и эмоционального воздействия на игрока. Форма также влияет на композицию сцены. Правильное использование форм может создать баланс и гармонию в изображении, что делает его более привлекательным для глаза. Дизайнеры часто применяют правила композиции, такие как правило третей, чтобы разместить ключевые элементы вокруг форм, создавая динамичные кадры.

Пятно – это область цвета или текстуры, которая привлекает внимание игрока. Это может быть яркий объект на фоне или текстурный элемент, который выделяется из общего окружения.

Цветовые пятна могут быть использованы для выделения важных объектов или указания направления движения. Например, яркие цветовые акценты могут направлять взгляд игрока к ключевым элементам, таким как цели или предметы взаимодействия.

**Кадрирование и обрамление** в компьютерных играх – это важные элементы визуального дизайна, которые помогают создавать интересные композиции, направлять внимание игрока и усиливать эмоциональное воздействие. Кадрирование является способом размещения элементов сцены в пределах видимого пространства экрана и помогает установить границы того, что игрок видит на экране. Правильное кадрирование позволяет сосредоточить внимание игрока на ключевых элементах, таких как персонажи, объекты или события, что усиливает погружение в игру. Обрамление помогает установить четкие границы между доступными и недоступными зонами, что позволяет игрокам ориентироваться в игровом пространстве. Это может быть реализовано через физические препятствия, такие как стены или горы, а также через визуальные элементы, такие как горизонты или текстуры. Хорошо продуманные границы не должны разрушать эффект погружения. Например, естественные ландшафтные преграды могут служить обрамлением, которое выглядит органично и не вызывает вопросов у игрока о том, почему он не может пройти дальше. Обрамление может быть оправдано сюжетными элементами. Например, опасные зоны или запретные территории могут быть внедрены в основу игры, что делает их частью повествования и уменьшает ощущение искусственности. Использование визуальных подсказок, таких как решетки или окна, позволяет игроку видеть недоступные области карты, создавая интерес и желание исследовать мир. (Как ограничить открытый мир и не сломать погружение. URL: <https://www.school-xyz.com/blog/kak-ogranichit-otkrytyy-mir-i-ne-slomat-pogruzhenie> (дата обращения 3.10.2024)).

**Виды и перспектива.** В контексте гейм-дизайна западные разработчики используют инструмент моделирования «**Views and Vistas**», в переводе – виды и перспектива <sup>[12]</sup>. С помощью него игрокам внушают определённую информацию, направляют к цели, раскрывают сюжет или усиливают эмоциональное напряжение. «Views and Vistas»

позволяет разработчикам демонстрировать художественные достижения игры, создавая впечатляющие визуальные сцены, которые привлекают внимание игроков и подчеркивают атмосферу игрового мира. (Level Design: Views and Vistas. URL: <https://code.tutsplus.com/level-design-views-and-vistas--cms-25036a> (дата обращения 2.10.2024)).

Хотя у разработчиков игр есть более эффективные методы, такие как прерывание игрового процесса, игроки обычно лучше воспринимают прием «Views and Vistas». Гейм-дизайнер может разработать диегетическую механику или оставить ее условной. Однако то, что отличает работу с видами и перспективой от других прямолинейных приемов, — это их неочевидный способ выполнения тех же функций, что способствует глубокому погружению в виртуальную вселенную. Для достижения наилучшего эффекта гейм-дизайнер должен тщательно спроектировать уровень таким образом, чтобы игрок оказался в месте, откуда открывается вид на важные игровые элементы. Продуманные виды раскрывают игроку устройство мира игры и ключевые цели. С помощью продуманного вида можно одним кадром обосновать особенности игрового процесса. Например, в игре «**Super Mario Galaxy**» вид, открывающийся на первую планету, помогает продемонстрировать необычную гравитацию, которая влияет на взаимодействие персонажа с игровым миром.

Художник также может продемонстрировать область, где используется новая механика или система, которая пока недоступна игроку. Ярким примером служит парашют в «**The Legend of Zelda**»: когда игрок находится в стартовой зоне на великом плато, он видит обширное игровое пространство, простирающееся до горизонта. Однако кажется, что добраться туда невозможно, ведь стартовая область находится на гораздо большей высоте, чем остальные видимые пейзажи, поэтому любая попытка прыгнуть или спуститься в эти зоны без парашюта приведёт к гибели персонажа. В дальнейшем у игрока возникает мысль о том, что по мере продвижения по сюжету игры он получит дополнительные инструменты, которые помогут ему добраться до недоступных мест.

В игре «**Elder Scrolls: Oblivion**» фокусная точка расположена прямо у входа в обучающее подземелье. С помощью видовой точки на ландшафте гейм-дизайнерам удаётся привлечь внимания игрока к этой локации и научить его исследовать окружение.

**Влияния цвета.** Цвет является очень важным аспектом восприятия, он способствует передачи эмоций, смыслов и настроений. Большой вклад в развитие теории цвета внес швейцарский художник Иоханнес Иттен <sup>[13]</sup>. Он разработал цветовой круг, на котором разделил цвета на первичные, вторичные и третичные. Цветовой круг Иттена состоит из 19 цветовых секторов, разбитых на первичный, вторичный и третичный секторы. Первичные цвета – это красный, синий и желтый. Вторичные цвета получаются при смешении первичных. Третичные – при смешении вторичных. Существует множество вариантов использования цветового круга. Один из самых часто используемых – это комплементарная схема, ее вид подразумевает сочетание цветов, находящихся на противоположных сторонах цветового круга.

Еще один классический способ сочетания цветов называется «триада», где используются три равноудаленных цвета на круге. В такой схеме один из цветов можно сделать главным, а другие цвета будут акцентными. Аналоговая триада состоит из трех соседних цветов. В качестве примера использования классической цветовой триады можно привести фильм «**Трансформеры**» (2007) режиссера Майкла Бэя: во многих сценах используется сочетание желтого, теплого оттенка кожи и холодного синего окружения.

Помимо создания настроения, цвет несет в себе функцию разграничения противоборствующих сторон. Стороны, например, могут быть окрашены одна в красный, другая в синий цвет. Джеймс Маддиган, психолог и автор блога «психология видеоигр» [14], обращает особое внимание на свойство красного цвета, который «ассоциируется с агрессией и доминированием» [3], что делает его естественным выбором для обозначения враждебных сил. Синий цвет, напротив, воспринимается как более спокойный и нейтральный. Это создает эффект контраста между двумя сторонами, где красный символизирует активное противостояние, а синий – защиту или нейтралитет.

**Работа художника с формой [15]**

**Квадрат** как геометрическая фигура часто используется для создания устойчивых объектов в играх. Его симметричная форма обеспечивает визуальную стабильность, что делает квадрат идеальным выбором для построения уровней и игровых элементов. Например, в «**Minecraft**» квадратные блоки формируют основу всего игрового мира, позволяя игрокам строить структуры и исследовать окружающую среду. Эта простота и универсальность квадрата делают его незаменимым элементом в дизайне уровней.

Обычно на игровых уровнях пользователю предоставляется возможность подниматься на кубические устойчивые формы или объекты с плоскими гранями. Участки, за которые можно зацепиться, часто имеют горизонтальную, и плоскую форму, а также выделяются цветом. В стратегических играх квадратные поля могут использоваться для обозначения равных возможностей для всех игроков.

Форма **треугольника** в дизайне компьютерных игр воспринимается как непреступная и опасная. Угловатые и резкие формы, такие как треугольники, создают ощущение угрозы и могут побуждать участников оставаться в центре пространства, чтобы избежать потенциальной опасности, которую эти формы символизируют. Любая угловатая, резкая форма – это отталкивающий элемент. В архитектуре и дизайне игр треугольные формы используются для создания динамичных пространств. Например, фронтоны зданий в архитектуре часто имеют треугольную форму, что подчеркивает их величие и создает строгую симметрию. Треугольник часто используется для создания визуальных направлений, которые ведут взгляд игрока к ключевым элементам на экране. Это может быть особенно эффективно в уровнях, где необходимо указать игроку путь или цель. Например, в играх с «открытым миром», таких как «**The Legend of Zelda**» треугольные формы могут обозначать важные объекты или зоны, к которым стоит обратить внимание.

**Круг** в дизайне компьютерных игр также играет ключевую роль, оказывая влияние на восприятие и взаимодействие игрока с игровым миром. Его использование связано с различными аспектами, такими, например, как символика, эстетика и функциональность.

**Таблица 2. Основные аспекты использования круга в игровом дизайне**

1	<b>Символика</b>	Круг символизирует целостность, бесконечность и цикличность. В играх это качество круга может быть использовано для обозначения завершенности задач или циклов времени. Например, круглый интерфейс может указывать на временные рамки или прогресс в игре, как это происходит, например, с циферблатами или индикаторами времени.
2	<b>Эстетика и</b>	Круглые формы часто воспринимаются как

	<b>Эстетика и привлекательность</b>	Круглые формы часто воспринимаются как более дружелюбные и привлекательные. Они могут использоваться в интерфейсе для создания кнопок, значков или других элементов управления, что делает их более интуитивно понятными для игроков. Круглые элементы могут также создавать гармоничные композиции в визуальном дизайне игры.
3	<b>Функциональность в интерфейсе</b>	Круги часто используются для создания кнопок и элементов управления в пользовательских интерфейсах. Например, кнопки «Старт» или «Выбор» часто имеют круглую форму, что делает их заметными и легко доступными для взаимодействия.
4	<b>Динамика игрового процесса</b>	В некоторых играх круги используются для обозначения зон действия или области взаимодействия. Это может быть полезно в стратегиях или ролевых играх, где игроки должны понимать границы своих возможностей или зоны влияния своих действий.
5	<b>Социальные аспекты</b>	В многопользовательских играх круглые элементы могут использоваться для создания пространств общения между игроками, например, в виде кругов вокруг персонажей, что подчеркивает взаимодействие и сотрудничество.

Таким образом, круги в дизайне компьютерных игр не только эстетически привлекательны, но и функциональны, способствуют созданию интуитивно понятных интерфейсов и улучшают общее восприятие игрового процесса.

**Механика удержания внимания зрителя через движение** является важным аспектом, который влияет на общий игровой опыт. Движение не только обеспечивает динамику, но и помогает создать эмоциональную связь между игроком и игровым процессом. Основные механики удержания внимания через движение:

- *плавность и реализм*. Плавное движение объектов создаёт иллюзию реальности и вовлеченности. Использование эффектов, таких как размытие в движении, позволяет игрокам ощущать скорость и динамику, что делает игровой процесс более захватывающим. Эффекты размытия помогают передать ощущение быстроты и делают сцены более живыми. (Размытие в движении в играх: что это и как работает. URL: <https://sky.pro/wiki/gamedev/razmytie-v-dvizhenii-v-igrah-chto-eto-i-kak-eto-rabotaet/> (дата обращения 2.10.2024).

- *Комбинирование движений*. Возможность комбинировать различные движения, такие как прыжки, скольжения или акробатические элементы, позволяет игрокам создавать цепочки действий. Это делает игровой процесс более увлекательным и динамичным. Например, в «**Super Mario Odyssey**» игроки могут использовать длинный прыжок и ныряние для достижения труднодоступных мест. (Семыкин В. Принципы создания увлекательной механики передвижения в играх. URL: <https://dtf.ru/gamedev/659614-principy-sozdaniya-uvlekatelnoi-mehaniki-peredvizheniya-v-igrah> (дата обращения 3.10.2024).

- *Взаимодействие с окружением.* Использование элементов окружения для перемещения также удерживает внимание игрока. В играх, таких как «**Sunset Overdrive**», персонажи могут отпрыгивать от стен или кататься по проводам, что открывает новые возможности для передвижения и исследование мира.

**Вопрос о доминанте и центре композиции** в уровнях интерактивных медиа является ключевым аспектом гейм-дизайна, поскольку он определяет, как игроки воспринимают и взаимодействуют с игровым пространством. Центр композиции служит визуальной точкой отсчета, которая помогает игрокам ориентироваться в мире игры и понимать его структуру. В отличие от кино или живописи, в интерактивных медиа композиционный центр должен быть таковым при любых ракурсах. И проще если он будет один.

**Таблица 3. Принципы выделения доминанты в гейм-дизайне**

1	<b>Контраст</b>	Использование контраста позволяет выделить главный элемент в кадре. Это может быть достигнуто за счет цвета и тональности. Яркие или насыщенные цвета могут привлечь внимание к важным объектам. Различие между светлыми и темными участками помогает акцентировать внимание на центральном элементе.
2	<b>Размер</b>	Размер объекта играет важную роль в создании доминанты. Главный элемент может быть представлен в более крупном масштабе по сравнению с окружающими объектами, что делает его более заметным и привлекает взгляд игрока.
3	<b>Направляющие линии</b>	Элементы окружения могут быть расположены так, чтобы направлять взгляд игрока к центру композиции. Это может включать использование линий, которые ведут к доминанте, создавая визуальные «тропы» для восприятия.
4	<b>Архитектурные элементы</b>	Важные архитектурные объекты или достопримечательности могут служить ориентирами для игроков, помогая им не запутаться в локации. Эти элементы должны быть четко видны с разных ракурсов, чтобы игроки могли легко их идентифицировать и использовать для навигации.

Композиционный центр должен быть считываемым с любого ракурса. Это значит, что независимо от того, где находится игрок или под каким углом он смотрит на уровень, главный элемент должен оставаться заметным и понятным. Это достигается путем гармоничного сочетания всех вышеперечисленных приемов, что позволяет создать целостное и интуитивно понятное пространство. Таким образом, работа с доминантой и центром композиции является важной частью процесса дизайна уровней в интерактивных медиа, способствуя созданию увлекательного и запоминающегося игрового опыта для пользователей.

**Зонирование локаций.** Если разбить локацию по принципу взаимодействия, то каждый участок будет вынуждать пользователя перемещаться по нему определенным образом. Можно направлять игрока при помощи «тайных» троп. Когда человек замечает тайную тропу, потайной люк, тайный лаз, его исследовательский интерес, как правило, возрастает. Создается чувство первооткрывателя, игроку кажется, что он перехитрил и

обманул систему, нашел более короткий обходной путь. Однако на самом деле именно по этой траектории он достигнет того места, которое задумал дизайнер локации. Важно убедить зрителя в том, что выбранный путь является его собственным решением, одновременно незаметно направляя его к заранее определённым точкам.

Определенную роль играют отверстия, попадающиеся на пути игрока. Если на тропе поставить арку, это привлечет внимание. Если пользователь замечает даже периферическим зрением арку, тоннель или пещеру, это автоматически становится его точкой интереса. Таким образом, у художника появляется работающий «манипулятивный» инструмент. Разместив пещеру, разработчики игры практически со сто процентной вероятностью заинтересуют игрока.

Однако, отсюда вытекает проблемная ситуация: дизайнер уровней в студии Digital Extremes Эндрю Йодер [\[16\]](#) обратил свое внимание на «проблему двери». Вместо использования особых умений, возможностей, способностей, игроки, когда попадают в помещение и видят перед собой угрозу, интуитивно отступают назад к дверному проему. Делается это в надежде на то, что появившаяся угроза не сможет их окружить. Эндрю Йодер предлагает несколько вариантов обойти глубинный страх быть окруженным. Например, сразу за дверью он предлагает разместить, пусть и не большое, но укрытие, чем бы оно ни являлось. Достаточно поместить в помещение объект, настолько крупный по размерам, чтобы в случае чего, он выступал бы в роли защиты. Кроме того, можно стимулировать игрока продвигаться вперед, предлагая ценный ресурс, который появляется только при его перемещении вглубь помещения. Таким образом, игрока награждают за более активное исследование художественного пространства игры. Можно построить помещение, создав из него лабиринт. Предметы могут формировать витиеватые коридоры, по которым интересно перемещаться и которые интересно исследовать. При этом у пользователя будет возрастать чувство защищенности. Можно применить «принцип капкана», при котором, входя в помещение, игрок теряет возможность вернуться назад (например, за ним захлопывается дверь). Появляющееся препятствие — это эффективный способ сосредоточить внимание игрока на движении вперед. Также применяются другие преграды, такие как стены. Однако простого установления стены недостаточно, чтобы у игрока не появилось желания её преодолеть: стены должны иметь максимально агрессивный и отталкивающий дизайн.

Отметим, что работа художника над созданием интерактивного контента не ограничивается вышеперечисленными приемами, которые включают понимание и применение создателями не только дизайнерских решений, но и знание психологии зрительского восприятия. Работа художника требует глубокого понимания множества факторов, влияющих на восприятие игроками виртуального игрового пространства. Здесь мы говорим о комплексном подходе к созданию художественного образа интерактивного произведения.

В дизайнерских решениях необходимо учитывать такие аспекты как:

1. **эстетика** – визуальный стиль игры должен быть согласован с ее тематикой и атмосферой;
2. **функциональность** – элементы окружения должны не только выглядеть хорошо, но и выполнять свои функции в игровом процессе;
3. **психология зрительского восприятия** – знание психологии восприятия играет ключевую роль в создании эффективного игрового опыта.

Интерактивный контент требует от дизайнеров гибкости, что представлено в возможности

адаптировать уровни и элементы игры в зависимости от действий игрока, а также предоставления игрокам четкой обратной связи о последствиях их действий для формирования игрового опыта.

Таким образом, в статье рассмотрены способы, с помощью которых дизайнер проектирует визуальное пространство компьютерных игр. Резюмируя, следует подчеркнуть, что успешный гейм-дизайнер должен сочетать в своей работе художественные навыки с глубокими знаниями психологии и взаимодействия человека с игрой, что позволит создавать не просто визуально привлекательные уровни, а целые авторские миры, которые оставят незабываемые впечатления. В конечном счете, именно этот комплексный подход делает интерактивный контент поистине уникальным и запоминающимся.

Работа художника над выстраиванием образа в интерактивном искусстве подчинена основополагающим принципам интерактивных медиа, которые определяют их функциональность и эффективность в вовлечении пользователей и заключаются в активном взаимодействии, диалогичности, персонализации, социальной значимости, многообразии форматов и обратной связи. Компьютерные игры представляют собой важный аспект современного интерактивного искусства, который продолжает развиваться благодаря технологическим достижениям. Они не только развлекают, но и провоцируют на размышления о роли зрителя в искусстве, предлагая новые формы самовыражения и взаимодействия.

## Библиография

1. Разлогов К. Э. Новые аудиовизуальные технологии. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 488 с.
2. Егорова Е.А. Геймдизайн по Хейзинге: переосмысление современных принципов проектирования на основе игровой теории // Политехнический молодежный журнал. 2022. № 03. С.1-8. DOI: 10.18698/2541-8009-2022-03-776 URL: <https://ptsj.bmstu.ru/articles/776/776.pdf> (дата обращения 3.10.2024).
3. Хутамо Э. Интерактивное искусство – но искусство ли оно? Художественный журнал. Moscow art magazine. № 3, 1994.
4. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков. – М.: ВГИК, 2011. – 210 с.
5. Никитина С.В. Интерактивные веб-сериалы в социальных медиа. Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: искусственный интеллект и новые возможности экранных искусств в медиаиндустрии. Сборник материалов научной конференции. Москва, 10 декабря 2021 / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. – М: ВШТ МГУ, 2022. – 258 с.
6. Лаптева Н.М. Обзор современных исследований влияния видеоигр на когнитивные процессы // Современная зарубежная психология. 2023. Том 12. № 4. С. 111–122. DOI: 10.17759/jmfp.2023120410 URL: [https://psyjournals.ru/journals/jmfp/archive/2023\\_n4/Lapteva](https://psyjournals.ru/journals/jmfp/archive/2023_n4/Lapteva) (дата обращения 3.10.2024).
7. Казакова Н.Ю. Гейм-дизайн: художественно-проектный подход к созданию цифровой игровой среды : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.06 / Казакова Наталья Юрьевна. Москва, 2017. – 40 с.
8. Сахибгареева Г.Ф., Кугуракова В.В., Большаков Э.С. Генерация и балансирование игровых механик видеоигр // Научный сервис в сети Интернет: труды XXIV Всероссийской научной конференции (19-22 сентября 2022 г., онлайн). – М.: ИПМ им. М.В.Келдыша, 2022. С. 455-485.
9. Сугаипов С-А.А., Гериханов З.А. Создание интуитивных интерфейсов на основе

понимания пользовательских потребностей. Тенденции развития науки и образования. № 98-100. 2023. С. 145-148.

10. Хлебные крошки пользовательского интерфейса: Как разработать эффективную навигацию? URL: <https://pixcar.com/ru/blog/breadcrumbs-ui> (дата обращения 3.10.2024).

11. Быкова Н.И. Пропорции в визуальных искусствах: тенденция к гармонии. «Вестник науки и образования, 2020, № 21-2 (99). С. 93–96.

12. Stout, M. Level Design: Views and Vistas. 2015. URL: <https://code.tutsplus.com/level-design-views-and-vistas--cms-25036a> (дата обращения 3.10.2024).

13. Иоханнес Иттен. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2007. – 94 с.

14. Маддиган Д. Психология видеоигр. Взгляд психолога на видеоигры, геймеров и игровую индустрию. ООО «Издательство «Эксмо», 2023. – 421 с.

15. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. – М.: Азбука. 2023. – 544 с.

16. Yoder, A. The Door Problem of Combat Design. August 4, 2019. URL: <https://andrewyoderdesign.blog/2019/08/04/the-door-problem-of-combat-design/> (дата обращения 3.10.2024).

17. Бычков В.В. Художественный образ // Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2011. С. 265.

18. Зайцев А.Я. Художественный образ в анимационном кино как интегративный многоуровневый динамический феномен // Человек и культура. 2023. № 5. С.39-46. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.5.29996 EDN: PRAMHF URL: [https://e-notabene.ru/ca/article\\_29996.html](https://e-notabene.ru/ca/article_29996.html)

19. Казакова Н. Ю. «Гейм-дизайн в структуре проектной культуры» / Н. Ю. Казакова. – М: ФГБОУ ВПО МГУДТ, 2016 – 257 с.

20. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. – М.: Наука, 1992. – 300 с.

21. Кутлалиев Т. Х. Жанровая типология компьютерных игр: проблема систематизации художественных средств. – М.: РГГУ, 2014.

22. Монетов В.М. Выразительные возможности компьютерных технологий в творчестве художника экранных искусств: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Монетов Виктор Мартинович. – М.: ВГИК, 2005.

23. Разлогов К. Э. Кинопроцесс XX – начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. – М.: Академический проект; Трикста, 2016. – 640 с.

24. Хренов Н.А. Человечество в ситуации очередной в истории медиа «мировой революции. Ярославский педагогический вестник, 2022. № 5 (128). С. 201-210. DOI: 10.20323/1813-145X-2022-5-128-201-210

25. Moore, M.E., Novak J. Game development essentials. Delmar Cengage Learning, 2010.

26. Rouse, R. Game design. Theory & practice. Wordware Publ., 2004.

## 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 «Особенности работы художника при создании образа в интерактивных медиа», в которой проведен обзор приемов и выразительных средств, применяемых в произведениях интерактивного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что интерактивное искусство имеет уникальную способность вовлекать зрителей в процесс создания и восприятия контента

и расширять границы традиционного понимания искусства. Они предлагают новые способы взаимодействия с культурой, делая ее более доступной для широкой аудитории, усиливая эффект вовлеченности и позволяя каждому участнику внести свой вклад в создание уникального опыта.

Актуальность исследования обусловлена ростом популярности произведений интерактивного искусства.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая: автором не обозначены цель, задачи и методология исследования, не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики, вследствие чего затруднительно делать заключение о научной новизне данного исследования. Практическая значимость исследования заключается в возможности применения его результатов и описанного опыта при создании новых произведений интерактивного искусства начинающими авторами.

Как можно определить исходя из текста статьи, цель исследования заключается в рассмотрении и систематизации основных современных приемов и средств, которые применяет художник в работе над созданием художественного образа игрового видеоконтента.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, описание, систематизация. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских исследователей как Разлогов К.Э., Бычков В.В., Хутамо Э. и др. Эмпирическим материалом явились современные кинокартины и компьютерные игры.

Для пояснения феномена восприятия образа игрового видеоконтента автор использует такие понятия как «ментальная модель» и «игровая механика» и на примерах современных видеоигр и функционирования смартфонов поясняет механизм их действия.

Автором представлено детальное описание и анализ приемов, применяемых художниками при создании визуального ряда компьютерной игры. Как поясняет автор, все приемы и средства являются частью подхода к дизайну и взаимодействию с пользователями, который получил название «хлебные крошки». Данный подход помогает пользователям ориентироваться в сложных интерфейсах и контенте, предоставляя подсказки и навигационные элементы, которые ведут их через процесс взаимодействия. Автор на примерах современных видеоигр разъясняет принципы работы и воздействия на зрителя композиции, перспективы, цвета, формы, зонирования локаций. Помимо выразительных средств автор подчеркивает важность комплексного подхода и принятия во внимание таких факторов как эстетика, эмоциональная связь, интерактивность.

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 потенциала современных технологий в сфере популяризации и доступности произведений искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования состоит всего лишь из 11 источников и содержит мало современных исследований последних пяти лет, что представляется явно недостаточным для

обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Кроме того, автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле, однако носит реферативный характер.

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

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Особенности работы художника при создании образа в интерактивных медиа»), является совокупность особенностей работы художника при создании образа в интерактивных медиа. Предмет исследования рассмотрен автором в непосредственной логической связи с объектом — со спецификой художественного метода дизайна компьютерных игр.

Автор исходит из того, что интерактивность художественного метода дизайна компьютерных игр продиктована принципом вовлечения и удержания пользователя в виртуальном пространстве игры. Отсюда и вытекают основные особенности работы художника при создании образа в интерактивных медиа. Автор остановился на анализе таких факторов художественной выразительности дизайна компьютерных игр, как: «ментальная модель» и «игровая механика», «хлебные крошки», композиция, «форма и пятно», кадрирование и обрамление, виды и функции перспективы, цвет, геометрия и ритмика форм, «механика удержания внимания зрителя через движение», «зонирование локаций», персонификация и др. Таким образом, совокупность особенностей работы художника при создании образа в интерактивных медиа рассмотрена достаточно комплексно. Автор подчеркнул такие основные аспекты специфики художественного метода дизайна компьютерных игр: 1. Эстетика («визуальный стиль игры должен быть согласован с ее тематикой и атмосферой»), функциональность (элементы окружения должны не только выглядеть хорошо, но и выполнять свои функции в игровом процессе), психология зрительского восприятия (знание психологии восприятия играет ключевую роль в создании эффективного игрового опыта»); 2. Ожидания игроков («дизайнеры должны понимать, как игроки воспринимают различные элементы игры и как это влияет на их поведение»); 3. Эмоциональная связь («создание эмоционально насыщенных моментов может значительно повысить вовлеченность игроков»); 4. Интерактивность («Интерактивный контент требует от дизайнеров гибкости, что представлено в возможности адаптировать уровни и элементы игры в зависимости от действий игрока, а также предоставления игрокам четкой обратной связи о последствиях их действий для формирования их опыта»).

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

Методология исследования опирается на принципы комплексности структурно-функционального анализа специфики художественного метода дизайна компьютерных игр. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Выводы и обобщения автора заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «интерактивное искусство... отличается от традиционных форм тем, что зритель становится не просто наблюдателем, а активным участником, способным влиять на содержание и форму искусства, например, компьютерные игры заманивают [зрителя], вовлекая в циклически повторяющуюся интеракцию», что влечет за собой совершенно новый вектор развития художественного метода.

Научная новизна исследования, заключающаяся в комплексном анализе автором совокупности особенностей работы художника при создании образа в интерактивных медиа, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, но в некоторых словах и выражениях, возможно по причине описки, мысль автора недостаточно ясна («Таким образом, когда человек ловит мяч, он основывается предыдущем, полученном ранее, опыте...», «Такое сочетание создает горманичное и мягкое сочетание», «Стороны могут быть окрашенны...», «Подсознательно он асоциируется с агрессией...», «художественного проектирования дизайна компьютерных игр...», «активизации его активности» и др.), кроме того неясно выделение подзаголовка прописными буквами «ПРИВЛЕЧЕНИЕ ВНИМАНИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ», — дополнительная вычитка текста позволит избежать существенных разночтений в понимании авторской мысли.

Структура статьи подчинена логике изложения результатов научного поиска.

Библиография хорошо раскрывает проблемное поле исследования, но оформлена с мелкими нарушениями ГОСТа (следует исправить).

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна: автор аргументировано участвует в актуальной научной дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после дополнительной авторской вычитки / корректуры текста и описаний в библиографическом списке может быть рекомендована к публикации.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Предмет исследования статьи «Особенности работы художника при создании образа в интерактивных медиа», как отмечает сам автор – «приемы, которые применяет художник в работе над созданием художественного образа игрового видеоконтента с целью привлечения и удержания внимания пользователя».

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

Актуальность статьи чрезвычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к современным видам искусства.

Научная новизна работы также не подлежит сомнению, равно как и ее практическая польза для научного сообщества и разноплановой читательской аудитории.

Статья представляет собой небольшое, но емкое и весьма достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием интересных сведений, доступным и живым языком. Статья четко и логично выстроена, снабжена огромным количеством интересных примеров и таблицами, наглядно подтверждающими авторские умозаключения.

Хотелось бы подробнее остановиться на достоинствах исследования. Исследователь пишет: «Существует подход в дизайне и взаимодействии с пользователями, известный

как «хлебные крошки» [10], который основан на аналогии с хлебными крошками из сказки Братьев Гримм «Гензель и Греттель». Этот подход относится к методике, которая помогает пользователям ориентироваться в сложных интерфейсах и контенте, предоставляя подсказки и навигационные элементы, которые ведут их через процесс взаимодействия. Присутствие «хлебных крошек» чрезвычайно важно в любой композиции для фокусировки взгляда зрителя в нужном направлении. Если поместить зрителя в некую локацию без направляющих, он может запутаться». Далее им составлена «Таблица 1. Основные функции «хлебных крошек». Далее автор подробно на примерах разбирает базовые принципы композиции, отмечая, например: «Художник также может продемонстрировать область, где используется новая механика или система, которая пока недоступна игроку. Ярким примером служит параплан в «The Legend of Zelda»: когда игрок находится в стартовой зоне на великом плато, он видит обширное игровое пространство, простирающееся до горизонта. Однако кажется, что добраться туда невозможно, ведь стартовая область находится на гораздо большей высоте, чем остальные видимые пейзажи, поэтому любая попытка прыгнуть или спуститься в эти зоны без параплана приведёт к гибели персонажа. В дальнейшем у игрока возникает мысль о том, что по мере продвижения по сюжету игры он получит дополнительные инструменты, которые помогут ему добраться до недоступных мест». В отдельную главу автор выделяет «Работу художника с формой», где им также используется «Таблица 2. Основные аспекты использования круга в игровом дизайне». Далее автор подробно изучает «Механику удержания внимания зрителя через движение» и «Вопрос о доминанте и центре композиции». Он предлагает читателю «Таблицу 3. Принципы выделения доминанты в гейм-дизайне». Использование этих таблиц является большим достоинством исследования, помогающим читателю систематизировать и усвоить материал на наглядных примерах.

Большое внимание автор уделяет «Зонированию локаций». Он пишет: «Если разбить локацию по принципу взаимодействия, то каждый участок будет вынуждать пользователя перемещаться по нему определенным образом. Можно направлять игрока при помощи «тайных» троп. Когда человек замечает тайную тропу, потайной люк, тайный лаз, его исследовательский интерес, как правило, возрастает. Создается чувство первооткрывателя, игроку кажется, что он перехитрил и обманул систему, нашел более короткий обходной путь. Однако на самом деле именно по этой траектории он достигнет того места, которое задумал дизайнер локации. Важно убедить зрителя в том, что выбранный путь является его собственным решением, одновременно незаметно направляя его к заранее определённым точкам».

Также серьезным достоинством исследования является умение автора обобщать и систематизировать материал, например: «Механика удержания внимания зрителя через движение является важным аспектом, который влияет на общий игровой опыт. Движение не только обеспечивает динамику, но и помогает создать эмоциональную связь между игроком и игровым процессом. Основные механики удержания внимания через движение:

- плавность и реализм. Плавное движение объектов создаёт иллюзию реальности и вовлеченности. Использование эффектов, таких как размытие в движении, позволяет игрокам ощущать скорость и динамику, что делает игровой процесс более захватывающим. Эффекты размытия помогают передать ощущение быстроты и делают сцены более живыми.
- Комбинирование движений. Возможность комбинировать различные движения, такие как прыжки, скольжения или акробатические элементы, позволяет игрокам создавать цепочки действий. Это делает игровой процесс более увлекательным и динамичным. Например, в «Super Mario Odyssey» игроки могут использовать длинный прыжок и

ныряние для достижения труднодоступных мест.

- Взаимодействие с окружением. Использование элементов окружения для перемещения также удерживает внимание игрока. В играх, таких как «Sunset Overdrive», персонажи могут отпрыгивать от стен или кататься по проводам, что открывает новые возможности для передвижения и исследование мира». Автор подает материал в сжатой, конкретной, доступной и образной форме.

Библиография данного исследования является вполне достаточной и разносторонней, включает основные источники по теме, но нужно обратить внимание на ее оформление в соответствии с ГОСТами, особенно интернет-источников. Апелляция к оппонентам представлена в достойной мере.

Автор делает обширные и серьезные выводы: «Таким образом, в статье рассмотрены способы, с помощью которых дизайнер проектирует визуальное пространство компьютерных игр. Резюмируя, следует подчеркнуть, что успешный гейм-дизайнер должен сочетать в своей работе художественные навыки с глубокими знаниями психологии и взаимодействия человека с игрой, что позволит создавать не просто визуально привлекательные уровни, а целые авторские миры, которые оставят незабываемые впечатления. В конечном счете, именно этот комплексный подход делает интерактивный контент поистине уникальным и запоминающимся.

Работа художника над выстраиванием образа в интерактивном искусстве подчинена основополагающим принципам интерактивных медиа, которые определяют их функциональность и эффективность в вовлечении пользователей и заключаются в активном взаимодействии, диалогичности, персонализации, социальной значимости, многообразии форматов и обратной связи. Компьютерные игры представляют собой важный аспект современного интерактивного искусства, который продолжает развиваться благодаря технологическим достижениям. Они не только развлекают, но и провоцируют на размышления о роли зрителя в искусстве, предлагая новые формы самовыражения и взаимодействия».

На наш взгляд, статья будет представлять большой интерес и практическую пользу для разнообразной читательской аудитории - практиков, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т. д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития современного искусства и международного культурного сотрудничества.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Грибер Ю.А., Устименко Ю.А. Метаязык описания колористики культурного ландшафта // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72606 EDN: TMULHL URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72606](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72606)

## Метаязык описания колористики культурного ландшафта

**Грибер Юлия Александровна**

доктор культурологии

профессор; кафедра социологии и философии; Смоленский государственный университет  
директор; научно-образовательный центр "Лаборатория цвета"

214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4

✉ [y.griber@gmail.com](mailto:y.griber@gmail.com)



**Устименко Юлия Александровна**

кандидат педагогических наук

завкафедрой дизайна; Смоленский государственный университет

214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4

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



---

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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72606

### EDN:

TMULHL

### Дата направления статьи в редакцию:

02-12-2024

### Дата публикации:

09-12-2024

**Аннотация:** Цель представленного в статье исследования заключается в уточнении и систематизации основных понятий, которые составляют метаязык размышлений о колористике культурного ландшафта. Под «метаязыком» понимается при этом язык описания, который нужен для исследования другого языка (языка-объекта). Материалы исследования составили опубликованные к настоящему времени теоретические работы,

в которых обсуждается понятийный аппарат колористики культурного ландшафта. Особое внимание в анализе уделялось классификациям, дефинициям и теоретическим моделям, предложенным П. Грин-Эрмитажем, К. Фриделл Антер, У. Клареном и Г. Арнкилом, Ж.-Ф. Ланкло. Гипотеза исследования заключалась в том, что пространственность, изменчивость, мультимодальность колористики культурных ландшафтов задают особый вектор ее описания: не «сверху», а «изнутри», с позиции погруженного в цветовую среду зрителя. Этот принцип требует специальных терминов, способных учесть специфику того, как на самом деле видят цвета в культурном ландшафте его обитатели, что они при этом чувствуют, как запоминают их и используют. Для решения поставленной цели использовался метод неформализованного анализа документов, направленный на интерпретацию фактического содержания, целей создания и контекста формирования понятий, описывающих колористику культурного ландшафта. Новизна исследования заключается в том, что в метаязыке размышлений о цвете отчетливо выделяются два главных блока понятий. Они формируются вокруг осмысления и детализации значений заданного и воспринимаемого цвета, оппозиция которых в описании колористики культурного ландшафта по-прежнему сохраняет свою актуальность. В то время как блок понятий для описания заданного цвета остается более или менее стабильным, в понимании воспринимаемого цвета, вследствие антропологического поворота современных исследований культурного ландшафта, отмечаются заметные перемены. Проведенный анализ указывает на расширение системы терминов, которые принято использовать для описания глубинных уровней восприятия и понимания цвета в контексте культурного ландшафта, и которые определяют границы возможных суждений. С другой стороны, отмечается явный рост внимания к пространственной природе хроматических параметров и их динамике.

#### **Ключевые слова:**

цвет, колористика, метаязык, цветовая когниция, заданный цвет, воспринимаемый цвет, природа цвета, цветовой дизайн, цветовая коммуникация, цвет в культуре

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00407, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/> в Смоленском государственном университете.*

**Введение.** Изучение механизмов формирования основных понятий, связанных с феноменом колористики культурного ландшафта, не раз становилось объектом исследовательского интереса специалистов в области эпистемологии [1], теории архитектуры [2] и дизайна [3]. При этом исследователи единодушно отмечали неопределенность сложившейся терминологии и некоторую путаницу в понимании ключевых для описания колористики понятий, объясняя ситуацию тем, что теория цвета формируется под сильным влиянием принципиально различных дисциплин (прежде всего – физики, физиологии, философии, психологии, дизайна), в каждой из которых уже сложилось определенное и устоявшееся традиционное понимание цвета и колористики.

Несмотря на назревшую необходимость анализа сложившихся для описания колористики культурного ландшафта терминов, подобная работа до сих пор не завершена (см. подр.: [4]). **Цель** представленного в статье исследования заключается в уточнении и систематизации основных понятий, которые составляют метаязык размышлений о колористике культурного ландшафта. Под «метаязыком» понимается при этом язык описания, который нужен для исследования другого языка (языка-объекта) (см. напр.:

[5]). Метаязык выполняет роль строго определенной системы координат, масштабами и мерками которой мы измеряем изучаемый объект, в данном случае – колористику культурного ландшафта.

**Материалы исследования** составили опубликованные к настоящему времени теоретические работы, в которых обсуждается понятийный аппарат колористики культурного ландшафта. Особое внимание в анализе уделялось классификациям, дефинициям и теоретическим моделям, предложенным П. Грин-Эрмитажем [3], К. Фриделл Антер [6], У. Клареном и Г. Арнкилом [1], Ж.-Ф. Ланкло [7].

**Гипотеза исследования** заключалась в том, что пространственность, изменчивость, мультимодальность колористики культурных ландшафтов задают особый вектор ее описания: не «сверху», а «изнутри», с позиции погруженного в цветовую среду зрителя. Этот принцип требует специальных терминов, способных учесть специфику того, как на самом деле видят цвета в культурном ландшафте его обитатели, что они при этом чувствуют, как запоминают их и используют.

Для решения поставленной цели использовался **метод** неформализованного анализа документов, направленный на интерпретацию фактического содержания, целей создания и контекста формирования понятий, описывающих колористику культурного ландшафта.

**Культурный ландшафт** при этом рассматривался как «природно-культурный территориальный комплекс, сформировавшийся в результате эволюционного взаимодействия природы и человека, его социокультурной и хозяйственной деятельности и состоящий из характерных сочетаний природных и культурных компонентов, находящихся в устойчивой взаимосвязи и взаимообусловленности» [8, с. 13-16].

**Противопоставление различных пониманий цвета: заданный vs воспринимаемый цвет.** Проведенный анализ показал, что интерес к тому, как человек на самом деле видит цвет культурного ландшафта, стал стимулом к научному изучению факторов, влияющих на восприятие цвета в открытом пространстве, и обсуждению возможностей корректировки цвета с их учетом. Важное концептуальное значение в этой связи приобрело противопоставление различных пониманий цвета, значимых для обсуждения хроматических характеристик объектов в дизайне.

В частности, австралийский теоретик цвета Поль Грин-Эрмитаж пишет о семи распространенных пониманиях цвета. Он различает обычный цвет, цвет материала, закодированный цвет, спектральный цвет, психофизический цвет, заданный цвет и воспринимаемый цвет [3].

В центре этого деления находится оппозиция заданного и воспринимаемого цвета, введенная в научный оборот шведской исследовательницей Карен Фриделл Антер в книге «Какого цвета красный дом?» [6]. *Заданный цвет* понимается как цвет поверхности, который можно идентифицировать при стандартных условиях наблюдения с помощью образцов определенной цветовой системы; например – Естественной системы цвета (Natural Color System, NCS). *Воспринимаемый цвет* – это цвет, который видит наблюдатель, когда смотрит на объект в реальной среде. Текстура поверхностей, ориентация фасадов здания относительно сторон света, естественное и искусственное освещение, «масштабируемость цвета» (различия восприятия цвета на поверхностях с разной площадью), взаимодействие цвета с окружающими цветами могут кардинально

менять восприятие цвета в культурном пространстве, затрагивая противопоставление фигуры и фона, явления цветового контраста и цветовой константности (см. подр.: [9]).

Например, в открытом пространстве культурного ландшафта находящийся внутри него человек хорошо чувствует, как цвета воздействуют друг на друга в процессе одновременного контраста. В результате этого влияния цвет объекта «сдвигается» в сторону оттенка, дополнительного к цвету фона. Соответственно, цвет, который окружен дополнительным (например, красный объект на зеленом фоне или синий – на желтом) будет казаться наблюдателю более насыщенным (рис. 1).



Рисунок 1. Одновременный контраст в культурном ландшафте

**Термины для обозначение способов коммуникации о заданном цвете.** Пять дополнительных значений цвета, которые появляются в классификации П. Грин-Эрмитажа, обозначают разные по форме способы коммуникации о заданном цвете (рис. 2-а). В повседневном общении – это разные по форме цветообозначения, которые мы используем, чтобы передать важные хроматически характеристики определенного оттенка, прежде всего – его тон, светлоту и насыщенность (*ярко-красный, алый, багровый, пунцовый*) (см. подр.: [10]) (рис. 2-б – *обычный цвет*). В профессиональной коммуникации – это специфические названия пигментов и красителей (например, *кармин, ализарин, красная охра*) (рис. 2-в – *цвет материала*), спектральный профиль цвета (рис. 2-г – *спектральный цвет*), а также разные способы кодирования цвета, принятые в передаче цвета на различных устройствах (RGB), в цветной печати (CMYK) (рис. 2-д – *закодированный цвет*) и научных исследованиях (CIE) (см. напр.: [11]) (рис. 2-е *психофизический цвет*).

	NCS 0095-R	ярко-красный	кармин
	(а) заданный цвет	(б) обычный цвет	(в) цвет материала
	R – 255	C – 0	X – 28.50

	<p>G – 0</p> <p>B – 17</p>	<p>M – 100</p> <p>Y – 93</p> <p>K – 0</p>	<p>Y – 15.77</p> <p>Z – 4.31</p>
<p>(д)</p> <p>спектральный цвет</p>	<p>(г)</p> <p>закодированный цвет</p>		<p>(е)</p> <p>психофизический цвет</p>

Рисунок 2. Разные способы коммуникации о заданном цвете

**Термины, обозначающие уровни восприятия цвета.** Ориентация современной урбанистики на человека, который обладает телом с определенными физическими характеристиками и вступает во взаимодействие с окружающей его средой, приводит к активному использованию термина «*визуальный комфорт*», который в нормативных документах определяется как «удовлетворение людей визуальной средой, выраженной уровнем освещенности, яркости света, видимости, отражения и психологическим и физиологическим ощущением от естественного и искусственного освещения» [12]. В результате цвет рассматривается как важный инструмент, который позволяет создавать для людей среду, визуально удобную для жизни [13]. Внимание в анализе колористики культурного ландшафта привлекают также параметры *зрительного дискомфорта*, или *зрительного стресса*, *когнитивной нагрузки* [14] и *чувствительности* находящегося в культурном ландшафте человека к шаблонам, бликам и отдельным цветам [15].

Важное дополнение в перечень терминов для описания колористики культурного ландшафта вносит теоретическая модель, представленная Ульфом Клареном и его коллегами в работе «Уровни цвета и света» [11]. На конкретных примерах из архитектурной и градостроительной практики авторы убедительно доказывают, что не только заданный, но и воспринимаемый цвет нуждается в более тщательной детализации значения. Как и другие виды чувственного опыта, цвет воспринимается и познается на разных уровнях: сначала, на *базовом уровне*, человек воспринимает формальные аспекты цвета; далее следует *непосредственное восприятие*, которое сопровождается формированием впечатления от цвета, и затем – *опосредованное восприятие* – уровень, на котором транслируются культурные смыслы оттенков, отраженные в истории, традициях и обычаях, научных теориях и искусстве (см. подр.: [16]).

В современной философии сознания для обозначения глубинных уровней восприятия и познания хроматических характеристик в работах многих теоретиков встречается термин «*ментальный цвет*». При этом более пристальный анализ подобных работ показывает, что, используя в своих размышлениях одно и то же понятие, они по-разному понимают его содержание. Часть авторов определяет ментальный цвет как «осознание цвета» (см., напр.: [17]) и обычно считает этот термин синоним понятия *квалиа* (см., напр.: [18-20]). Однако другие исследователи описывают ментальный цвет в терминах причинно-следственных связей, например – как результат функциональных процессов зрительной системы (см., напр.: [21]).

В когнитивных исследованиях глубинные уровни восприятия и познания цвета описываются также в терминах цветовой когниции и коллективного бессознательного. *Цветовая когниция* понимается при этом как система культурно-обусловленных ментальных (познавательных) процессов, инициируемая восприятием цвета, его

категоризацией, соотносением с другими категориальными структурами и аффективными маркерами, хранящимися в памяти, и последующей вербальной и невербальной коммуникацией, а познание трактуется в самом широком смысле слова, начиная от сетчаточных механизмов цветоразличения и заканчивая природой социокультурных стереотипов создания, выбора и применения цвета (см., подр.: [\[22, с. 157-164\]](#)).

Понятие *коллективного бессознательного* вводится для описания когнитивных процессов, которые не осознаются и недоступны для прямой сознательной интроспекции (см., напр.: [\[23; 24\]](#)). При переработке связанной с цветом информации на неосознаваемом уровне в фокусе внимания оказываются подпороговое восприятие, имплицитная память, имплицитное научение, прайминг-эффекты (см., напр.: [\[25\]](#)). Исследование декларативного знания, представленного суждениями о колористике отдельных объектов, фактической информацией, произвольно контролируемые двигательными навыками и воспоминаниями, постепенно замещается на исследование знания процедурного, содержание которого не осознается и представляет собой скрытые алгоритмы и правила, руководствуясь которыми, мы судим о предметах окружающего мира (см. подр.: [\[26\]](#)).

**Термины для описания пространственных характеристик колористики и ее динамики.** При всей важности разграничения всех обозначенных понятий, для описания колористики культурного ландшафта их все равно оказывается недостаточно, поскольку в предлагаемых классификациях речь идет исключительно о цвете определенной **поверхности** конкретного объекта. Понимание колористики культурного ландшафта как сложного поля, включающего множество взаимодействующих друг с другом оттенков, воздействие которых определяется целым рядом факторов, среди которых – и расположение зрителя, и качество фона, и тип цветоносителя, приводит к тому, что метаязык размышлений о колористике культурного ландшафта дополняется новыми терминами, важными для понимания специфики восприятия цвета в его пространственном контексте.

Этот новый ряд понятия вводит в научный обиход французский теоретик цвета Ж.-Ф. Ланкло [\[7\]](#). В частности, анализируя колористику культурного ландшафта, он предлагает выделять и противопоставлять глобальное и детальное восприятие цвета. *Глобальное восприятие* – взгляд на ландшафт издалека – позволяет выделить доминирующие оттенки, определить тип различий между ними и понять их количественные и качественные отношения. Наоборот, *детальное восприятие* показывает дополнительные хроматические качества, связанные с текстурой материала, структурой поверхностей и их отражающими свойствами (рис. 3).



*Рисунок 3. Глобальное и детальное восприятие цвета:*

*городской ландшафт Рейкьявика, Исландия*

Специфическую терминологию исследователь также предлагает использовать для того, чтобы подчеркнуть, что цвет культурного ландшафта – динамичное явление. Колористика постоянно меняется, как количественно, так и качественно, под воздействием множества факторов. Некоторые цветовые характеристики имеют временный характер (*непостоянные цвета*). Они меняются в результате смены сезонов и дневной динамики освещения. В частности, распространенный периодический хроматический элемент в культурном ландшафте разных регионов – живые цветы. Некоторые деревья в период цветения становятся национальными или локальными символами. Например, в Буэнос-Айресе городские улицы и кварталы ежегодно приобретают особый хроматический облик в сезон цветения жакаранды, когда весь город заполняется сиреневыми, фиолетовыми и голубыми оттенками (см. подр.: [\[27\]](#)) (рис. 4).



*Рисунок 4. Непостоянный цвет:*

*цветение жакаранды в Буэнос-Айресе, Аргентина*

Отдельные элементы цветовой структуры (*постоянные цвета*) при этом все же являются статичными. Это, в первую очередь, постоянные цвета камня, терракоты, штукатурки и других подобных материалов, которые не поддаются изменениям или изменяются несущественно, в отличие от непостоянных и непредвиденных *случайных оттенков*, которые меняются вместе с постоянным движением пешеходов и машин (см. подр.: [\[22, с. 64-70\]](#)).

**Заключение.** В целом, новизна представленного в статье исследования заключается в том, что в метаязыке размышлений о цвете отчетливо выделяются два главных блока понятий. Они формируются вокруг осмысления и детализации значений *заданного* и *воспринимаемого цвета*, оппозиция которых в описании колористики культурного ландшафта по-прежнему сохраняет свою актуальность.

В то время как блок понятий для описания заданного цвета остается более или менее стабильным, в понимании воспринимаемого цвета, вследствие антропологического поворота современных исследований культурного ландшафта, отмечаются заметные перемены. Проведенный анализ указывает на расширение системы терминов, которые принято использовать для описания глубинных уровней восприятия и понимания цвета в контексте культурного ландшафта, и которые определяют границы возможных суждений. С другой стороны, отмечается явный рост внимания к пространственной природе хроматических параметров и их социокультурной динамике.

## Библиография

1. Кларен У., Фридел Антер К., Арнкил Г. Уровни восприятия цвета и света // Цвет в пространстве города: сборник статей зарубежных авторов / под ред. Ю.А. Грибер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2015. С. 12–23.
2. Meerwein G., Rodeck B., Mahnke F. H. Color – Communication in Architectural Space. Basel: Birkhäuser, 2007. 152 p.
3. GreenArmytage P. The value of knowledge for colour design // Color Research and Application. 2006. № 31. P. 253–269.
4. Грибер Ю. А. Персиковый пух: концептуальная инженерия цветовых категорий // Научный диалог. 2024 № 13(3). С. 109–126.
5. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: URSS, 2022. 439 с.
6. Fridell Anter K. What colour is the red house? Perceived colour of painted facades. Stockholm: Royal Institute of Technology, 2000. 268 p.
7. Ланкло Ж.-Ф. География цвета // Международная научная конференция Российского общества цвета: сборник статей / под ред. Ю. А. Грибер, В. М. Шиндлер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2021. С. 68–83.
8. Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. М.: Институт Наследия; Дмитрий Буланин, 2004. 620 с.
9. Josserand M., Meeussen E., Majid A., Dediu D. Environment and culture shape both the colour lexicon and the genetics of colour perception // Scientific Reports. 2021. No 11. Article No 19095.
10. Griber Y. A., Mylonas D., & Paramei G. V. Intergenerational differences in Russian color naming in the globalized era: linguistic analysis // Humanities & Social Sciences Communications. 2021. № 8. Article №. 262.
11. Griber Y.A., Samoilova T., Al-Rasheed A.S., Bogushevskaya V., Cordero-Jahr E., Delov A., Gouaich Y., Manteith J., Mefoh P., Odetti J.V., Politi G., Sivova T. "Playing" with color: how similar is the "geometry" of color harmony in the CIELAB color space across countries? // Arts. 2024. № 13. Article № 53.

12. ГОСТ Р 55654-2013 (ИСО 16813:2006). Проектирование зданий с учетом экологических требований. Внутренняя среда. Общие требования. Дата введения 2015-07-01.
13. Грибер Ю. А. Цвет, удобный для жизни // Проект Байкал. 2022. № 18(67). С. 82–87.
14. Yang L., Qi B., Guo Q. The effect of icon color combinations in information interfaces on task performance under varying levels of cognitive load // Applied Sciences. 2024. № 14(10). Article № 4212.
15. Penacchio O., Haigh S.M., Ross X., Ferguson R., Wilkins A. J. Visual discomfort and variations in chromaticity in art and nature // Frontiers in Neuroscience. 2021. № 15. Article № 711064.
16. Lavrenova O. Color Semantics of the Cultural Landscape // Arts. 2023. № 12(3). Article № 111.
17. Peacocke C. Colour concepts and colour experiences // Synthese. 1984. № 58(3). P. 365–381.
18. McDowell J. Values and Secondary Qualities // Morality and Objectivity / ed. by T. Honderich. London: Routledge & Kegan Paul, 1985. P. 110–129.
19. McGinn C. The Subjective View: Secondary Qualities and Indexical Thoughts. Oxford: Clarendon Press, 1983. 164 p.
20. Johnston M. How to Speak of the Colors // Philosophical Studies. 1992. Vol. 68, No. 3. P. 221–263.
21. Clark S. Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture. Oxford: Oxford University Press, 2007. 415 p.
22. Грибер Ю.А., Лавренова О.А. Когнитивная культурология цвета: научные основы колористики культурного ландшафта. Монография. М.: Согласие, 2024. 188 с.
23. Аллахвердов В. М., Воскресенская Е. Ю., Наumenko О. В. Сознание и когнитивное бессознательное // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 12. Психология. Социология. Педагогика. 2008. № 2. С. 10–18.
24. Катунин А. В. Концепция когнитивного бессознательного и ее критика Дж. Сёрлом // Идеи и идеалы. 2019. Т. 11, № 1, ч. 1. С. 129–144.
25. Катунин А. В. Когнитивное бессознательное: некоторые аспекты неосознаваемого познания // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2017. № 3. С. 111–119.
26. Силантьев В. И. Понятие когнитивного бессознательного // Философия науки. 2016. № 4. С. 130–145.
27. Муссо М. Л. Деревья Буэнос-Айреса, меняющие цвет города // Цвет в пространстве города: сборник статей зарубежных авторов / под ред. Ю. А. Грибер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2015. С. 98–106.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Метаязык описания колористики культурного ландшафта»), является теоретический метаязык описания колористики культурного ландшафта. Соответственно, как заявил автор во введении механизм «формирования основных понятий, связанных с феноменом колористики культурного ландшафта», в специальном теоретическом дискурсе является объектом исследования. Автор преследует методическую цель уточнения и «систематизации основных понятий,

которые составляют метаязык размышлений о колористике культурного ландшафта». В этой связи под «метаязыком» понимается язык описания, который нужен для исследования другого языка — языка-объекта, т. е. культурного ландшафта. Соответственно метаязык, по мысли автора, функционально «выполняет роль строго определенной системы координат, масштабами и мерками которой мы измеряем изучаемый объект, в данном случае – колористику культурного ландшафта».

Материалом исследования послужила авторская выборка опубликованные к настоящему времени теоретических работ, в которых обсуждается понятийный аппарат колористики культурного ландшафта. Особое внимание автор уделяет классификациям, дефинициям и теоретическим моделям отдельных авторитетных ученых (П. Грин-Эрмитаж, К. Фриделл Антер, У. Кларен, Г. Арнкил, Ж.-Ф. Ланкло).

Гипотетически автор полагает, что пространственность, изменчивость и мультимодальность колористики культурных ландшафтов задают особый вектор ее описания: «не "сверху", а "изнутри", с позиции погруженного в цветовую среду зрителя». Этот принцип, по мысли автора, определяет определенный набор «специальных терминов, способных учесть специфику того, как на самом деле видят цвета в культурном ландшафте его обитатели, что они при этом чувствуют, как запоминают их и используют».

Рассмотрев ряд примеров и достаточно наглядно их проиллюстрировав, автор приходит к выводу, что в метаязыке размышлений о цвете отчетливо выделяются два главных блока понятий: с одной стороны, вокруг осмысления и детализации значений заданного цвета, с другой — воспринимаемого цвета, и эта оппозиция описаний колористики культурного ландшафта по-прежнему сохраняет свою актуальность. Автор вполне обоснованно подытоживает проведенный анализ, указывая на расширение системы терминов, которые принято использовать для описания глубинных уровней восприятия и понимания цвета в контексте культурного ландшафта, и которые определяют границы возможных суждений, отмечая, с другой стороны, рост теоретического внимания к пространственной природе хроматических параметров и их социокультурной динамике.

Таким образом, предмет исследования автором рассмотрен на высоком теоретическом уровне, проведенная им систематизация специального теоретического дискурса вносит вклад в развитие методик описания колористики культурного ландшафта, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принцип комплексного неформализованного анализа отобранных автором документов. Методический комплекс автора подчинен интерпретации фактического содержания научной литературы, целей создания и контекста формирования понятий, описывающих колористику культурного ландшафта, и вполне релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Тематическая выборка анализируемой литературы отличается фундаментальностью подходов к проблематике описания колористики культурного ландшафта.

Актуальность выбранной темы автор поясняет продолжающимся теоретическим дискурсом проблемы описания колористики культурного ландшафта, который сложен ввиду междисциплинарного пересечения множества естественных и социально-гуманитарных наук.

Научная новизна исследования, заключающаяся в том, что автор в метаязыке размышлений о цвете конкретно выделил два главных блока понятий, с одной стороны, вокруг осмысления и детализации значений заданного цвета, с другой — воспринимаемого цвета, и обозначил методологическую ценность сохраняющей актуальность оппозиции описаний колористики культурного ландшафта, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан исключительно научный.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография хорошо раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без нарушений редакционных требований.

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

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

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Панкратова А.В. Цветовая трансформация как способ ухода от трансгуманизма дизайн-среды // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72642 EDN: XAPOKI URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72642](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72642)

## Цветовая трансформация как способ ухода от трансгуманизма дизайн-среды

Панкратова Александра Владимировна

кандидат философских наук

доцент, заведующий кафедрой дизайна, Национальный исследовательский университет  
«Московский энергетический институт»

111250, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Красноказарменная, 13 С, каб. 605

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



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72642

### EDN:

XAPOKI

### Дата направления статьи в редакцию:

09-12-2024

### Дата публикации:

19-12-2024

**Аннотация:** Объектом исследования является современный дизайн. Предметом исследования является цветовое содержание современной дизайн-среды как отражение вектора трансгуманизма в современном дизайне. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00407, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/> Актуальность исследования детерминирована рядом факторов. Во-первых, современная дизайн-среда наиболее явственно отражает процессы, происходящие в современной культуре, связанные с вектором трансгуманизма. Во-вторых, дизайн является тем практическим полем, которое позволяет экспериментировать с возможностями изменения данного вектора. Цель исследования – показать, что современная дизайн-среда приобрела черты трансгуманизма, то есть перестала соответствовать параметрам человеческого восприятия, перестала соотноситься с человеком. Возможность выхода

из данного тупика современного дизайна связана с цветовой трансформацией дизайн-среды. Основным методом исследования является семиотический анализ дизайн-среды. Кроме того, исследование возможностей цветовой трансформации дизайн-среды было основано на работах студентов кафедры дизайна НИУ «МЭИ» по цветовой адаптации образовательной среды, выполненных в осеннем семестре 2024 года. Новизна исследования обусловлена следующим. До сих пор не существует работ, связанных с экспликацией вектора трансгуманизма в дизайне. Нет исследований, в которых бы фиксировалась взаимосвязь современного минимализма, трансформаций цветовой среды и вектора трансгуманизма в культуре. Впервые выявлены возможности трансформации цветового содержания современной дизайн-среды в сторону адаптации к человеческому восприятию. трансгуманизма, так как практически полностью отказалась от цвета и других элементов, которые адаптируют её к человеческому восприятию. Данную ситуацию можно назвать тупиком современного дизайна, так как он перестал выполнять свои основные функции — идентификацию и навигацию. Одним из средств преодоления тупика современного дизайна является цветová трансформация дизайн-среды, которая выражается в возвращении цвета, контрастов, декоративных элементов в дизайн.

**Ключевые слова:**

дизайн-среда, трансгуманизм, цвет, цветová адаптация, семиотическая система, модернизм, симулякр, навигация, идентификация, коммуникация

**Введение**

Данное исследование тесно связано с исследованием дизайна как феномена культуры и тех трансформаций, которые происходят с современной дизайн-средой.

Данное исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00407, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/>. Проект связан с исследованиями цветовой среды в образовательном пространстве и в пространстве городов: разработкой научных основ формирования цветовой среды современного образовательного пространства, а также с корректировкой цветовой среды, предназначенной для пожилых людей. В проекте наряду с фундаментальными аспектами исследовались научные основы формирования цветовой среды современного образовательного пространства. Если при исследовании феноменологии существования цвета в ландшафте выявляются профессиональные и кросс-культурные особенности цветовосприятия, то фокус внимания на искусственно цветовой среде, которой является графический дизайн, позволяет увидеть общекультурные идеологические и мировоззренческие сдвиги, которые происходят в современной культуре. Данное исследование сосредоточено именно на этой части проблемы исследования цвета: как современный дизайн отражает вектор трансгуманизма в культуре и какие пути могут вывести дизайн как феномен культуры из данного трансгуманистического тупика.

Статья является также частью более широкого исследования дизайна как феномена культуры, в котором более подробно изложены причины, по которым современный дизайн пришел к вектору трансгуманизма.

Современная дизайн среда приобретает черты трансгуманизма: дизайн больше не выполняет свои основные функции по помощи пользователю во взаимодействии с предметным миром и миром информации, а напротив, осложняет данное взаимодействие.

Современный дизайн все больше ориентируется на искусственный интеллект, предполагая его основным агентом коммуникации, и перестает соотноситься с человеческими органами восприятия. Если раньше, в дизайне интернет-контента начала 2000-х годов, существовала четкая система выделения гиперссылок, оформления кнопок, переходов, разграничения и систематизации информации, то сегодня практически все интернет-ресурсы перешли на минималистичный дизайн, ослабленные контрасты, мелкий шрифт. Пользователю сегодня труднее взаимодействовать с информационной средой, так как она не адаптирована к человеческому восприятию, которому нужны контрасты, композиция, группировка элементов. Эта же тенденция читается и в дизайне интерьеров. Так, например, в торговых центрах навигация неочевидна, реципиент теряется в однообразной среде, система помещений не подчинена логике, а скорее, напоминает ризому по своей структуре. Если раньше дизайн, следуя законам композиции и цветовой гармонии ориентировался на органы человеческого восприятия, то сегодня в дизайне наметилась противоположная тенденция. Дизайн не принимает во внимание особенности человеческого восприятия: контрасты, декоративность, маркирование и группировка элементов уходят, их все чаще заменяет однообразный белый фон и невыразительная верстка контента без какой-либо декоративности. То есть дизайн ориентируется не на восприятие живым человеком, а на машинное восприятие. Искусственный интеллект все чаще используется сегодня вместо живого дизайнера, но если живой дизайнер мог апеллировать к логике и эстетическому восприятию человека, то искусственный интеллект ни к кому не обращается, он просто производит контент, в котором нет смыслового отбора. Так, например, искусственный дизайнер студии А. Лебедева, нейросеть Иронов, производит огромное количество логотипов, но они все не содержат в себе идею, смысл, а являются набором информационного шума.

Важнейшим фактором расчеловечивания дизайна становится цвет. В настоящее время цвет практически полностью ушел из дизайна, как из виртуальной, так и из предметной среды. Цвет является важнейшим элементом человеческого восприятия мира. Цветовое маркирование реальности необходимо человеку, но машине оно не нужно. Сегодня все основные интернет-ресурсы отказываются от цвета в пользу максимально лаконичного, бесцветного, вида страниц. Человеческим глазам довольно трудно воспринимать такую среду, но дизайнеры все равно копируют друг у друга минималистичное решение, аргументируя это актуальностью и современностью. Но данная «современность» дизайна детерминирована общим вектором трансгуманизма современной культуры, и дизайн является лишь наиболее ярким маркером данной тенденции.

В настоящем исследовании были выявлены возможности возвращения дизайна к своим прямым функциям – идентификации и навигации – при помощи цветовой трансформации дизайн-среды.

**Цель** данного исследования – эксплицировать возможности цветовой трансформации современной дизайн-среды. Сегодня дизайн-среда практически полностью лишена цвета, что является одним из маркеров трансгуманизма в современном дизайне. Данную ситуацию можно изменить простыми способами, и одним из таких средств может стать цветовая трансформация.

**Актуальность** исследования обусловлена тем, что в настоящий момент в культуре происходят серьезные трансформации, связанные с трансгуманизмом. Есть вероятность, что вся культура может быть переориентирована с человека на нечеловеческих агентов коммуникации. Уже сегодня осмысливается тенденция, связанная с тем, что машины

общаются между собой, исключая человека из коммуникации [1]. Сторонники философии плоских онтологий (Ян Богост, Т. Мортон, А. С. Вертушинский) дают теоретическое и идеологическое обоснование трансгуманизму, утверждая, что онтологический статус человека не выше, чем онтологический статус искусственного интеллекта и других неодушевленных объектов [2]. Т. Мортон, сторонник экологической линии в философии, утверждает, что человек вообще не обязательное существо на планете, и уничтожение человечества может стать даже положительным явлением для планеты [3]. Данные идеологические тенденции находят свое прямое выражение в современном дизайне: современный дизайн все больше приобретает черты и свойства, не адаптированные к человеческим органам восприятия. Особенно сложно взаимодействуют с современной дизайн-средой представители старшего поколения, так как современный дизайн просто не предназначен для ухудшающегося зрения и для нормальной, привычной коммуникации.

Поэтому исследование трансгуманистических тенденций в дизайне является важным для понимания современной культуры в целом. А попытка найти способы преодолеть вектор трансгуманизма путем трансформации цветовой среды представляется перспективной для сохранения в культуре самого феномена дизайна.

### **Теоретические основы исследования**

Современный дизайн является выражением философии плоских онтологий. В этом смысле представителей данного направления в философской мысли можно также назвать в числе теоретических основ данного исследования: Ян Богост, Т. Мортон, А. С. Вертушинский. Современный плоский дизайн является доведенным до логического завершения модернизмом – стилистическим периодом начала двадцатого века, когда была сформирована дизайн-эпистема, система мышления внутри дизайна, и определены основные черты хорошего дизайна – минималистичность, интернациональность. Также, в предыдущих работах мы показали, что современная цветовая среда современного дизайна преимущественно пользуется знаками-симулякрами – максимально невыразительными знаками, лишенными как содержания, так и, в большинстве случаев, формы. Говоря о симулякрах и симуляции, мы опираемся на работы Ж. Бодрийяра [4, 5].

### **Материал и метод исследования**

Методом исследования является семиотический анализ современной дизайн-среды. Материалом исследования стали работы студентов кафедры дизайна Национального исследовательского университета «Московский энергетический институт», выполненные в осеннем семестре 2024 года. Студентам профиля «Графический дизайн» было дано задание по цветовой адаптации образовательной среды. На основании дизайнерских решений студентов были сделаны выводы о возможностях цветовой трансформации современной информационной и предметной среды средствами дизайна.

В данной статье исследование сфокусировано на очень конкретной части дизайн-среды: на графическом дизайне образовательных учреждений: айдентике, системе навигации, интернет-контенте. В естественной среде обитания человека, где также есть место дизайну, существует большое число вне-дизайнерских факторов: освещение, жизнедеятельность человека, старение материалов, различные коннотаторы. Поэтому в естественную среду дизайн вписан более органично. В этом смысле искусственная виртуальная среда, гиперреальность, является более репрезентативной для исследования дизайна как феномена культуры. Цифровая среда очень конкретно выражает те тенденции и трансформации, которые происходят с дизайном под влиянием

более глубоких идеологических сдвигов, происходящих в обществе.

При этом дизайн-среда образовательных учреждений является наиболее репрезентативной, так как именно такая среда должна выстраивать особенно дружелюбный и удобный интерфейс взаимодействия пользователя с контентом. Именно в образовательной среде особенно видно, что сегодня дизайн не решает свои основные задачи.

Кроме того, именно выбранный корпус материала очень хорошо подходит для эксперимента, который предлагается студентам: выполнить цветовую адаптацию дизайн-среды, учитывая, что нынешняя ситуация не соответствует минимальным требованиям человеческого восприятия. При этом, результатом являлся не столько хорошо выполненный дизайн, сколько экспликация тех общих моментов, путей, по которым пошли все дизайнеры, чтобы улучшить цветовую среду.

### **Обсуждение и анализ**

Современный дизайн возник как особая система мышления и установления логических взаимосвязей в период модернизма. Сейчас можно утверждать, что существует конкретная дизайн-эпистема, которая сложилась в 1920-е годы: современные дизайнеры рассуждают так же, как их коллеги из ВХУТЕМАСа и Баухауза [\[6,7\]](#). Именно в период модернизма были созданы первые дизайнерские школы, разработаны принципы обучения дизайну, иными словами, была заложена основа для мыслительного процесса в дизайне.

Основной идеей дизайна модернизма было стремление к интернационализации, суть которой выразил знаменитый девиз Людвига Мис ван дер Роэ: «меньше дизайна – больше дизайна». Сторонники этого подхода стремились устранить социальное неравенство через унификацию среды обитания. Они верили, что создание одинаково удобных условий жизни для всех приведет к равенству, к преодолению социальных противоречий.

Для достижения этой цели предлагалось отказаться от наследия прошлого, национальных традиций и культурных особенностей в пользу упрощенных геометрических форм и нейтральных поверхностей. Дизайнеры жертвовали уникальностью ради создания универсальной среды обитания. В. Беньямин, отмечая рост интереса к стандартизации и стремлению превратить уникальные явления в нечто однородное, писал о «выжимании однотипности» из уникальных явлений [\[8, С. 293\]](#). П. Вирильо отмечает разрыв со всеми разновидностями логоцентризма [\[9, С. 48\]](#). Ведь логоцентризм предполагает принцип иерархии, в том числе, эстетической. От эстетики, в принципе, отказывались, заменяя «эстетический признак композиции производственным признаком конструкции» [\[10, С. 93\]](#). Отказ от принципа иерархии важен для искусства и дизайна модернизма: только так можно достичь настоящей интернациональности. М. Герман, исследуя модернизм, пишет, что и сближение русской культуры с западной было только частью глобального интеграционного процесса [\[6, С. 30\]](#).

Если отбросить все национальные, культурные, гендерные, мировоззренческие и вкусовые различия, то единственное общее, что остается у всех людей – это стремление к комфорту, чистота и гигиена. «Гигиена, чистота и комфорт являются общими, находящимися выше национальных ценностями» [\[11, С. 427\]](#). Описывая идеологию Баухауза, Ф. Уитфорд пишет, что преподаватели Баухауза и ВХУТЕМАСа даже свой

внешний вид подчиняли модернистскому лаконизму и носили нечто подобное рабочим спецовкам или монашеским рясам [7, С. 129]. Поэтому чистота, простота, лаконизм, минимализм стали основой дизайна и по умолчанию считаются благом, как сто лет назад, так и сегодня.

Постмодернизм был краткой фазой сопротивления модернизму. Дизайнеры 1960-1980-х пытались бороться с однообразием модернизма, добавляя в свои работы игровые элементы, цитаты, иронию, декоративные мотивы и даже культурные и национальные отсылки и реминисценции. Тем не менее, постмодернизм оказался всего лишь продолжением и развитием логики модернизма, поскольку не ставил своей задачей преодоление основополагающих принципов последнего – позитивистской материалистической парадигмы. В некотором роде, именно дизайн постмодерна достиг настоящей интернациональности, так как любые культурные различия стираются идеологией потребления. Именно в постмодерне особенно явно проявляются тенденции «стирания личности» [12, С. 197], подавления собственных индивидуальных предпочтений в угоду всеобщему потреблению.

Сегодня очевидно, что интернациональный дизайн служит инструментом глобализации. Дизайнеров вовлекают в мировую политику, в борьбу между идеологиями национальных государств и глобальных корпораций. Создание единой упрощенной дизайн-среды по всему миру выгодно тем силам, которые поддерживают идеи глобализма.

Интернациональный дизайн вписывается в ряд других крупных социальных изменений нашего времени – демократизацию общественного сознания, культуру потребления, либерализацию ценностей и отход от духовных аспектов культуры.

Поэтому современный дизайн, пройдя этап постмодернистских экспериментов, снова обратился к прямым принципам модернизма, так как они лучше соответствуют целям глобализации. Сегодня дизайн во всех сферах стремится к минимализму, упрощению и демократичности. Современный дизайн, как никогда ранее, следует принципу «меньше значит больше».

В этом заключается важнейшая практическая проблема современного дизайна. Стремясь к упрощению и созданию абсолютно идентичных продуктов для всех, современный дизайн перестает учитывать базовые требования эргономики и человеческого восприятия, игнорирует индивидуальные потребности людей, связанные с полом, возрастом и национальностью. Сегодня дизайн предлагает всем одинаковый продукт, не только не ориентируясь на различие вкусов, но даже не принимая во внимание различие здоровья, возрастных и гендерных особенностей.

Всё виртуальное пространство, то, что можно назвать гиперреальностью, постепенно превращается в плоскость, лишенную каких-либо цветовых, композиционных или пространственных характеристик.

Наиболее заметной характеристикой, проявляющей описанную тенденцию, является цветовое содержание дизайн-среды, точнее, практически полное отсутствие цвета в современном дизайне. Дизайнеры используют, в лучшем случае, мягкие, невыразительные оттенки, но чаще вообще отказываются от цвета. Шрифты выбираются мелкие и неконтрастные, не выделяются цветом. Гиперссылки и переходы никак не маркируются. Любые интернет-ресурсы сегодня отказались от цветных фонов, везде царит белый фон. Значки навигации становятся все менее заметными, линейными, бесцветными. Новейшей тенденцией становятся наборы смайликов, лишенные цвета и

сведенные к упрощенным линиям.

Та же тенденция прослеживается и в предметной среде – в интерьерах, общественных пространствах. Навигационные системы становятся всё менее заметными и выразительными, а сами пространства – сложноорганизованными, лишенными логической структуры и иерархии, больше напоминающие ризому. Цветовая среда модных интерьеров приближается к ахроматической гамме, и все повторяют друг за другом одинаковые невыразительные решения.

Хотя дизайнеры считают такие решения современными и актуальными, такая среда становится крайне неудобной, особенно для пожилых людей. Человеческий глаз нуждается в контрастах, а мелкие элементы, пусть и элегантные с точки зрения дизайна, вызывают дискомфорт после определенного возраста. Если еще недавно М. Маклюэн мог говорить о том, что технологии берут на себя функции наших глаз и становятся внешними расширениями человека [\[13, С. 97\]](#), то сегодня технологии мешают нашим органам восприятия, не расширяют наши возможности, а сужают, что входит в противоречие с очевидными функциями технологий.

Сегодня дизайн достиг абсолютного минимума, дошёл до своего предела. Этот предел переходит в качественно новое состояние, следуя законам диалектики. Дизайн меняет свои функции, или точнее, перестает выполнять свои изначальные функции.

Первоначальная функция дизайна заключалась в идентификации объектов и помощи пользователям в ориентации в окружающей среде. Теперь эти функции не только не выполняются, но и замещены прямо противоположными. Вместо того чтобы выделять объекты, дизайн их скрывает, вместо помощи в навигации – затрудняет её. Дизайн не выделяет объект на фоне других, не придает ему индивидуальность, а напротив, скрывает объект в однородной массе таких же.

Таким образом, достигнув предела минимализма и интернациональности, дизайн как культурный феномен превратился в собственную противоположность.

Дизайн всегда был практикой решения «поверхностных задач» [\[14, С. 15\]](#). Говоря о метафизической сущности дизайна, Г. Н. Лола называет его «граничным феноменом» [\[15\]](#). Дизайн всегда находился на границе между миром вещей и миром смыслов, организовывал взаимодействие пользователя с окружающей средой. Но сегодня можно констатировать, что дизайн отступил от своих границ, оставил свой метафизический пост, и теперь между человеком и средой отсутствует посредник в лице дизайна. Человек сталкивается с гиперреальностью без возможности адаптироваться к её хаосу, потому что дизайн больше не занимается организацией этой среды. Эту ситуацию можно условно назвать «тупиком дизайна».

Возможно, если дизайн сохранится как культурный феномен, ему придется выйти за пределы текущего состояния и найти новые формы выражения.

Наличие качественного дизайна проявляется в том, что пользователь чувствует себя комфортно и получает удовольствие от взаимодействия с окружающими объектами. Такая среда должна быть интуитивно понятной, не вызывать путаницы и доставлять эстетическое наслаждение. Основная цель дизайна — облегчать восприятие информации и взаимодействие с окружающим миром, одновременно улучшая эстетику реальности, делая реальность красивее. Эти изначальные функции легли в основу дизайна как культурного феномена, и, возможно, для продолжения существования ему необходимо вернуться к данным принципам.

Особенно ярко проблемы современного дизайна проявляются в тех областях, где он должен оказывать поддержку, таких, как взаимодействие с пожилыми людьми или школьниками и студентами, то есть при создании геронтологической и образовательной среды.

Пожилым людям трудно справляться с современной средой, которая зачастую не учитывает особенности их органов чувств, будь то ухудшение зрения, головные боли или полная потеря зрения. Несмотря на декларируемую инклюзивность, современная дизайн-среда практически не отвечает этим критериям. Например, отсутствуют смартфоны или мобильные телефоны, специально разработанные для слепых людей.

Проблемы современного дизайна также остро ощущаются в образовательной среде. Там, где дизайн призван облегчить освоение новых знаний молодыми людьми и упростить их повседневную жизнь, он нередко оказывается неэффективным. Более того, современный дизайн даже не пытается украшать образовательные пространства, пренебрегая своими эстетическими функциями. Между тем, используя средства дизайна, можно было бы привлекать внимание молодежи к важным аспектам образования, акцентируя ключевые моменты и создавая стимулирующую творческое мышление атмосферу.

Для поиска теоретических и практических решений текущих проблем современного дизайна кафедра дизайна Национального исследовательского университета «Московский энергетический институт» запустила проект по цветовой адаптации образовательной среды. Студенты, специализирующиеся на графическом дизайне, выбрали различные объекты образовательной среды, включая фирменный стиль университета, кафедр, колледжей и визуальный облик учебных заведений. Их задачей было разработать дизайнерские решения для цветовой адаптации и редизайна существующих образовательных пространств, учитывая восприятие как учащихся, так и преподавателей. Студенты выбрали для анализа визуальный контент различных образовательных учреждений. Анализ корпуса материала привел всех студентов к примерно одинаковому выводу: графический дизайн не является выразительным, не привлекает внимание студентов, не помогает в адаптации к образовательному учреждению. Данный анализ был первым шагом для студентов при выполнении проектов по редизайну визуальной среды для образовательного учреждения.

## **Результаты**

Студентами были выполнены проекты по цветовой адаптации образовательной среды различных учреждений. Так как в проекте принимали участие студенты профиля «Графический дизайн» цветовая адаптация касалась, в основном информационной среды, – айдентики, дизайна интернет-ресурсов и социальных сетей и системы визуальной коммуникации внутри здания. Среди проектов были редизайн фирменного стиля и интернет-ресурсов для НИУ «МЭИ», для Колледжа Архитектуры, Дизайна и Реинжиниринга № 26» (ГБПОУ «26 КАДР»), для Технологического колледжа № 21 (факультет «Мегадизайн»), Московского государственного колледжа электромеханики и информационных технологий (МГКЭИТ) и ряда других образовательных учреждений.

При семиотическом анализе существующей цветовой среды образовательных учреждений были выявлены следующие закономерные особенности.

1. Белый фон, отсутствие цветных акцентов и плашек.
2. Мелкие шрифты, отсутствие маркирования важных элементов.

3. Отсутствие иллюстраций и относительно небольшое количество фотоматериалов.
4. Как показывают первые три пункта, означающие в знаках дизайна сведены к минимуму. С семиотической точки зрения, дизайнеры в основном используют знаки-индексы, схематические знаки, уменьшающие выразительность.
5. Кроме знаков-индексов, скупое передающих основную информацию, используются знаки-симулякры – полностью лишенные содержания, пустая информация, не только не имеющая серьезного внутреннего содержания, но и не оформленная интересной внешней формой.
6. Если, в редких случаях, используется цвет, это происходит случайно, цвет не несет информацию, является частью знака-симулякра.

Такая цветовая среда не способствует удобному взаимодействию пользователя с окружающим миром, как информационным, так и предметным. Дизайн не помогает пользователю, не украшает, и часто практически отсутствует.

Несмотря на различия в начальных условиях проектов, связанных с особенностями различных образовательных учреждений и направлений графического дизайна, выбранных каждым студентом, подходы к решению задачи основывались на схожих принципах. Возможно, выход из «тупика дизайна» будет следовать аналогичным направлениям.

Во всех проектах цветовая адаптация включала следующие изменения:

1. Увеличение яркости цветов и их очистка.
2. Повышение насыщенности цветов.
3. Введение цветных фонов и ярких элементов.
4. Использование цветовых контрастов и эстетизированных оттенков.
5. Применение эффектных цветовых комбинаций.
6. Внедрение больших цветовых пятен для улучшения навигации.
7. Включение цветной графики и изображений, основанных на использовании цвета.

Данная трансформация цветовой составляющей дизайн-среды направлена на то, чтобы пользователям было удобнее взаимодействовать с информационным пространством, как в предметном мире, так и на сайте образовательного учреждения. Удобное взаимодействие со средой, понятная навигация снимает стресс, успокаивает. Пользователи будут испытывать меньше раздражения, меньше зрительного напряжения. Причем предлагаемый редизайн во всех случаях не является затратным, дизайн стоит одинаково, вне зависимости от того, применяется в нем цвет или нет.

## **Выводы**

Таким образом, первый шаг к выходу из «тупика дизайна» заключается в цветовой адаптации дизайн-среды. Эта адаптация предполагает возвращение цвета в дизайн посредством использования фонов, контрастов, нюансов, градиентов, интересных сочетаний, повышения яркости и насыщенности.

Цвет играет ключевую роль в восприятии окружающего мира, его сложности и

разнообразия. Дизайн эпохи модернизма стремился упростить мир до однообразной, неяркой среды, стремясь к полной гомогенизации и неразличимости, что фактически приближало его к состоянию небытия. То же самое происходило и с дизайном, который в процессе развития начал отрицать собственные основы.

Современный дизайн отражает вектор трансгуманизма, с очевидностью проявляющийся в современной культуре. По словам А. Лебедева, «цифровое дискредитирует сознание и рождает роботизированность» [16, С. 367]. Постепенно цифровая среда перестает ориентироваться на человека и его органы восприятия и адаптируется под использование нечеловеческими агентами коммуникации – машинами, искусственным интеллектом. Процесс происходит постепенно, практически в соответствии с тем, как Д. Чалмерс описал блекнущие квалиа [17, С. 316-320]. В мысленном эксперименте Д. Чалмерса живые клетки человеческого мозга постепенно замещаются чипами, что приводит к постепенному ослаблению восприятия яркости цветов. Если полностью человеческий мозг видит красный цвет, но чем больше живой ткани будет заменено на чипы, тем менее ярким будет восприниматься цвет. Восприятие цвета постепенно гаснет, угасает, вместе с угасанием самосознания. Если у Д. Чалмерса эксперимент носит теоретический характер и призван показать, что такое квалиа, то практика современного дизайна наглядно иллюстрирует данный процесс, показывая, как дизайн постепенно переориентируется от восприятия человеком до отсутствующего восприятия при работе с машиной. Пропадает цвет, акценты, все то, что нужно человеческим глазам, но так пропадает и сам дизайн, так как машина не нуждается в декоративной подаче информации.

Возрождение дизайна будет связано, прежде всего, с возвращением цвета, с созданием среды, отражающей яркое разнообразие реального мира и одновременно использующей тонкие цветовые сочетания. Ю. Кристева говорила о возрождении как о «лучшем способе идти наперекор массовому обезличиванию и автоматизации тел и умов» [18, С. 54]. Модернисты стремились превратить цвет в плоскость и свести его к нулю. Возможно, дизайнеры снова обратят внимание на важность цветовой гармонии при восприятии среды [19]. Дизайн будущего, скорее всего, вновь создаст цветовое пространство, которое будет активно взаимодействовать с человеческим восприятием.

Таким образом, цветовая трансформация дизайн среды, обусловленная необходимостью ухода от вектора трансгуманизма, может быть связана с повышением яркости, контрастности цвета, с возвращением цветных фонов и декоративности в дизайн.

## Библиография

1. Рыженкова В.В. Свидетельство будущего: цифровой поворот в философии медиа и гибридном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. С. 641–648. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa200-4-59>
2. Ветушинский А.С. На пути к симметрии: как онтология стала плоской. // Философия и культура. 2016. № 12. С. 1625–1630. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.12.20796. URL: [https://nbpublish.com/library\\_get\\_pdf.php?id=39337](https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=39337)
3. Мортон Т. Стать экологичным. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть: пер. с фр. / Ж. Бодрийяр. М.: Добросвет, 2000. 387 с.

5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. М.: ПОСТУМ, 2016. 240 с.
6. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. 2-е изд., испр. СПб.: Азбука-классика, 2005. 480 с., ил.
7. Уитфорд Ф. Баухаус: пер. с англ. / Фрэнк Уитфорд. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 240 с.: ил.
8. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Судьба и характер: эссе / Вальтер Беньямин; пер. с нем. И. Алексеевой, Н. Бакши, А. Белобратова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 448 с.
9. Вирильо П. Машина зрения: пер. с фр. / П. Вирильо; пер. с фр. А. В. Шестакова, под ред. В. Ю. Быстрова. С-Пб.: Наука, 2004. 140 с.
10. Лаврентьев А. Н. Перекрестки авангарда. Родченко, Степанова и их круг / А. Н. Лаврентьев. Москва: Издательство АСТ, 2024. 352 с.: ил.
11. Форти А. Объекты желания. Дизайн и общество с 1750 года / Адриан Форти [пер. с англ. И. Форонова]. 2-е изд. испр. М.: Изд-во студии Артемия Лебедева, 2013. 456 с.
12. Дебор Ги. Общество спектакля / Ги Дебор; [перевод с французского С. Офертаса]. Москва: Издательство АСТ, 2023. 256 с.
13. Маклюэн М. Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. 5-е изд., испр. М.: Кучково поле, 2023. 464 с.
14. Каплан Р. С помощью дизайна. Почему не было замков на дверях ванных комнат в отеле «Людовик XIV» и другие примеры / Ральф Каплан; [пер. с англ. И. Форонова]. М.: Изд-во студии Артемия Лебедева, 2014. 328 с.: ил.
15. Лола Г. Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции / Г. Н. Лола; послесл. Н.Б. Иванова. М.: Изд-во МГУ, 1998. 264 с.
16. Лебедев А. Ководство / А. Лебедев. 7-е изд. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2021. 560 с.
17. Чалмерс Д. Сознательный ум: В поисках фундаментальной теории. / Дэвид Чалмерс. Пер. с англ. Изд. 3-е. М.: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. 512 с.
18. Кристева Ю. Брак как произведение искусства / Ю. Кристева, Ф. Соллерс; [пер. с фр. Н. В. Баландиной]. М.: РИПОЛ классик, 2021. 192 с.
19. Грибер Ю.А., Аль-Расхид А.С., Гуайх Я., Мефо Ф., Одетти Х.В., Самойлова Т.А., Сивова Т.В., Яр Э.К. Кросс-культурное исследование «геометрии» гармоничных цветовых сочетаний в цветовом пространстве CIELAB Третий всероссийский конгресс по цвету / под ред. Ю.А. Грибер. Смоленск: Изд-во СмолГУ., С. 22–24.

## 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 отражено в заголовке («Цветовая трансформация как способ ухода от трансгуманизма дизайн-среды»), является цветовая трансформация (в объекте) в дизайне окружающей современного человека культурной среды, которая в целом автором концептуализирована как дизайн-среда и рассмотрена на примере студенческих проектов графического редизайна фирменного стиля и интернет-ресурсов для НИУ «МЭИ», для Колледжа Архитектуры, Дизайна и Реинжиниринга № 26» (ГБПОУ «26 КАДР»), для Технологического колледжа № 21 (факультет «Мегадизайн»), Московского государственного колледжа электромеханики и информационных технологий (МГКЭИТ) и ряда других образовательных учреждений.

Автор, Александра Владимировна Панкратова, заведующая кафедрой дизайна Национального исследовательского университета «Московский энергетический институт» в представленном тексте не следует редакционной политике журнала по обеспечению слепого рецензирования, что подчеркнуто прямым указанием авторства посредством ссылок на уже опубликованные автором статьи. Формально следуя редакционным требованиям, рецензент обязан отказаться от анализа представленного на рецензирование материала и отклонить его по причине нарушения автором политики редакции. Но учитывая актуальность разрабатываемой автором темы, рецензент считает необходимым выполнить свои функции без учета этого существенного нарушения со стороны автора, предполагая его способность устранить обнаруженные недостатки при доработке материала.

Прежде всего рецензент обращает внимание, что не совсем ясна ссылка автора на заверченный под руководством Ю. А. Грибер исследовательский проект (РНФ 22-18-00407) по теме «Когнитивная культурология цвета: разработка научных основ формирования колористики культурного ландшафта», отчеты которого опубликованы на официальном сайте РНФ ([https://rscf.ru/prjcard\\_int?22-18-00407](https://rscf.ru/prjcard_int?22-18-00407)). Представленные в них результаты не в полной мере соответствуют результатам исследования Александры Владимировны. В частности, в ходе реализации проекта Ю. А. Грибер был проведен онлайн-эксперимент по изучению профессиональных различий в стратегиях выбора гармоничных цветовых сочетаний и кросс-культурной специфики «представителей семи стран (N=508), среди которых – Россия, Беларусь, Алжир, Нигерия, Саудовская Аравия, Чили и Мексика», и «установлено, что цвет помогает быстрее узнавать культурные ландшафты и лучше их запоминать. Узнаваемость изображений из разных категорий заметно коррелирует с продолжительностью презентации. При этом степень влияния цвета на внимание и запоминание зависит от типа культурного ландшафта: цвет практически не важен в целенаправленно созданных ландшафтах, которые построены по замыслу и характеризуются определенной планировочной композицией, и крайне важен в естественно развившихся, которые зависят от природного ландшафта и природных условий» ([https://rscf.ru/prjcard\\_int?22-18-00407](https://rscf.ru/prjcard_int?22-18-00407)). Из результатов Ю. А. Грибер очевидно, что функции цвета в культурной (искусственной) среде (в дизайн-среде чего бы то ни было) зависят от естественного ландшафтного окружения и менее значимы при отсутствии естественных детерминант. Вполне вероятно, что в целенаправленно созданных (искусственных) ландшафтах сигнальные функции цвета рассредоточены между иными элементами дизайна среды, что и обуславливает снижение его значимости для когнитивной системы человека. Отсюда и критикуемая А. В. Панкратовой тенденция современного дизайна к снижению функций цвета в искусственных средах: современный человек преимущественно обитает в искусственной (окультуренной) среде, не особенно нуждающейся в сигнально-навигационных функциях цвета. Поэтому цветовая трансформация, о которой пишет А. В. Панкратова, не связана с «кризисом дизайна» и нет оснований полагать, что «возрождение дизайна будет связано, прежде всего, с возвращением цвета, с созданием среды, отражающей яркое разнообразие реального мира и одновременно использующей тонкие цветовые сочетания».

Рецензент отмечает, что автор вправе отстаивать собственную позицию, у которой есть достаточные теоретические основания, но выдавать собственные суждения за исследования коллег, тем более предполагающие иные результаты, также неэтично, как и присваивать чужие исследования. Удивляет полное отсутствие в тексте представленной на рецензирование статьи анализа опубликованных в рамках проекта РНФ результатов, что находит отражение не только в тексте, но и в отсутствии ссылок на публикации исследовательского коллектива Ю. А. Грибер в библиографии.

Таким образом, учитывая описанные выше обстоятельства, приходится признать, что предмет исследования (цветовая трансформация в дизайн-среде) раскрыт автором односторонне, от чего итоговый вывод не может в полной мере соответствовать действительности. Рецензент, в частности, отмечает, что дизайн-среда (объект исследования) не столь однороден, как предполагает автор: одно дело дизайн культурной среды с учетом естественных детерминант окружения (освещение, влажность, ландшафт и пр.), другое дело — дизайн полностью искусственных сред, который, в свою очередь, существенным образом зависит от целей и задач (в одних случаях цвет, как избыточный раздражитель, менее значим, в других — наоборот крайне необходим, поэтому, к примеру, дальтоникам в России права на вождение автотранспорта не выдают).

Методология исследования, как указал автор, опирается на «семиотический анализ современной дизайн-среды» («Материалом исследования стали работы студентов кафедры дизайна Национального исследовательского университета “Московский энергетический институт”, выполненные в осеннем семестре 2024 года. Студентам профиля “Графический дизайн” было дано задание по цветовой адаптации образовательной среды. На основании дизайнерских решений студентов были сделаны выводы о возможностях цветовой трансформации современной информационной и предметной среды средствами дизайна»). Рецензент обращает внимание на узость методического подхода и нерелевантность объема проанализированного материала итоговому обобщению. Для однозначного прогнозирования тенденций развития дизайна в рецензируемом тексте не представлено достаточно оснований.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что цвет, по его мнению, становится «важнейшим фактором расчеловечивания дизайна». Поскольку цвет «является важнейшим элементом человеческого восприятия мира», автор считает тенденцию к снижению сигнально-навигационных функций цвета в искусственной дизайн-среде маркером трансгуманизма, под которым понимает не только идеологическую установку, но и некий реализующийся в рамках доминирующих тенденций развития дизайна глобальный проект.

Научная новизна исследования, в силу обозначенных выше обстоятельств, остается под сомнением.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, лишь отдельные высказывания нуждаются в уточнении («Цветовое маркирование реальности необходимо человеку, но машине он не нужен», «От эстетики, в принципе, отказывались, заменяя “эстетический признак композиции производственным признаком конструкции”», «Московского государственного колледжа электромеханики и информационных технологий (МГКЭИТ) и ряда других образовательных учреждений»).

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования, но существенное доминирование объемов теоретических аргументов над результатами эмпирических исследований, не подтверждающих и не опровергающих гипотетические теоретические положения, вскрывает избыточность последних.

Библиография, учитывая актуальность выбранной автором темы, слабо отражает проблемную область исследования (в частности, не проанализированы опубликованные результаты исследовательского коллектива Ю. А. Грибер), в оформлении пунктов 5 и 21 есть незначительные отступления от редакционных требований.

Апелляция к оппонентам не всегда корректна (цитата А. Н. Лаврентьева слабо согласована с контекстом; читателю крайне сложно отграничить мысль автора статьи от цитируемых им мнений коллег).

В силу острой актуальности заявленной автором темы, статья может представлять интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура», но автору следует

устранить существенные ее недостатки с учетом замечаний рецензента.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Статья имеет четкую структуру: введение, теоретические основы исследования, материал и методы исследования, обсуждение и анализ, результаты, выводы, библиография.

Некоторые положения в статье требуют более четкой аргументации. Например: "дизайн больше не выполняет свои основные функции по помощи пользователю во взаимодействии с предметным миром и миром информации, а напротив, осложняет данное взаимодействие". Этот тезис нужно как-то подтвердить. Или другой тезис: "современный дизайн все больше ориентируется на искусственный интеллект". И в чем это проявляется? Скорее наоборот, ИИ все больше используется в дизайне. Или: "проблемы современного дизайна также остро ощущаются в образовательной среде". В чем это проявляется? Хотелось бы увидеть какие-то эмпирические данные, подтверждающие этот тезис.

В методологическом разделе указывается, что "материалом исследования стали работы студентов кафедры дизайна Национального исследовательского университета "Московский энергетический институт", выполненные в осеннем семестре 2024 года".

В статье обсуждаются идеи ученых и дизайнеров, на работы которых не поставлены ссылки (Ян Богост, предыдущие работы автора статьи, Людвиг Мис ван дер Роэ, "коллеги из ВХУТЕМАСа и Баухауза").

В статье предлагается множество способов цветовой адаптации ("увеличение яркости цветов и их очистка, повышение насыщенности цветов, введение цветных фонов и ярких элементов, использование цветовых контрастов и эстетизированных оттенков, применение эффектных цветовых комбинаций, внедрение больших цветовых пятен для лучшей навигации, включение цветной графики и изображений, основанных на использовании цвета"), однако неясной остается прикладная направленность подобных способов. В результате их реализации улучшатся образовательные результаты? Студенты будут чаще посещать лекции и семинары? В чем смысл повышенных расходов вузов на дизайн, если учесть, что для образовательного учреждения цель функционирования, в соответствии с законодательством, является несколько другой?

Статья в этом смысле представляет собой больше манифест выхода из "тупика дизайна", чем строгое научное исследование.

Вопросы вызывает также и проблема перехода от обсуждения дизайна образовательного учреждения к дизайну в целом. Является ли в этом отношении вуз достаточно типичным примером? Можно ли обобщать выводы, сделанные на основе ответов студентов одного вуза, на проблемы российского дизайна?

В статье делается вывод, что "дизайн будущего, скорее всего, вновь создаст цветовое пространство, которое будет активно взаимодействовать с человеческим восприятием".

В заключительном разделе обычно повторяются концептуальные положения, проработанные в статье.

В библиографическом разделе приводится 19 научных публикаций, в том числе и современные за 2023 – 2024 годы.

Рекомендуется проверить грамматику.

## **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 статье «Цветовая трансформация как способ ухода от трансгуманизма дизайн-среды» является изучение влияния трансгуманизма на современный дизайн и поиск способов преодоления этого влияния через цветовую трансформацию дизайн-среды. Автор рассматривает, как современный дизайн утратил свою первоначальную функцию помощи пользователю в ориентации в окружающем мире и стал сложным для восприятия, особенно для старшего поколения, явлением. Основной целью исследования является разработка методов возвращения дизайна к его исходным задачам через цветовую адаптацию.

Методология исследования включает семиотический анализ современной дизайн-среды, а также проведение эксперимента среди студентов кафедры дизайна Московского энергетического института. Исследование опирается на материалы, созданные студентами в рамках курса по цветовой адаптации образовательной среды. Это позволило авторам выявить основные проблемы современного дизайна и предложить способы их решения через цветовую трансформацию.

Актуальность исследования обусловлена значительными изменениями в культуре, связанными с трансгуманизмом, и угрозой потери феномена дизайна как культурного явления. Трансгуманистические тенденции в дизайне делают его непригодным для взаимодействия с человеком, что особенно заметно в образовательной и геронтологической среде. Исследование подчеркивает необходимость возвращения к основным функциям дизайна для сохранения его роли в культуре.

Научная новизна исследования заключается в предложении цветовой трансформации как способа преодоления трансгуманистических тенденций в дизайне. Авторы предлагают конкретные методы улучшения цветовой среды, включая увеличение яркости и насыщенности цветов, использование контрастов и декоративных элементов. Это представляет собой новый подход к решению проблемы утраты функциональности и эстетики в современном дизайне.

Стиль у статьи академический, структурированный и последовательный. Текст разделен на логичные разделы, каждый из которых посвящен определенной теме: теоретические основы, материал и методы, обсуждение результатов и выводы. Содержание статьи охватывает широкий спектр вопросов, связанных с дизайном и трансгуманизмом, и предоставляет читателю комплексное понимание проблемы. Однако некоторые разделы могут показаться перегруженными теоретическими ссылками, что усложняет восприятие текста.

Библиография обширная и разнообразная, включает ссылки на важные работы в области философии, культурологии и дизайна. Она демонстрирует глубину исследования и свидетельствует о тщательной подготовке авторов. Автор критически оценивает влияние трансгуманизма на дизайн, но не уделяет достаточного внимания альтернативным взглядам на проблему.

Выводы исследования подтверждают возможность выхода из «тупика дизайна» через цветовую трансформацию. Авторы убедительно показывают, что возвращение цвета и контраста в дизайн может значительно улучшить взаимодействие пользователей с информацией и предметами. Рекомендации по внедрению этих изменений представляются реалистичными и эффективными.

Статья может быть интересна широкому кругу читателей, включая специалистов в области дизайна, культурологов, философов и студентов соответствующих специальностей. Она также может привлечь внимание профессионалов, занимающихся

вопросами эргономики и доступности информации для разных возрастных групп.  
Статья может быть рекомендована к публикации в журнале «Человек и культура».

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Винокуров А.Д. Тотемические представления в генеалогических преданиях якутов: образы и сюжеты локальных сообществ (на материалах документально подтвержденных родословных) // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72834 EDN: YQOMKP URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72834](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72834)

## **Тотемические представления в генеалогических преданиях якутов: образы и сюжеты локальных сообществ (на материалах документально подтвержденных родословных)**

**Винокуров Александр Данилович**

ORCID: 0000-0001-8925-8750

Младший научный сотрудник, ИГИИПМНС СО РАН

677000, Россия, республика Саха (Якутия), г. Якутск, ул. Петровского, 1, оф. 410

✉ [ad.vinokurov@yandex.ru](mailto:ad.vinokurov@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Этнология и культурная антропология"](#)

### **DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.6.72834

### **EDN:**

YQOMKP

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

18-12-2024

### **Дата публикации:**

25-12-2024

**Аннотация:** Предметом исследования является изучение тотемических представлений в генеалогических преданиях якутов. Цель: представить комплексное описание тотемических представлений в историко-генеалогическом аспекте, включающем изучение особенностей тотемических воззрений, определение взаимосвязи родоплеменной структуры и тотемизма у якутов. Задачи: 1) изучение происхождения и развития тотемических культов животных у родоплеменных групп якутов; 2) определение совокупности образов и классификация тотемических родоплеменных названий; 3) выявить и систематизировать источники по генеалогии якутов и проанализировать влияние степени сохранности источников на генеалогические

исследования. Источниковая база исследования представлена широким кругом опубликованных и неопубликованных документов. Среди опубликованных источников представляют интерес выпуски журнала «Якутский архив» (1960-по н.в.), например Г.П. Башариным была опубликована статья по истории Западной Якутии на материалах ясачной комиссии 1768 г. с указанием родоплеменного состава и списком дохристианских имен. Неопубликованные материалы выявлены в Национальном архиве Республики Саха (Якутия). Методологическую основу исследования составили исходные принципы исторической науки – принцип историзма и принцип объективности. В качестве основных методов исследования были использованы как исторические (историко-сравнительный, историко-типологический, историко-системный, источниковедческий анализ, антропонимический анализ), так и общенаучные (анализ, синтез, абстрагирование, аналогии, дедукция). Новизна исследования заключается в том, что на основе привлечения обширного круга источников и фольклорных материалов предпринята попытка изучения тотемических представлений в генеалогических преданиях якутов. Главным результатом исследования является список якутских родов по модели «племя-отцовский род-малый род». Систематизированы и классифицированы тотемы в рамках вышеуказанной модели. По итогам работы созданы и зарегистрированы в ФИПС базы данных по родам Якутского, Вилюйского и Олекминского округов. По итогам работы сделан вывод о необходимости дальнейших исследований в связи с наличием большого количества неопубликованных документов. Материалы исследования могут быть использованы в процессе преподавания исторических дисциплин, разработке учебных пособий, проведении отдельных и обобщающих исследований по истории Якутии.

**Ключевые слова:**

архивные документы, база данных, генеалогия, зооморфы, культ, предки, роды, тотемы, фольклор, якуты

Бескрайние просторы Якутии несмотря на суровые природно-климатические условия осваивались людьми разных культур с незапамятных времен. Борьба с холодом и обмен удачными практиками выживания в экстремальных условиях Севера стали основой преемственности культурных традиций и духовных представлений.

Якуты, привнеся скотоводство и коневодство в суровые условия Севера, через взаимодействие с местными северными народами обогатили свою культуру космологическими представлениями, бытовыми практиками, а также навыками охоты и рыболовства, тем самым полностью адаптировавшись и интегрировавшись в окружающую среду. Наибольшие изменения в духовной культуре вчерашних кочевников претерпели аспекты взаимодействия человека и животных. Освоение новой среды обитания отразилось в проявлениях тотемизма и исторической антропонимики, что свидетельствует о глубоком влиянии изменившихся условий жизни на культурное развитие якутского народа.

При рассмотрении тотемистических воззрений якутов необходимо учитывать сложный этногенез, происходивший на стыке степной скотоводческой, таежно-тундровой оленеводческой и промыслово-охотничьей культур. В то же время необходимо критически отнестись к сведениям о тотемизме среди якутов, записанных исследователями в XVIII-XIX-ые вв. Например, при проверке сведений о роде «Тиин□»

(Беличий род) из легенды «Ала ууһа Атамай» [3, с.12-13], оказалось, что такого рода среди наслегов Атамайского происхождения (в том числе – Оюн-усовском) в Намском улусе не существует [9].

В рамках работы над темой исследования был сделан основной акцент на изучении обширного комплекса опубликованных [13] и неопубликованных архивных документов из фондов Национального архива РС(Я) [10, 11, 12] и рукописного отдела ИГИИПМНС СО РАН [14] по родовому и племенному составу. Большое значение для изучения тотемизма и родового состава имели труды Б.О. Долгих [7], Н.А. Алексеева [1], Ф.Г. Сафронова [15, 16], Г.П. Башарина [4], М.С. Иванова-Багдарыин Сюлбэ [8], В.В. Ушницкого [17] и др.

Якутские генеалогические предания содержащие тотемические представления можно разделить на следующие сюжетные группы: 1) зооморф – спаситель (сюжеты разовой помощи); 2) зооморф – физический облик того или иного бога/божества; 3) зооморф – покровитель и защитник 4) зооморф – мифический предок. К сожалению, материалы о тотемах весьма отрывочны, и трудно определить, к какому якутскому племени или роду эти тотемы относились. В то же время один и тот же рассказ о предках того или иного улуса/рода, в соседнем улусе может быть рассказан по-иному [2, с.34].

В результате исследования установлено, что у якутов были общие, групповые и индивидуальные тотемы (см.табл.1):

Таблица 1.

№	Наименование тотема	Племя	Род	Примечание
Птицы				
1.	Орел	Хангаласцы (Западно- и Восточно-Кангаласские, Сунтарский, Нюрбинский улусы, оймяконские, янские и колымские хангаласцы),	Все роды	Кроме 2-го Мальжегарского, Орсютского наслегов Западно-Кангаласского улуса и Нахарцев Восточно-Кангаласского улуса.
		Батулинцы (Батулинцы, Сыланцы, Жехсогонцы, Хоптогинцы, Игидэйцы, Баягантайцы, Бахсынцы),	Все роды	-
		Батурусцы	Все роды	-
		Борогонцы и Дюпсинцы	Все роды	-
		Юсальцы и Байдунцы.	Все роды	-
2.	Лебедь	Намцы	Все роды	-
		Иваново-Багдарыин	Иваново-Багдарыин	Иваново-Багдарыин

		пахарцы	не все	кроме сунтарских и ленских нахарцев
		Болугурцы	Все роды	-
		Оймяконо-Борогонцы	Все роды	-
3.	Ястреб	Мэйикцы,	Все роды	-
		Эгинцы	Все роды	-
4.	Ворон	Хоринские роды	Все роды	-
5.	Стерх	Орсютцы (в том числе, Чемаикинский наслег)	Все роды	-
6.	Чайка	Туматы	Все роды	-
Животные				
7.	Жеребец	Мегинцы	Все роды	-
		Байдынцы	Все роды	-
		Юсальцы	Все роды	-
8.	Медведь	Урюнгейцы	Все роды	-
9.	Волк	Бетюнцы	Все роды	-
		2-й Мальжегарский наслег Западно- Кангаласского улуса	Все роды	-
10.	Собака	Ыиласцы Верхневилъюского улуса	Все роды	-
		Ноготцы Усть-Янского улуса	Все роды	-

Перечисленные выше зоонимы не просто являлись повседневными реалиями жизни якутов в суровых условиях Севера. Неудивительно, что наиболее распространенными и почитаемыми тотемными животными были птицы, считавшиеся физическим воплощением и проводниками небесных богов. Среди животных представлены как дикие, так и домашние.

В тотемических и зоолатрических представлениях большинства якутских родов центральное место занимает орел. Вторым по значимости тотемом является лебедь, считавшийся сверхъестественной птицей, прародительницей и заступницей людей. Среди намских родов, а также болугурцев и нахарцев сохраняются рудименты табуирования охоты на лебедя. С культом предка ворона связывают хоринские роды у якутов. Часть исследователей предполагает, что хоринцы монгольского происхождения, как и хори-буряты, в то же время можно предположить возможную связь между «Хоро» и курак (на чуваш.яз. – ворон).




Жизнь древнего якута невозможно представить без диких и домашних животных, игравших исключительно важную роль в повседневной жизни. Сосуществование в аласной экосистеме человека и животного является основополагающей формой бытия. Лошадь в качестве тотема была распространена среди мегинцев, юсальцев и байдунцев [1, с.36]. Она олицетворяла собой дитя бога коневодства Джесегей-айыы и была посредником между человеком и природой. Фигура волка как покровителя нашла отражение в тотемических представлениях воинственных бетюнских родов Якутии.

В то же время стоит отметить, что тотемические представления из вышеприведенной таблицы идут в разрез с легендарной родословной из цикла преданий об Эллье и Омогое. Хангаласцы и мегинцы будучи потомками Эллэй-Боотура поклонялись разным тотемам. Возможно, данный факт указывает на отсутствие строгой регламентации поклонения к определенному тотему. Например, для хангаласцев общим тотемом является орел, а для уроженцев 2-го Мальжегарского наслега групповым тотемом является волк, в то же время у жителя этого улуса мог быть личный тотем «та□ара». Стоит отметить, что появление группового или личного тотема у лиц, проживавших на одной территории, возможно отражал регламентирующее поведение у жителей в отношении промысловой охоты и употребления в пищу тотемного животного. Одно и то же животное не могло быть групповым тотемом у близкородственных племен. Например, представители соседнего 3-го Мальжегарского наслега не признавали в качестве тотема волка, и старались при любом удобном случае истреблять их как опасное для хозяйства животное.

Наряду с этим выявлена практика смены исторического тотема на новый, связанный с новой средой обитания. В качестве примера можно привести бетюнцев Якутии. Бетюнцы Центральной Якутии и Вилюйского улуса продолжают считать своим тотемом волка, однако оленеводы-бетюнцы (чордунцы) Жиганского и Оленекского улусов, оз. Ессей стали почитать орла [6, с.198]. Возможно, данный факт объясняется тем, что чордунцы вступали в брачные союзы с представителями батулинских родов.

У якутов в широком обиходе практически не употреблялись унифицированные тамговые знаки как у других тюрко-монгольских народов. На сегодняшний день сохранилась единственная иллюстрация возможного тамгового знака – символ орла из пальмы-батыя, найденной на территории Хангаласского улуса. Данный руноподный знак орла встречается у родов Канлы (Канглы) среди башкир и крымских татар (см.табл.2).

Таблица 2.

Хангаласский знак орла	Тамга башкирского рода «Канглы»	Тамга крымско- татарского рода «Канлы»
 (Знак с батыя Мазары Бозекова)		

В рамках исследования выявлено 46 зооморфных наименований родов и наслегов (см.табл.3) у якутов всех пяти округов (Верхоянский, Вилюйский, Колымский, Олекминский, Якутский): 17 родов и наслегов были названы по названию птиц, в большей части промысловых, 11 относятся к диким животным, 9 к домашним, 5 к

насекомым, 3 к земноводным и пресмыкающимся и 1 к грызунам.

Таблица 3.

№	Название рода/наслега	Наслег	Улус	Примечание
<b>Дикие животные</b>				
1.	Арбагастахский	Оргетский	Верхневиллюйский	Медведь
2.	Бертинский	1-й Кангаласский	Мархинский	Волк
3.	Бэдэр	3-й Байдунский	Верхоянский	Рысь
4.	Кобахъ-батыр	1-й Юсальский	Верхоянский	Заяц
5.	Кырынас	2-й Меитский	Олекминский	Горноста́й
6.	Сасыл	1-й Мельжахсинский	Мегинский	Лиса
7.	Сасыл	Сасыльский	Баягантайский	Лиса
8.	Сасылыканский	Сасылыканский	Борогонский	Лиса
9.	Сасыльский	2-й Бордонский	Хочинский	Лиса
10.	Туртаский	Нахарский	Хочинский	Косуля
11.	Эсятский	Эсятский	Баягантайский	Медведь
<b>Домашние животные</b>				
12.	Аттахский	Теинский	Средневиллюйский	Лошадь
13.	Келентей	1-й Быжигажинский	Намский	Слабый рабочий скот
14.	Торбос	Хоринский	Борогонский	Теленок
15.	Торбохский	Одейский	Мархинский	Теленок
16.	Торбохский	Хорулинский	Мархинский	Теленок
17.	Торбохский наслег		Хочинский	Теленок
18.	Чакыр	1 и 2 Чакырские	Амгинский и Батурусский	Белая лошадь
19.	Чакыр	1-й Модутский	Намский	Белая лошадь
20.	Ыттахский	1-й Удюгейский	Верхневиллюйский	Собака
<b>Птицы</b>				
21.	Кукакинский		Нюрбинский	Кукушка
22.	Кукча	1-й Бордонский	Нюрбинский	Кукушка
23.	Кыталыктаах	2-й Хатылинский	Батурусский	Стерх
24.	Кютян	Одунинский	Западно- Кангаласский	Цапля
25.	Кютян	Бетюнский	Амгинский (Батурусский)	Цапля
26.	Мохсогол	Аканинский	Мархинский	Сокол
27.	Мэкчиргя	Кильдямский	Западно- Кангаласский	Сова
28.	Суорский	Сыгатский	Борогонский	Ворон
29.	Суорский	Нюрбинский	Нюрбинский	Ворон
30.	Суорский	2-й Бордонский	Нюрбинский	Ворон
31.	Улар	1-й Тыллыминский	Восточно- Кангаласский	Глухарь
32.	Умсан	Тулагинский	Мегинский	Утка
33.	Ха-уса	2-й Меитский	Олекминский	Гусь

34.	Халбакинский наслег		Верхневиллюйский	Утка-широноска
35.	Халбаки	Онерский	Дюпсинский	Утка-широноска
36.	Халбаки	2-й Удюгейский	Верхневиллюйский	Утка-широноска
37.	Чичаховский	Одейский	Мархинский	Пуночка
Грызуны				
38.	Ураанай	Бетюнский	Амгинский (Батурусский)	Лысуха
Насекомые				
39.	Бюгюйях	3-й Нахарский	Восточно-Кангаласский	Овод
40.	Бюгюйях	1-й Оспекский	Дюпсинский	Овод
41.	Бюгюйях	Тебикский	Дюпсинский	Овод
42.	Бырдах	2-й Чакырский	Амгинский (Батурусский)	Комар
43.	Чоху	1-й Байдунский	Верхоянский улус	Жук
Земноводные и пресмыкающиеся				
44.	Бага	1-й Модутский	Намский	Лягушка
45.	Бага	Нахарский	Хочинский	Лягушка
46.	Эриэн	Хахсытский	Западно-Кангаласский	Змея

Стоит констатировать, что наличие зооморфных названий якутских родов, таких как Бага (лягушка), Туртас (Косуля) и др. не является тотемным, а имеет прямое отношение к личному имени первопредка жившего в 1630-1800 гг. Например, предок рода «Бага» Нахарского наслега Сунтарского улуса человек по имени Бага Кюреяков отмечен в земельной ведомости за 1768 гг. При последующем изучении списка домохозяев рода «Бага» установлено, что они все являются потомками Бага Кюреякова.

Освоение новой среды обитания нашло свое отражение в исторической антропонимике. В исследовании сделан акцент на историко-этнографическую сторону антропонимики, без изучения лингвистических особенностей и структурно-грамматического анализа антропонимов. В качестве архивного источника для анализа нами выбраны «Ведомости о распределении земли в Вилюйских волостях по соболиным и лисьим окладам ясака» (1776 г.) [5, с.68-171] содержащие имена 2691 ясакоплательщиков проживавших в 24 вилюйских волостях. В результате исследования (см.табл.4) мы установили, что на момент 1776 г. в 24 якутских вилюйских волостях около 10% ясачного мужского населения имели зооморфные имена, восходящие к личным хранителям и родовым тотемам. С последующей христианизацией населения Якутии в 18-19 вв., практика наречения зооморфными именами сошла на нет.

Таблица 4.

№	Наименование	Имя в док-те	На як.языке	Перевод	Комментарий
1. Имена, относящиеся к домашнему скоту и животным					
1.1.	Коневодство	Сылгы	Сылгы	Лошадь	
		Убаса	Убаһа	Жеребенок	
1.2.	Скотоводство	Ойуу	Ойуу	Бык	

1.2.	Скотоводство	Отус	Обус	Бык	
		Ынак	Ынах	Корова	
1.3.	Домашние животные	Ит	Ыт	Собака	
		Иткыса	Ыт кыыһа		
		Ытыкан	Ытыкаан		
		Ит-огото	Ыт-оҕото	Щенок	
		Унюгес	Үнүгэс	Щенок	
2. Имена, относящиеся к диким животным					
2.1.	Крупная дичь	Таяк	Тайах	Лось	
		Туртас	Туртас	Косуля	
2.2.	Хищники	Какай	Хахай	Лев	Не водиться на территории Якутии. Слово есть в якутском фольклоре
		Мишка	Эһэ	Медведь	В документе имя записано в русском переводе
		Сасыл	Саһыл	Лиса	
		Берте	Бөртө	Волк	Употребляется для обозначения «вольчих» родов, например Бөрө Бөртө (волки Бертинцы)
2.3.	Пушные промысловые звери	Кырнас	Кырынас	Горностай	
		Соболек	Киис	Соболь	В документе имя записано в русском переводе
		Кютяр	Күтэр	Водяная крыса	
		Бобров	Буобура	Бобр	Истреблены в Якутии к концу 19 – нач.20 вв.
2.4.	Грызуны	Мохотой	Моботой	Бурундук	
		Муруку	Муруку		
		Кутуях	Кутуйах	Мышь	
3. Имена, относящиеся к птицам					
3.1.	Хищные птицы	Хотой	Хотой	Орел	
		Моксогол	Мохсоҕол	Сокол	
		Мякчиргя	Мэкчиргэ	Сова	
3.2.	Лесные птицы	Турах	Тураах	Ворона	
		Ворона			В документе

					имя записано в русском переводе
		Кюрюгей	Күөрэгэй	Жаворонок	
		Туллук	Туллук	Снегирь	
		Чачыгырас	Чачыгырас	Дрозд	
		Чичах	Чыычаах	Птичка	
		Харагатчы	Хараначчы	Ласточка	
		Чарос	Чооруос	Чечетка	
		Кукасы	Кукаакы	Кукша	
3.3.	Водоплавающие	Кусчут	Кусчут	Охотник на уток	
		Кус харах	Кус харах	Утиный глаз	
		Чиркин	Чөркөөкү	Чирок	
		Барах	Бараах	Турухтан	
4. Имена, связанные с пресмыкающимися					
4.1.	Земноводные	Бага	Баба	Лягушка	
		Алчак	Алчах		
5. Имена, связанные с рыбами					
5.1.	Рыбы речные и озерные	Сордон	Сордон	Щука	
		Налим	Сыалыһар	Налим	В документе имя записано в русском переводе
		Мунду	Мунду	Гольян	
6. Имена, связанные с насекомыми					
6.1.	Насекомые	Чоху	Чоху	Жук	
		Бырдый	Бырдах	Комар	

Большая часть зооморфных имен у ясачных якутов связана с именами животных и птиц, в то же время дети именами пресмыкающихся, рыб и насекомых нарекались мало. Наиболее часто употреблялись неприглядные имена, восходящие к домашнему скоту и животным, например, имена, связанные с собакой, несут защитную функцию защищающие носителя от злых духов. Использование зооморфных имен указывает на тесную связь с природой и окружающей средой. Наряду с этим нередко человек мог поменять свое имя. Стоит отметить, что часть имен в первоисточнике была записана в русском переводе. Наличие зооморфного имени Хахай (Лев) не проживающего на территории Якутии указывает на обращение родителей при имянаречении ребенка к якутскому фольклору, берущему свои корни к южной степной прародине якутов. В то же время следует отметить, что после христианизации сохранялась традиция наречения зооморфными прозвищами вплоть до наших дней.

В заключении необходимо отметить о том, что в генеалогических преданиях якутов содержатся пережитки тотемических представлений о родстве и сотрудничестве человека с птицами, животными, насекомыми и пресмыкающимися. Безусловно, данные воззрения транслировали и регламентировали сакральное, хозяйственное и промысловое отношение к экосистеме места проживания. В то же время нами выявлен факты смены тотемов родовыми группами в силу тех или иных обстоятельств. Групповые и личные тотемы имели значения только для локальных групп и личного для

индивидуума. Наряду с этим выяснено, что зооморфные названия многих родов не имеют ничего общего с тотемным животным, а имеют связь с зооморфным личным именем предка, не связанным с тотемом его племени.

Благодаря родовым тотемам, мы можем отследить исторические пути переселения, смешения и появления новых родов. Например, документы об отделении инородцев двух Нижилинских родов в самостоятельный наслег и другие похожие документы позволяют проследить процессы образования новых родов на новом месте путем слияния или дробления старых родов. Необходимо отметить, что порой в данных документах встречаются копии документов 18 века, проливающие свет на историю административно-территориального разделения. К сожалению, материалы полевых социологических исследований указали на незнание и индифферентное отношение к родовым тотемам у большинства опрошенных лиц.

## Библиография

1. Алексеев Н.А. Традиционные религиозные верования якутов в XIX-начале XX в.: [монография] / Н. А. Алексеев; отв. ред. д.ист.н. И.С. Гурвич.-Новосибирск : Наука, Сибирское отделение, 1975.
2. Алексеев Н.А. Якутские мифы: Саха өс-номохторо / Сост. Н.А. Алексеев. — Новосибирск: Наука, 2004.
3. Антонова В.Н. Ала ууһа – Атамай. Горный улус / Сост. В.Н. Антонова и др. – Якутск: Бичик, 2012.
4. Башарин Г.П. История аграрных отношений в Якутии [Т. 1: Аграрные отношения с древних времен до 1770-х годов.] / Г.П. Башарин; Ин-т гуманитар. исслед. Акад. наук Респ. Саха (Якутия).-М.: Арт-Флекс, 2003.
5. Башарин Г.П. К истории Западной Якутии (документы о распределении земли в вилюйских волостях 70-х годов XVIII в.) // Якутский архив: (сборник статей и документов). Якутск: Якутское книжное издательство. 1960. Вып. 1.-с. 69-171
6. Гурвич И.С. Культура северных якутов-оленьеводов. К вопросу о поздних этапах формирования якутского народа / И.С. Гурвич; Акад. наук СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Москва: Наука, 1977.
7. Долгих Б.О. Родовой и племенной состав народов Сибири в XVII в. / Б. О. Долгих. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1960.
8. Иванов М.С.-Багдарыын Сүлбэ. Аатта тал: [Сахалыы ааттар].-Якутск: Бичик, 1998.
9. Национальный архив Республики Саха (Якутия). Ф.И44 Оп.2 Д. 594
10. Национальный архив Республики Саха (Якутия). Ф.И343
11. Национальный архив Республики Саха (Якутия). Ф.И349
12. Национальный архив Республики Саха (Якутия). Ф.И570
13. Патканов С.К. Статистические данные показывающие племенной состав населения Сибири, язык и роды инородцев: (на основании данных специальной разработки материала переписи 1897 г.). Т.3. / С. Патканов. Санкт-Петербург: Типография "Ш. Буссель", 1912.
14. Рукописный отдел ИГИИПМНС СО РАН. Ф.4. Оп.12. Д.69.
15. Сафронов Ф.Г. Дохристианские личные имена народов Северо-Востока Сибири (историко-этнографический обзор и именник).-Якутск: Кн. изд-во, 1985.
16. Сафронов Ф.Г. Якуты. Мирское управление в XVII-нач. XX века / Ф. Г. Сафронов ; [отв. ред. д. ист. н. В. Н. Иванов] ; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Якут. фил., Ин-т яз., лит. и истории. Якутск : Якутское книжное изд-во, 1987.
17. Ушницкий В.В. Вопросы изучения ранней этнической истории и родового состава народов Якутии : [монография] / Ушницкий В. В.-Якутск : ИГИИПМНС СО РАН, 2014

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья «Тотемические представления в генеалогических преданиях якутов: образы и сюжеты локальных сообществ (на материалах документально подтвержденных родословных)» представляет собой комплексное изучение тотемизма якутских родов; в основе исследования – работа автора с "обширным комплексом опубликованных и неопубликованных архивных документов из фондов Национального архива РС(Я) и рукописного отдела ИГИИПМНС СО РАН ". Изучение родовых и семейных тотемов позволяет проследить социальные, экономические и культурные процессы среди якутских родов.

«Освоение новой среды обитания отразилось в проявлениях тотемизма и исторической антропоники, что свидетельствует о глубоком влиянии изменившихся условий жизни на культурное развитие якутского народа». Автор проводит классификацию тотемов по нескольким критериям, в т.ч. по сюжетному ("якутские генеалогические предания содержащие тотемические представления можно разделить на следующие сюжетные группы: 1) зооморф – спаситель (сюжеты разовой помощи); 2) зооморф – физический облик того или иного бога/божества; 3) зооморф – покровитель и защитник 4) зооморф – мифический предок"). Принципиальное деление тотемов якутских родов на общие, групповые и индивидуальные тотемы наглядно отражено в таблицах с указанием племени и рода, обладающего данным тотемом: "В рамках исследования выявлено 46 зооморфных наименований родов и наслогов ... у якутов всех пяти округов (Верхоянский, Вилюйский, Колымский, Олекминский, Якутский): 17 родов и наслогов были названы по названию птиц, в большей части промысловых, 11 относятся к диким животным, 9 к домашним, 5 к насекомым, 3 к земноводным и пресмыкающимся и 1 к грызунам". Автор проводит частичный анализ тотемов, высказывая версии относительно происхождения и смысла тотемов. Автор неоднократно подчеркивает, что освоение якутским родом новой среды обитания могло приводить к смен тотема. Автор указывает на практические значения исследования в контексте изучения более широкого круга вопросов по истории якутских родов т.к. "благодаря родовым тотемам, мы можем отследить исторические пути переселения, смешения и появления новых родов". В заключении автор приходит к выводу, что "...в генеалогических преданиях якутов содержатся пережитки тотемических представлений о родстве и сотрудничестве человека с птицами, животными, насекомыми и пресмыкающимися.... данные воззрения транслировали и регламентировали сакральное, хозяйственное и промысловое отношение к экосистеме места проживания". Из текста следует, что проводились также некие социологические опросы на тему тотемной принадлежности, но о самих опросах и их результатах автор упоминает лишь вскользь. Вероятно включение результатов полевых социологических опросов придало бы работе более актуальный характер, но данное замечание не является принципиальным. В целом работа написана на должном научно-методическом уровне, обнаруженные и проанализированные данные представлены в понятной форме, выводы обоснованы, заявленные в начале работы цели достигнуты. Рецензируемая статья рекомендуется к публикации.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Пещаницкая Е.В. Поле цветовых соответствий у русскоязычных графемно-цветовых синестетов как биосоциокультурная парадигма // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72824 EDN: ZEQJVE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72824](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72824)

## Поле цветовых соответствий у русскоязычных графемно-цветовых синестетов как биосоциокультурная парадигма

Пещаницкая Елена Владимировна

магистр; Социологический факультет; Смоленский государственный университет  
научный сотрудник Лаборатории цвета; Смоленский государственный университет

214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4

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



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72824

### EDN:

ZEQJVE

### Дата направления статьи в редакцию:

18-12-2024

### Дата публикации:

25-12-2024

**Аннотация:** Целью исследования является количественная и качественная оценка представленности цветов и цветовых сочетаниях в синестетическом восприятии букв русского алфавита и арабских цифр и обоснование социокультурного потенциала графемно-цветовой синестезии. Объектом являются представленные в текстовой, графической либо смешанной форме «синестетические палитры» графемно-цветовые соответствия, размещенные в открытом доступе русскоязычными синестетами; предметом – структура цветовых выборов при характеристике синестетами графем. Проанализированы две категории данных: 25 наборов буквенно-цветовых соответствий (16 женщин; 6 мужчин; 3 синестета, не указавших пол); 23 набора цифро-цветовых соответствия (17 женщин; 5 мужчин; 1 синестет, не указавший пол). Указанные оттенки сгруппированы и отсортированы для каждой графемы по убыванию числа назвавших их

синестетов. Для каждой группы вычислены количество занимаемых лидирующих позиций, графем-соответствий и абсолютное число упоминаний, на основании чего определены наиболее и наименее представленные в синестетическом восприятии цвета. Для оценки «цветового разнообразия» синестетических соответствий использованы применяемые в экологических исследованиях индексы Шеннона, Маргалефа и Симпсона. Установлено, что наиболее «популярными» синестетическими цветами являются синий, зеленый и желтый, наименее – голубой, розовый, бежевый (для буквенно-цветовых соответствий) / прозрачный (для цифро-цветовых соответствий), и оранжевый. Оценка "цветового разнообразия" синестетического восприятия графем выявила умеренно-высокий его уровень. Среднее число цветов в индивидуальном поле соответствий составило 10 для букв и 8 – для цифр. Отмечается значительная качественная вариативность цветов (в том числе ахроматических) и их словесных описаний. Новизна исследования заключается в том, что для всестороннего анализа конкретных проявлений синестезии применяется совокупность количественных и качественных методов; используемая методология носит междисциплинарный характер. Синестезия при этом рассматривается как комплексный биосоциокультурный феномен. Полученные результаты указывают на расширенное восприятие синестетами плана содержания графемы как знака и открывают перспективы применения синестезии для кодирования сообщений в цветовом поле индивидуальных и общественных пространств для выражения значимых смысловых или функциональных аспектов, создания комфортной среды для представителей тех или иных социальных групп и, на более высоком уровне, – формирования городской идентичности.

#### **Ключевые слова:**

синестезия, графема, цвет, цветовое поле, цветообозначение, индекс разнообразия, знак, цветовое кодирование, восприятие, биосоциальный феномен

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00407, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/> в Смоленском государственном университете.*

#### **Введение**

Синестезия (от др.-греч. συναισθησις («вместе» + «ощущение»)), являющаяся по своей природе одновременно нейрофизиологическим феноменом и социокультурным явлением, представляет собой один из самых парадоксальных объектов междисциплинарного исследования. Многогранность его проявляется уже в неоднозначности подхода к его определению. С первой из упомянутых точек зрения, синестезия – это особенность восприятия, при котором стимулирование одного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями вызывает непроизвольную, автоматическую реакцию в виде ощущений, соответствующих другому органу чувств. Со второй точки зрения, синестезия – это «индивидуальная нейрокогнитивная стратегия», «особый способ познания» [1, с. 1] [2, с. 1], вместе с мышлением индивида определяющая его отношение к окружающей, в том числе социальной, реальности и формирующая социальное поведение (прежде всего, коммуникативное). Лицо с врожденной, или естественной, синестезией называют «синестетом» или (реже) «синестетиком».

Как метко замечают А. В. Сидоров-Дорсо и Ш. Дэй, парадокс синестезии «многогранный и разрастающийся» [3, с. 20]. Упомянутая двойственность трактовки данного явления, обусловленная сложным и в пропорциональном отношении все еще не определенным

сочетанием опыта, средовых факторов и генетической предрасположенности в его возникновении и развитии [\[4, с. 12\]](#) [\[5, с. 63\]](#), – отнюдь не единственная сторона этого парадокса. Еще одним его аспектом является полярность отношения науки и общества к синестезии: с одной стороны, как научная, так и обыденная мысль нередко предполагают ее патологический характер, с другой – в то же время синестетам зачастую априори приписываются феноменальные творческие и когнитивные способности [\[6, с. 22\]](#). Как скептическое отношение к синестетическому опыту, способное порождать ситуации непонимания или даже осуждения и отвержения, так и своего рода «презумпция гениальности», формирующая определенные ожидания в отношении обладателя синестезии, могут оказывать значительное влияние на социальное самочувствие последнего и становиться источником напряжения.

Далее, значительные исследовательские противоречия создаются взаимоисключающими утверждениями о демографии синестезии, в частности, о ее чрезвычайной редкости или, напротив, относительной распространенности: данные колеблются от 1 из 4 или 1 из 23 человек [\[7, с. 3\]](#) до 1 из 2000 или 1 из 25,000–100,000 человек [\[8, с. 98\]](#), от встречаемости синестезии в равной степени у представителей обоих полов [\[9, с. 148\]](#) до гендерного соотношения 5:1 в пользу женщин [\[10, с. 21\]](#).

Кроме того, ведется научная дискуссия о типологии и соотношении различных видов синестезии, в частности естественной и искусственной. Обсуждаются условия и причины, порождающие синестезию, возможности ее «провоцирования», сходства и различия в проявлениях синестезии в зависимости от ее происхождения. Например, к искусственно вызванным разновидностям синестезии можно отнести посттравматическую, интоксикационную, спонтанную (единовременную), познавательную (ассоциативную, вербальную, оперативную) и т.д. Иными словами, помимо внешних факторов (употребление наркотических веществ, гипноз, сенсорная депривация, черепно-мозговые травмы, синестетическое восприятие может быть вызвано посредством тренировки ассоциативного мышления с применением, в т.ч. социокультурных ассоциаций (языковые единицы, объекты действительности) [\[11, с. 153\]](#).

Наконец, одним из центральных вопросов в отношении синестезии является справедливость утверждения о том, что мозг каждого человека потенциально синестетичен, а синестетические переживания являются или могут становиться универсальными. В связи с этим возникло понятие так называемого «континуума синестетических проявлений»: от «сильных» (нетипичных, уникальных) врожденных случаев до «слабых», универсальных проявлений, характерных для познавательной сферы каждого человека. Устанавливать отношения качественного подобия между синестетическими переживаниями разных людей позволяют следующие наблюдения: во-первых, сами врожденные синестеты сообщают о формировании сходных межчувственных соответствий (например, считается, что у большинства из них букве «А» соответствует красный цвет) [\[12, с. 174\]](#) [\[13\]](#); во-вторых, ряд проявлений синестезии схож с общепринятыми ассоциативными закономерностями (легкий — светлый, горький — темный и т.д.); в-третьих, для формирования переживаний у синестетов необходимо взаимодействие с культурно-специфическими явлениями, важнейшими социальными конструктами [\[3, с. 25\]](#).

Так, наиболее распространенной разновидностью синестезии является графемно-цветовая, предполагающая восприятие букв и (или) цифр в цвете (встречается у 1% населения; графемы выступают стимулами синестетических ощущений в 65% случаев

синестезии) [11; 151]. Вполне очевидно, что всякая графема представляет собой знак, а знак, в свою очередь, являясь одновременно социальным конструктом и носителем социальной информации, способен формировать в сознании устойчивые образы, воспринимаемые в действительности как образы социальные. Более того, для синестета план содержания знака всегда будет расширен по сравнению с таковым у не-синестета, т.к. будет содержать дополнительную информацию (в случае графемно-цветовой синестезии – цветовую), за счет чего и станет способен приобретать дополнительные смыслы. В связи с этим особый интерес представляет исследование конкретных соответствий между графемами и цветами, встречающиеся у синестетов.

**Цель** настоящего исследования состоит в количественной и качественной оценке представленности цветов и цветовых сочетаниях в синестетическом восприятии букв русского алфавита и арабских цифр и обосновании социокультурного потенциала графемно-цветовой синестезии.

**Объектом** исследования являются представленные в текстовой, графической либо смешанной форме «синестетические палитры» графемно-цветовые соответствия, размещенные в открытом доступе русскоязычными синестетами; **предметом** – структура цветовых выборов при характеристике синестетами графем.

### Методы

В настоящем исследовании представлен анализ примеров графемно-цветовых соответствий, опубликованных русскоязычными синестетами в открытом доступе в сети Интернет в виде словесных описаний, изображений либо в смешанной форме (изображения, сопровождаемые комментариями). База данных исследования включает 25 наборов данных в виде соотношений «буква русского алфавита – цвет» и 23 набора данных «арабская цифра от 0 до 9 – цвет». Гендерный состав синестетов – авторов проанализированных «синестетических палитр» следующий:

(1) буквенно-цветовые соответствия: 16 женщин; 6 мужчин; 3 синестета, не указавших пол;

(2) цифро-цветовые соответствия: 17 женщин; 5 мужчин; 1 синестет, не указавший пол.

Сведения о возрасте синестетов не установлены, так как не находятся в открытом доступе.

Вследствие различия форматов представления данных для повышения информативности и минимизации искажения при интерпретации указанные синестетами оттенки были объединены в следующие макрогруппы (далее для краткости – группы):

соответствия «буква – цвет»: желтый, зеленый, белый, красный, коричневый, черный, синий, серый, голубой, фиолетовый, оранжевый, розовый, бежевый, градиенты и цветовые сочетания;

соответствия «цифра – цвет»: желтый, зеленый, белый, красный, коричневый, черный, синий, серый, голубой, фиолетовый, оранжевый, розовый, прозрачный, градиенты и цветовые сочетания.

Отметим, что группа «градиенты и цветовые сочетания» объединяет в себе единичные, не повторяющиеся соответствия. Для соответствий «цифра – цвет» выделена обособленная группа «прозрачный», т.к. данное обозначение неоднократно использовалось синестетами именно в таком виде.



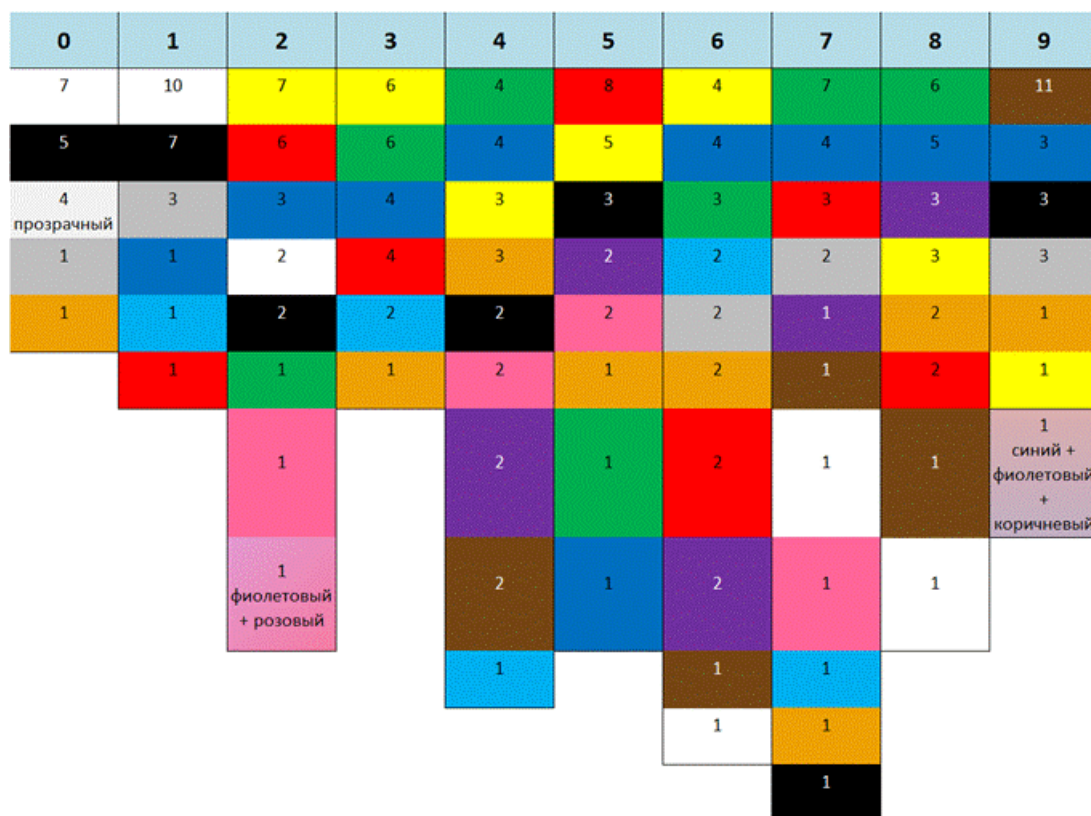


Рис. 2. «Цветовая карта» арабских цифр от 0 до 9

Далее по каждой из «цветовых карт» (для букв и для цифр в отдельности) для каждого цвета были вычислены 3 показателя:

- (1) количество занимаемых цветом лидирующих позиций (иными словами, количество раз, когда данный цвет становился наиболее популярным соответствием для какой-либо графемы);
- (2) количество графем, для описания которых использовался цвет;
- (3) абсолютное число упоминаний (под упоминанием, как отмечалось ранее, понимается указание синестетом в качестве соответствия букве (цифре) принадлежащего данной группе цвета – иными словами, вербальное или графическое цветообозначение).

На основании найденных значений цвета были проранжированы. Кроме того, вычисленные показатели были переведены в процентные доли от всех возможных лидирующих позиций, описываемых графем и общего числа цветообозначений соответственно с округлением до сотых. После этого на основе сопоставительного анализ показателей, рассчитанных для буквенно-цветовых и цифро-цветовых соответствий, а также расчета на основе позиций каждого из цветов в ранжированных списках средних значений рангов, были определены наиболее и наименее представленные в синестетическом восприятии цветовые группы.

Для оценки «цветового разнообразия» общих и индивидуальных синестетических соответствий были использованы индексы, широко применяемые в экологических исследованиях для оценки биоразнообразия экосистем, но в то же время доказавшие свою эффективность в исследованиях цвета [\[14, с. 1018-1019\]](#). В целях обеспечения максимальной точности результатов нами задействовано три индекса:

- (1) индекс Шеннона, вычисляемый по формуле

$$H = - \sum_{i=1}^S p_i \ln p_i ,$$

где  $S$  – число выявленных видов,  $p_i$  – доля  $i$ -го вида в сообществе [\[15, с. 37\]](#);

(2) индекс Маргалефа, вычисляемый по формуле

$$R = \frac{S-1}{\ln N}$$

где  $S$  – число выявленных видов,  $N$  – общее число особей всех выявленных видов [\[16, с. 323\]](#) [\[17, с. 1058\]](#);

(3) индекс Симпсона, вычисляемый по формуле

$$D = 1 - \sum \frac{n_i (n_i - 1)}{N (N - 1)} ,$$

где  $n_i$  – число особей  $i$ -го вида,  $N$  – общее число особей всех выявленных видов [\[16, с. 328\]](#);

Первые два индекса служат для оценки видового богатства данной экосистемы; последнее прямо пропорционально значению индекса. Третий предназначен для оценки равномерности распределения отдельных особей и доминирования видов и также отражает вероятность того, что две выбранные случайным образом из неопределенно большого сообщества особи окажутся представителями разных видов; значение лежит в диапазоне от 0 до 1.

В рамках нашего исследования в качестве «видов» выступают цветовые группы, в качестве «особей» – соответствующие им вербальные и графические цветообозначения. «Экосистемой», следовательно, служит поле общих либо индивидуальных синестетических соответствий.

## Результаты и обсуждение

Анализ полученных данных (см. таблицы 1–3) показал, что в целом наиболее «популярными» цветами в рамках синестетических соответствий, как буквенно-цветовых, так и цифро-цветовых, являются синий, зеленый и желтый. Примечательно, что эти цвета в известной степени связаны между собой: во-первых, смешение синего и желтого дает зеленый цвет; во-вторых, учитывая, что каждая цветовая группа представлена различными оттенками (в т.ч. желто-зелеными, сине-зелеными), данные цвета, будучи расположены рядом на цветовом круге, образуют аналоговую триаду. Имеющиеся в нашем распоряжении на текущий момент данные не позволяют сделать уверенный вывод о том, является ли данное обстоятельство совпадением или закономерностью, однако его следует принять во внимание для дальнейших исследований. Кроме того, в свете этого возникает предположение о возможном наличии у синестетов особенностей цветовосприятия, отличающих их от не-синестетов.

В этой связи стоит отметить следующие факты, подкрепляющие данное предположение. Так, ранее с помощью диффузионно-тензорной МРТ было обнаружено следующее функциональное отличие головного мозга синестетов: во время предъявления синестетического стимула у них с большей интенсивностью совместно активируются

области мозга, отвечающие за восприятие стимула и реакции. В частности, у графемно-цветовых синестетов сильнее проявляется сопряженная активация областей перцептивной обработки цвета (V4) и зрительной формы слова; при этом их активация происходит с разницей в считанные доли секунды (около 5 мс) [\[18, с. 635\]](#).

Что касается групп-«аутсайдеров», таковыми оказались: голубой, розовый, бежевый (для буквенно-цветовых соответствий) / прозрачный (для цифро-цветовых соответствий), и оранжевый. Отдельно отметим группу градиентов и цветовых сочетаний образованную уникальными, не повторяющимися между собой комбинациями, включающими от двух до трех цветов. Более того, формы их визуального представления значительно варьируются и задействуют такие элементы, как: тени («белый с объёмной серой тенью»), контуры («белый с зеленым контуром»), фон («белый на черном фоне») и даже мигание – смену цвета («как бы мигающий цвет, то есть, я не понимаю, черные они [буквы] или белые»). Это вполне ожидаемо указывает на высокую индивидуализацию синестетического восприятия, его многогранность и неоднозначность даже в пределах опыта одного синестета.

*Таблица 1*

*Расчеты показателей по буквенно-цветовым соответствиям (с округлением до сотых)*

Цвет	Количество лидирующих позиций	Доля от всех возможных лидирующих позиций (33), %
Коричневый	7	21,21
Зеленый	5	15,15
Синий	5	15,15
Белый	4	12,12
Желтый	3	9,09
Красный	3	9,09
Черный	2	6,06
Фиолетовый	2	6,06
Серый	1	3,03
Оранжевый	1	3,03
Голубой	0	0
Розовый	0	0
Бежевый	0	0
Градиенты, цветовые сочетания	0	0
Цвет	Количество букв, для описания которых применяется цвет	Доля от всех описываемых букв (33), %
Синий	31	93,94
Зеленый	31	93,94
Желтый	28	84,85
Оранжевый	26	78,79
Красный	25	75,76
Коричневый	24	72,73
Серый	22	66,67
Голубой	21	63,64
Черный	20	60,61
Розовый	20	60,61
Белый	19	57,58
Фиолетовый	14	42,42
Градиенты, цветовые сочетания	9	27,27
Бежевый	8	24,24
Цвет	Абсолютное число упоминаний	Доля упоминаний от общего числа цветообозначений (809), %
Синий	111	13,72
Зеленый	101	12,48
Желтый	93	11,50
Коричневый	89	11,00
Красный	80	9,89
Серый	60	7,42
Черный	51	6,30
Белый	48	5,93
Оранжевый	47	5,81
Голубой	39	4,82
Фиолетовый	33	4,08
Розовый	33	4,08
Градиенты, цветовые сочетания	15	1,85
Бежевый	9	1,11

Таблица 2

Расчеты показателей по цифро-цветовым соответствиям (с округлением до сотых)

Цвет	Количество лидирующих позиций	Доля от всех возможных лидирующих позиций (10), %
Желтый	3	30
Зеленый	3	30
Белый	2	20
Красный	1	10
Коричневый	1	10
Черный	0	0
Синий	0	0
Серый	0	0
Фиолетовый	0	0
Голубой	0	0
Оранжевый	0	0
Розовый	0	0
Прозрачный	0	0
Градиенты, цветовые сочетания	0	0
Цвет	Количество цифр, для описания которых применяется цвет	Доля от всех описываемых цифр (10), %
Синий	9	90
Оранжевый	8	80
Желтый	7	70
Зеленый	7	70
Красный	7	70
Черный	7	70
Белый	6	60
Коричневый	5	50
Серый	5	50
Фиолетовый	5	50
Голубой	5	50
Розовый	4	40
Градиенты, цветовые сочетания	2	20
Прозрачный	1	1
Цвет	Абсолютное число упоминаний	Доля упоминаний от общего числа цветообозначений (225), %
Желтый	29	12,89
Синий	29	12,89
Зеленый	28	12,44
Красный	26	11,56
Черный	23	10,22
Белый	22	9,78
Коричневый	16	7,11
Серый	11	4,89
Оранжевый	11	4,89
Фиолетовый	10	4,44
Голубой	8	3,56
Розовый	6	2,67
Прозрачный	4	1,78
Градиенты, цветовые сочетания	2	0,89

Таблица 3

Представленность цветовых групп в синестетическом восприятии (итоговый ранжированный список на основе среднего значения от всех полученных рангов)

Ранг	Цветовая группа		
1.	Синий		
2.	Зеленый		
3.	Желтый		
4.	Красный		
5.	Коричневый		
6.	Белый		
7.	Черный		
8.	Оранжевый		
9.	Серый		
10.	Фиолетовый		
11.	Голубой		
12.	Розовый		
13.	Градиенты, цветовые сочетания		

Об этом же свидетельствует и то, что для большей части графем резкого, со значительным отрывом преобладания какого-либо «наблюдаемого» цвета над другими не установлено; градация цветовых предпочтений довольно плавная. Можно отметить лишь отдельные исключения: так, для буквы «А» явно преобладает выбор красного цвета, для «В» и «Е» – зеленого, для «О» – белого, для «Ф» – фиолетового, для «Ш» и «Щ» –

коричневого, для «Я» – красного. Интересно, что для цифр «0» и «1» в целом значительно преобладают ахроматические цвета, при этом для схожих по форме буквы «О» и цифры «0» совпадает доминирующий цвет – белый. Интересно, что полученные нами результаты согласуются с данными зарубежных исследований относительно схожих по написанию латинских букв: для иностранных синестетов буква «А» — красная, а буква «О» — белая или черная [6, с. 22] [19, с. 1073][20, с. 78]. В связи с этим подчеркнем, на данный момент для исследователей синестезии дискуссионным является вопрос, что именно является триггером при графемно-цветовой ее разновидности — форма графемы или её значение.

Оценка цветового разнообразия восприятия синестетами графем показала, что индивидуальное поле синестетических соответствий задействует в среднем 10 групп цветов для букв и 8 – для цифр. Вычисленные значения индексов свидетельствует об умеренном «видовом богатстве» и довольно высокой равномерности распределения цветообозначений между группами как в целом, так и у отдельных синестетов (см. таблицы 4—5, рис. 3—4).

Таблица 4

Значения индексов разнообразия для общих синестетических соответствий (с округлением до сотых)

Тип графем	Значения индексов разнообразия		
	Индекс Шеннона	Индекс Маргалефа	Индекс Симпсона
Буквы	2,48	1,94	0,91
Цифры	2,45	2,40	0,91
Среднее для всех графем	2,47	2,17	0,91

Таблица 5

Значения индексов разнообразия для индивидуальных синестетических соответствий (с округлением до сотых)

Тип графем	Значения индексов разнообразия					
	Индекс Шеннона		Индекс Маргалефа		Индекс Симпсона	
	Диапазон	Среднее	Диапазон	Среднее	Диапазон	Среднее
Буквы	1,48–2,39	2,10	1,72–3,53	2,68	0,72–0,93	0,88
Цифры	1,55–2,30	1,95	1,74–3,91	2,90	0,87–1	0,94
Среднее для всех графем	2,03		2,79		0,91	

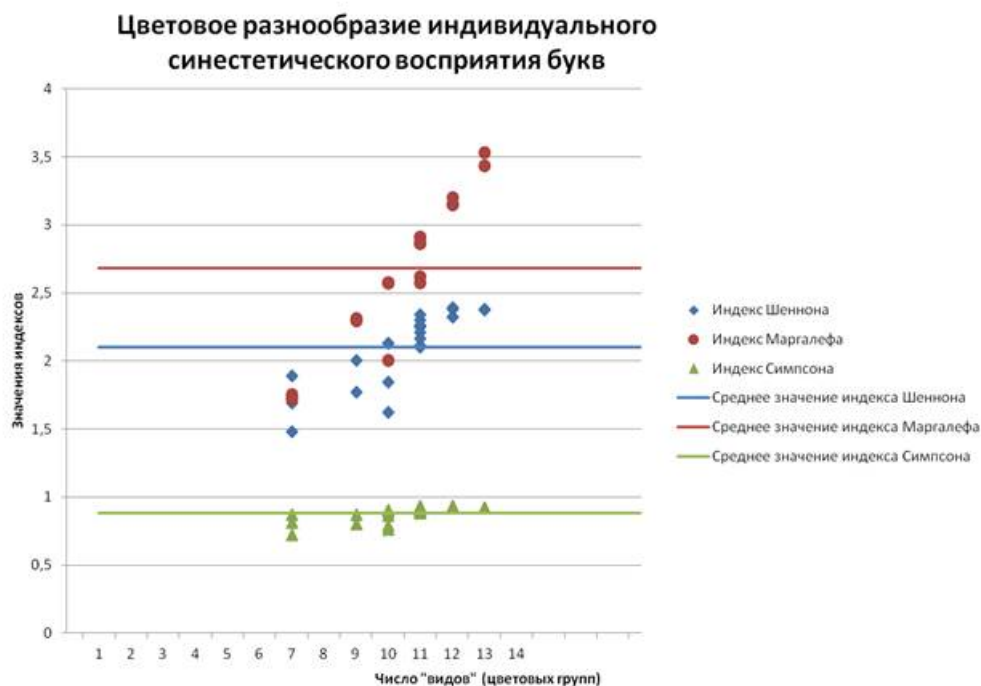


Рис. 3. Оценка цветового разнообразия индивидуального синестетического восприятия букв русского алфавита

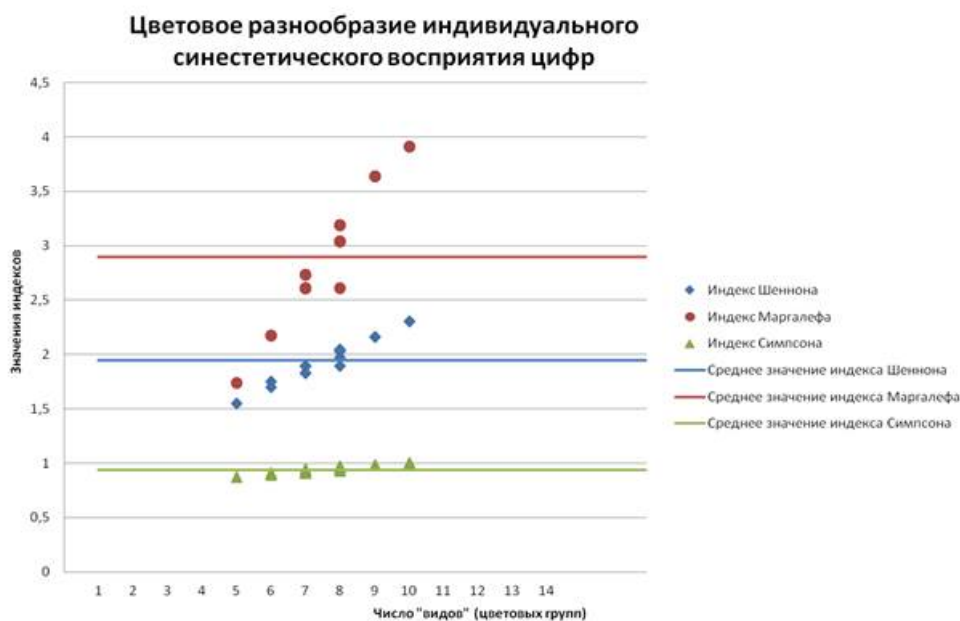


Рис. 4. Оценка цветового разнообразия индивидуального синестетического восприятия арабских цифр от 0 до 9

Вместе с тем стоит принять во внимание такие факторы, как:

( 1 ) специфика предмета исследования: немотивированность синестетических соответствий [21, с. 193]; редкость синестезии, ограничивающая объем доступных данных; фиксированное, заведомо определенное предельное число рассматриваемых графем (т.к. 33 буквы русского алфавита и 10 арабских цифр – общеизвестные константы); вместе с тем – относительно свободная форма представления данных, допускающая комбинирование графических и вербальных описаний и (или) опущение некоторых графем отдельными синестетами; соотношение между необходимостью введения ограниченного числа цветовых групп и высокой вариативностью внутри них;

(2) специфика используемых индексов и их конкретного применения: «метафоричность» приложения индексов к предмету исследования; чувствительность индексов к различным условиям (так, индекс Симпсона весьма чувствителен к присутствию в выборке обильных видов, но слабо зависит от видового богатства, а индексы Шеннона и Маргалефа обнаруживают чувствительность к размеру выборки) [\[15, с. 76\]](#) [\[22, с. 550\]](#); характерные величины индексов в реальных условиях при применении по прямому назначению: так, индекс Шеннона обычно варьируется в пределах от 1,5 до 3,5, очень редко превышая 4,5 [\[15, с. 38\]](#).

Интерпретируя полученные нами данные с учетом совокупности указанных обстоятельств, мы полагаем, что применительно к исследуемому предмету данные показатели демонстрируют не просто умеренный, а скорее умеренно-высокий уровень цветового разнообразия синестетических соответствий.

В то же время следует отметить значительное качественное многообразие «наблюдаемых» синестетами цветов: множеством оттенков представлены как спектральные, так и неспектральные цвета, причем весьма широкая вариативность характерна даже для ахроматических цветов. Такая вариативность проявлялась как в случаях репрезентации индивидуальных «синестетических палитр» в виде изображений, так и в словесных описаниях. При составлении последних многие синестеты уделяли повышенное внимание точности, делая акцент на передаче таких характеристик цвета, как тон («розово-сиреневый», «серо-сиреневый», «коричнево-бежевый», «серый, чуть сиреневатый»), светлота («тёмно-бордовый», «светло-желтый», «светло-светло-голубой»), яркость («тускло-салатовый», «ярко-голубой») и (реже) насыщенность («насыщенно-красный»). Не менее разнообразны и используемые синестетами цветоименования: отдельного упоминания заслуживает обширная их группа, связывающая синестетическое восприятие с разнообразными категориями объектов действительности («асфальтный», «березово-белый», «какао плюс немного молока» и пр.). Дело в том, что в целом синестетические переживания весьма сложны для описания и не всегда хорошо ему поддаются, что заставляет синестетов искать различные средства приведения своего опыта в понятную форму. Отметим, что синестетические цветообозначения сами по себе являются ценным материалом для отдельного исследования.

Все сказанное выше еще раз свидетельствует о противоречивой природе синестезии, в которой индивидуализированность и немотивированность межчувственных (в данном случае графемно-цветовых) соответствий переплетается с «универсальностью» отдельных проявлений и значимостью формы и смысла графемы. С тем же связаны и следующие – также вполне ожидаемые – наблюдения: несмотря на то, что нами были выделены наиболее «популярные» и «непопулярные» среди синестетов цвета, у каждого конкретного обладателя синестезии это соотношение выстраивается по-своему; часть синестетов задействует в своей системе соответствий большое количество спектральных и неспектральных цветов и оттенков, часть ограничивается только спектральными, а некоторые синестеты «наблюдают» лишь малое число цветов (так, одна из рассмотренных в нашем исследовании «синестетических палитр» включает всего 12 оттенков).

В качестве примера потенциального практического применения результатов нашего исследования в социокультурном контексте приведем следующее. Мы полагаем, что с помощью синестетических графемно-цветовых палитр (в частности, за счет существования «синестетических универсалий») в цветовом поле того или иного пространства возможно кодировать сообщения: от названия данного места или

соответствующего родового понятия до выполняемых им функций или описывающих его идей, концепций. Это может быть реализовано на разных уровнях: как для отдельного человека, который может таким образом оформлять место своего проживания на основании собственной палитры, так и для общественных пространств и целых городов. Соответственно, создается возможность выразить наиболее значимые смысловые аспекты данного пространства и (или) повысить его комфортность для тех или иных социальных групп [23, с. 108]. Кроме того, в таком случае возникает необычный инструмент формирования городской идентичности – у конкретного города образуется его собственная уникальная синестетическая палитра и, соответственно, система кодирования сообщений в цветовом пространстве.

### **Заключение**

Таким образом, синестезия, в особенности ее графемно-цветовая разновидность, демонстрирует исключительно широкую вариативность проявлений; ее противоречивая во всех отношениях природа, сочетающая нейрофизиологические и социокультурные факторы формирования, позволяет выявить одновременно и общие, и различные для синестетов тенденции выбора межчувственных соответствий. Графема как знак приобретает для синестета расширенное содержание за счет включения в него цветового компонента и особые связи между планами выражения и содержания в контексте мотивирования соответствия между графемой и цветом. В связи с этим мы считаем целесообразным поставить для дальнейших исследований вопрос о соотношении с синестетическим цветовым восприятием графем социокультурных цветовых ассоциаций, а также психологических аспектов восприятия цвета в плане влияния цвета на эмоциональное состояние (например, влияет ли на эмоциональное восприятие синестетом слова цвет составляющих его букв?).

Благодаря возможностям цветового кодирования социального пространства, основанным на многообразии поля синестетических соответствий при одновременном существовании «синестетических универсалий», утверждение, что город можно читать как текст [24, с. 31], приобретает принципиально новое значение – он превращается в текст фактически в прямом смысле слова, причем в такой текст, который может быть не только прочитан в уже существующем виде, но и целенаправленно «написан» желаемым образом.

### **Библиография**

1. Сидоров-Дорсо А.В. Синестезия – что это? К определению // Сайт российского синестетического общества. URL: <http://www.synaesthesia.ru/whatis.html> (дата обращения: 07.11.2023).
2. Meier B. Synesthesia // *Neuroscience and Biobehavioral Psychology*. 2021. № 2. P. 1–9.
3. Сидоров-Дорсо А.В., Дэй Ш. О синестезии // Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве. Материалы II Международной конференции Международной ассоциации синестетов, деятелей искусства и науки (IASAS) / отв. ред. А.В. Сидоров-Дорсо. М.: Издательство МГППУ, 2021. С. 19–71.
4. Ward J., Simner J., Simpson I., Rae C., del Rio M., Eccles J.A., Racey C. Synesthesia is linked to large and extensive differences in brain structure and function as determined by whole-brain biomarkers derived from the HCP (Human Connectome Project) cortical parcellation approach // *Cerebral Cortex*. 2024. № 34(11). P. 1–15.
5. Rich A.N., Bradshaw J.L., Mattingley J.B. A systematic, large-scale study of synaesthesia: Implications for the role of early experience in lexical-colour associations // *Cognition*. 2005. № 98(1). P. 53–84.
6. Бойцова Ю.А. Синестезия как возможная основа творчества // Наука и инновации.

2014. № 142. С. 20–23.

7. Ramachandran V., Hubbard E. Synaesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language // Journal of Consciousness Studies. 2001. №8. P. 3–34. 8.

8. Ward J., Simner J. How do Different Types of Synesthesia Cluster Together? Implications for Causal Mechanisms // Perception. 2022. № 51(2). P. 91–113.

9. Cytowic R. Synesthesia: perspectives from cognitive neuroscience // Journal of Consciousness Studies. 2005. № 12. P. 141–143.

10. Day S. Synesthetes: A Handbook. Second edition. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2021. 152 p.

11. Сидоров-Дорсо А.В. Современные исследования синестезии естественного развития (аналитический обзор) // Вопросы психологии. 2013. № 4. С. 147–155.

12. Еливанова М. А., Семушина В.А. Разнообразие звуко-цветовых соответствий в алфавите у синестетов // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. 2018. № 2. С. 172–178.

13. Пугачева Т., Дымшиц М.Н., Кулакова С. Звуко-цветовая синестезия и методы ее исследования [Электронный ресурс] // Публикации ВААЛ. URL: <http://www.vaal.ru/show.php?id=114/> (дата обращения: 27.11.2024).

14. Griber Y.A., Mylonas D., Paramei, G.V. Intergenerational differences in Russian color naming in the globalized era: linguistic analysis // Humanities and Social Sciences Communications. 2021. № 8. Article № 262.

15. Мэграран Э. Экологическое разнообразие и его измерение. М.: Мир, 1992. 161 с.

16. Roswell M., Dushoff J., Winfree R. A conceptual guide to measuring species diversity // Oikos. 2021. № 130. P. 321–338.

17. Özkan K., Özdemir S., Şenol A., Kucuksille E.U. A New Species Richness Measure Improved From Margalef And Menhinick Indices // Gazi University Journal of Science. 2024. № 37. P. 1056–1064.

18. Brang D., Williams L.E., Ramachandran V.S. Grapheme-color synesthetes show enhanced cross-modal processing between auditory and visual modalities // Cortex. 2012. № 48(5). P. 630–637.

19. Zamm A., Schlaug G., Eagleman D.M., Psyche L. 2013. Pathways to seeing music: enhanced structural connectivity in colored-music synesthesia // NeuroImage. № 74. P. 359–366.

20. Simner J., Ward J., Lanz M., Jansari A. Non-random associations of graphemes to colours in synaesthetic and non-synaesthetic populations // Cognitive Neuropsychology. 2005. № 22(8). P. 1069–1085.

21. Deroy O., Spence C. Questioning the continuity claim: What difference does consciousness make? // O. Deroy (Ed.). Sensory blending: On synaesthesia and related phenomena. Oxford University Press. 2017. P. 191– 214.

22. Gamito S. Caution is needed when applying Margalef diversity index // Ecological Indicators. 2010. № 10(2). P. 550–551.

23. Грибер Ю.А. Человек и цвет: колористика культурного ландшафта // Человек. 2024. Т. 35, № 6. С. 108–123.

24. Казаков К. В. Город как текст: структурно-семиотический взгляд // XXV юбилейные Царскосельские чтения: Материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 20–21 апреля 2021 года / под общ. ред. С.Г. Еремеева. Т. II. СПб: Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина, 2021. С. 31–36

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

раскрывается.

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

Рецензируемая статья «Поле цветовых соответствий у русскоязычных графемно-цветовых синестетов как биосоциокультурная парадигма» является междисциплинарным исследованием уже исходя из предмета исследования т.к. собственно синестезия – это не только нейрофизиологический феномен, но и «.... особый способ познания» ...вместе с мышлением индивида определяющая его отношение к окружающей, в том числе социальной, реальности и формирующая социальное поведение (прежде всего, коммуникативное)». Автор отмечает неоднозначный социальный резонанс в отношении носителей синестезии, синестетиков: имеет место быть как «.... скептическое отношение к синестетическому опыту, способное порождать ситуации непонимания или даже осуждения и отвержения, так и своего рода «презумпция гениальности», формирующая определенные ожидания в отношении обладателя синестезии, могут оказывать значительное влияние на социальное самочувствие последнего и становиться источником напряжения»; социально-коммуникативный аспект таким образом придает значимости и актуальности данному исследованию. Цель исследования автор видит в «....количественной и качественной оценке представленности цветов и цветовых сочетаниях в синестетическом восприятии букв русского алфавита и арабских цифр и обосновании социокультурного потенциала графемно-цветовой синестезии» Автор приводит данные о демографии синестезии и основных дискутируемых вопросах в данном направлении. Отдельным разделом автор обозначает методы своего исследования: анализ примеров графемно-цветовых соответствий, опубликованных русскоязычными синестетами в открытом доступе в сети Интернет в виде словесных описаний, изображений либо в смешанной форме (изображения, сопровождаемые комментариями). Таким образом у исследования существует эмпирическая основа в виде 25 наборов данных в виде соотношений «буква русского алфавита – цвет» и 23 набора данных «арабская цифра от 0 до 9 – цвет, упомянутый набор данных представлен в виде цветных таблиц. На основании результатов проведенного исследования автор формулирует целый набор разнообразных выводов: от нейрофизиологических ( "в свете этого возникает предположение о возможном наличии у синестетов особенностей цветовосприятия, отличающих их от не-синестетов") до прикладных решений в сфере урбанистики ( "с помощью синестетических графемно-цветовых палитр .... в цветовом поле того или иного пространства возможно кодировать сообщения: от названия данного места или соответствующего родового понятия до выполняемых им функций или описывающих его идей, концепций. ... возникает необычный инструмент формирования городской идентичности – у конкретного города образуется его собственная уникальная синестетическая палитра и, соответственно, система кодирования сообщений в цветовом пространстве"). Представляется, что автору следовало подробнее характеризовать эмпирическую базу своего исследования – т.е. конкретный источник, обстоятельства и время получения данных, степень репрезентативности и т.д. Тем не менее в целом статья представляет большой интерес в качестве перспективного междисциплинарного исследования и рекомендуется к публикации.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Тюхменева Е.А. Московские триумфальные ворота к коронации Екатерины II в источниках 1760-х годов.

Новые материалы // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.69717 EDN: OPBIXF URL:

[https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69717](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69717)

## Московские триумфальные ворота к коронации Екатерины II в источниках 1760-х годов. Новые материалы

Тюхменева Екатерина Александровна

кандидат искусствоведения

заведующий отделом русского искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

119034, Россия, г. Москва, ул. Пречистенка, 21

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



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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.6.69717

**EDN:**

OPBIXF

**Дата направления статьи в редакцию:**

30-01-2024

**Аннотация:** Триумфальные ворота «к случаю» как часть церемониальной культуры России XVIII века не сохранились до наших дней. Реконструировать их облик позволяют графические и письменные источники. Основным объектом данного исследования стали еще не публиковавшиеся, а также малоисследованные архивные материалы: проект программы убранства триумфальных ворот 1762 г., две группы описей уже готовых сооружений и сопровождающие эти описи делопроизводственные документы. Проект программы ворот хранится в Российском государственном архиве древних актов и помимо первоначального замысла инвенторов содержит правку и комментарии, сделанные в процессе его апробации. Первая группа описей была создана по окончании подготовки к торжествам в сентябре 1762 г. Она рассматривается в статье по одной из копий, входящих в состав «Церемониального журнала Комиссии по коронации Екатерины II», хранящегося в Российском государственном историческом архиве. Вторая группа описей относится к 1766 г. и известна нам по копиям конца XIX века,

находящимся в Отделе письменных источников Государственного исторического музея. Работа с такими материалами основана на методах источниковедческого, искусствоведческого, историко-культурного и иконографического анализа. Представленные и проанализированные в статье письменные источники дали возможность реконструировать вид триумфальных ворот 1762 г., проследить процесс строительства и дальнейшую судьбу временных памятников, дополнить творческие биографии причастных к работам мастеров. В ходе исследования были уточнены количество и расположение картин, эмблем, статуй и надписей, техника и материалы их исполнения, колористическая гамма праздничных ансамблей, а также убранство внутренней поверхности арочных пролетов и прилегающего к триумфальным воротам пространства. Изучение проекта программы ворот и его апробированного варианта помогло оценить уровень развития иносказательной культуры в России, достигнутый к началу царствования Екатерины II. Был определен круг лиц, участвовавших в создании этого документа. Удалось установить, что оригиналы описей 1766 г. находятся в Российском государственном архиве древних актов. В совокупности с графическими источниками рассматриваемые в статье письменные материалы значительно обогатили имеющиеся сведения об искусстве праздничного убранства города, сложившемся механизме подготовки к официальным торжествам и художественной жизни Москвы того времени.

**Ключевые слова:**

триумфальная арка, триумфальные ворота, праздничное оформление города, коронация, Екатерина II, иносказательная культура, аллегория, эмблема, панегирический стиль, XVIII век

Интерес к такой разновидности искусства праздничного убранства города в России XVIII века, как триумфальные ворота, возник в отечественной науке довольно давно, еще с середины XIX столетия [\[1, с. 16-27\]](#), [\[2\]](#), [\[3\]](#), [\[4\]](#), [\[5\]](#), [\[6\]](#). После полувекового перерыва изучение временных памятников продолжилось в 1950-е гг. [\[7\]](#), [\[8\]](#). С этого момента начали периодически выходить работы, касающиеся преимущественно конкретных триумфальных ворот Москвы и Санкт-Петербурга первой половины XVIII века [\[9\]](#), [\[10\]](#), [\[11\]](#), [\[12\]](#), [\[13\]](#), [\[14\]](#), [\[15\]](#), [\[16\]](#), [\[17\]](#), [\[18\]](#), [\[19\]](#), [\[20\]](#). Обобщающим искусствоведческим исследованием, посвященным отмеченному периоду, стала монография автора данной статьи, вышедшая в 2005 г. [\[21\]](#). Триумфальные ворота второй половины XVIII столетия рассмотрены в диссертации А. А. Махотиной об официальных светских торжествах в царствование Екатерины II (Махотина А. А. Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II. Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствovedения. М., 2011; [\[22\]](#)). В настоящее время привлекаемые А. А. Махотиной источники для реконструкции московских триумфальных ворот, возведенных в честь коронации императрицы, можно дополнить уникальными архивными документами.

Цель данной работы — ввести в научный оборот и проанализировать еще не публиковавшиеся письменные материалы, связанные с триумфальными воротами 1762 г., а также сопоставить эти материалы с уже имеющимися в распоряжении исследователей источниками. В предлагаемой читателю статье цитаты из документов прошлых эпох даны с сохранением правописания подлинников со следующими исключениями: вышедшие из

употребления буквы заменены на современные аналоги; где это необходимо, строчные буквы — на заглавные, и наоборот; «ъ» в конце слов опущен; проставлено «й»; вставки автора статьи заключены в круглые скобки — (). Основные положения работы были изложены в качестве доклада на III научно-практической конференции «Сохраняя наследие. Наука и технологии. Советское наследие» (Санкт-Петербург, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 8–9 ноября 2003).

В соответствии со сложившейся в России первой половины XVIII века церемониальной традицией [\[20, с. 55–66\]](#), на пути коронационных проездов Екатерины II в Москве было поставлено четверо временных триумфальных ворот. Двое из них возвышались на Тверской улице — в Земляном и Белом городе. Функцию третьих и четвертых триумфальных ворот выполняли наделенные праздничным убранством Воскресенские ворота Китай-города и Никольские ворота Кремля (РГАДА. Ф. 2. Оп. 1. Д. 95. Л. 19 об.; РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. II об. – III). По случаю вступления на престол новой монархини обновили и Красные триумфальные ворота, построенные Д. В. Ухтомским «на века» в царствование Елизаветы Петровны (снесены в 1927). Однако, как отметила А. А. Махотина, они были активно задействованы не в сентябрьских коронационных мероприятиях 1762 г., а в маскарадном шествии «Торжествующая Минерва» в конце января – начале февраля 1763 г. (Махотина А. А. Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II. Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2011. С. 30–31).

Реконструировать облик триумфальных ворот 1762 г. позволяют сохранившиеся источники. До сих пор в распоряжении историков искусства имелись в основном изобразительные материалы, введенные в научный оборот крупным специалистом по русской графике М. А. Алексеевой [\[23\]](#), [\[24, с. 183–223\]](#). Прежде всего, это несколько рисунков, созданных Ж. Л. Девельи (де Велли; 1730–1804, в России — с 1754) и М. И. Махаевым (1717–1770) для коронационного альбома Екатерины II, выход которого в XVIII веке так и не состоялся (Девельи Ж. Л., Махаев М. И. Воскресенские ворота со стороны моста через Неглинку; Они же. Красная площадь в сторону Никольской башни и Воскресенских ворот со сценой уличного торгова. Оба рисунка — конец 1760-х; тушь, перо, кисть; Государственный Эрмитаж). Одновременно с совместной работой над коронационными листами русский мастер исполнил самостоятельные виды древней столицы для Академии наук. Данные рисунки не сохранились, однако о части из них, в том числе с изображением триумфальных ворот, возможно судить по гравированным аналогам, предназначенным для «Придворного календаря» (Балабин Т. П. Триумфальные ворота Земляного города в сторону Тверской-Ямской улицы; Он же. Триумфальные ворота на Тверской улице в Белом городе; Артемьев П. А. или Челнаков Н. Ф. Воскресенские ворота со стороны моста через Неглинку; Челнаков Н. Ф. Воскресенские ворота со стороны Красной площади; Он же. Никольские ворота с частью Арсенала; Саблин Н. Я. Красные триумфальные ворота в Земляном городе. Все гравюры — с рис. М. И. Махаева; 1765; офорт, резец). Итак, в приведенных рисунках и гравюрах запечатлены оба фасада Воскресенских и Никольских триумфальных ворот, задние фасады Тверских триумфальных ворот Земляного и Белого города, а также передний фасад Красных триумфальных ворот.

Между тем представленные выше изобразительные материалы можно дополнить целым рядом письменных источников, еще не получивших должного освещения в научной литературе. Среди них проект программы живописно-пластического убранства триумфальных ворот и несколько составленных в разное время групп описей уже готовых праздничных ансамблей. В отличие от графики, в указанных документах

отсутствуют Красные триумфальные ворота Д. В. Ухтомского, получившие к тому моменту статус мемориального сооружения. В совокупности изобразительные и письменные источники позволяют проследить процесс работы над временными триумфальными воротами от первоначального замысла к его воплощению в действительности. Остановимся на каждом документе подробнее.

Материалы, содержащие проект программы живописно-пластического убранства триумфальных ворот 1762 г. (Тверских Земляного и Белого города, Воскресенских и Никольских), хранятся в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179) и происходят из бумаг статс-секретаря Екатерины II Г. В. Козицкого (1724–1775; секретарь императрицы в 1768–1774). Хотя эти материалы были частично использованы и опубликованы в приведенной выше диссертации А. А. Махотиной, они заслуживают дальнейшего исследования. В рамках данной статьи выделим наиболее важные моменты. Прежде всего, стоит подчеркнуть, что рассматриваемый документ включает не только первоначальный проект программы живописно-пластического убранства ворот — картин, эмблем, статуй и надписей, но также правку и комментарии, сделанные в ходе его апробации. Этот уникальный материал показывает, какие требования предъявляли к декорации триумфальных ворот на закате барочной эпохи, чего ожидали от украшавших государственные праздничные ансамбли аллегорических, эмблематических и словесных образов.

Документ не подписан, однако известно, что авторами или, как говорили в XVIII веке, «инвенторами» программы убранства триумфальных ворот 1762 г. являлись М. М. Херасков (1733–1807), А. А. Ржевский (1737–1804) и И. Ф. Богданович (1743–1803). Причем в их обязанность входило не только «инвентировать на триумфальные ворота картины, эмблемы и надписи», но и находиться «у смотрения над живописцами при работе оных» (Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в императорскую древнюю резиденцию, богоспасаемый град Москву, и освященнейшего коронования Ее Августейшего Величества Всепресветлейшей Державнейшей Великой Государыни Императрицы Екатерины Второй, Самодержицы Всероссийской, матери и избавительницы отечества; еже происходило вшествие 13, коронование 22 сентября 1762 года // Журналы камер-фурьерские, 1762 г. [Б. м., б. г.]. С. 255). М. М. Херасков и И. Ф. Богданович были литераторами, связанными с Московским университетом. В контексте нашей темы нелишне отметить, что они также сочиняли одические произведения в честь восшествия на престол российских монархов Петра III и Екатерины II. Кроме того, М. М. Херасков был задействован в подготовке приуроченного к коронации императрицы маскарада «Торжествующая Минерва», о котором упоминалось выше [\[25, с. 104\]](#), [\[26, с. 42–43, 347\]](#). Правка и комментарии к программе убранства триумфальных ворот 1762 г., очевидно, принадлежат тем членам Коронационной комиссии, которые были хорошо знакомы с такой сферой деятельности. Прежде всего, это мог быть Н. Ю. Трубецкой (1699–1767), возглавлявший Коронационную комиссию Екатерины II и имевший серьезный опыт в данном деле. В 1742 г. он курировал подготовку к коронации Елизаветы Петровны, в том числе строительство триумфальных ворот, а затем издание ее коронационного альбома [\[27, с. 287–291\]](#). По ряду косвенных фактов стоит предположить и участие в апробации программы триумфальных ворот 1762 г. видного немецкого представителя петербургской Академии наук Якоба Штелина (1709–1785; в России — с 1735), однако данный вопрос еще нуждается в дальнейшем изучении (подробнее о жизни Я. Штелина в России и публикацию его записок см.: [\[28\]](#)).

По замыслу М. М. Хераскова, А. А. Ржевского и И. Ф. Богдановича, возводившиеся к

коронационным торжествам Екатерины II Тверские триумфальные ворота, как Земляного, так и Белого города, следовало украсить тремя аллегорическими картинами, несколькими десятками эмблем и десятью–двенадцатью статуями. На Никольских воротах Кремля, решенных как триумфальные, картины дополнялись двумя эмблемами, надписями и живописными барельефами. Фасады Воскресенских ворот Китай-города отделялись по-разному. Передний фасад должен был содержать пять картин и три надписи, задний — две картины и две надписи, а также пятнадцать эмблем и четыре статуи. Как свидетельствует архивный документ, правка членов апробационной комиссии предложенного литераторами проекта получилась довольно существенной — она затронула содержание практически всех картин триумфальных ворот и больше половины эмблем. Помимо этого, было постановлено отказаться от надписей, предполагаемых на Воскресенских и Никольских воротах, ибо, по мнению комиссии, «надписи без картин непристойны» (РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 28 об.).

В созданном М. М. Херасковым, А. А. Ржевским и И. Ф. Богдановичем варианте программы триумфальных ворот на первое место выдвигается слово: все аллегорические композиции имеют сложносочиненный развернутый характер и выступают почти буквальной иллюстрацией к сопровождающим их надписям. Вполне закономерно, что в тексте проекта надписи предшествуют описанию изображений. Многие картины и эмблемы построены на мудреных смысловых взаимосвязях, перегружены образами и деталями, открыто эмоциональны и в этом отношении близки откровенно хвалебным произведениям придворных поэтов того времени. Вместе с тем отмеченные черты свойственны полотнам триумфальных ворот первой четверти XVIII века, отличавшимся насыщенностью сюжета и оригинальностью его трактовки, граничащей порой с наивностью. В тот период российское общество только знакомилось с принципами общеевропейской риторико-иносказательной культуры, а инвенторами триумфальных ворот являлись, как правило, духовные особы, имевшие необходимые для этого познания [\[20, с. 67–92\], \[29\]](#). Процесс освоения новой сферы искусства, связанной с церемониальной жизнью российского двора, закончился примерно к началу 1720-х гг. К тому моменту были выработаны определенные, соответствующие барочной стилистике нормы, которых придерживались в дальнейшем при создании триумфальных и, шире, праздничных и траурных ансамблей государственной важности [\[30, с. 16–55, 69–165\]](#). По сравнению с аналогичными произведениями первой половины XVIII столетия в прославлении Екатерины II, заложенном литераторами в программе триумфальных ворот 1762 г., отсутствует достоинство и умеренность, должны отличать профессионально выполненное произведение панегирического жанра «просвещенной» эпохи. Напротив, ощущается страстное желание как можно ярче выразить пылкие верноподданические чувства. Так, например, на картине № 2 заднего фасада Никольских ворот с надписью «Закон, изображенный разум к богу» инвенторы предлагали представить «женщину» с исходящим от головы пламенем. Приложив одну руку к своему сердцу, второй рукой она отгоняла насекомых, нападающих на другое, находящееся в книге сердце. Книга лежала на круглом алтаре, украшенном фестонами. При этом из-под распахнутого одеяния «женщины», согласно замыслу М. М. Хераскова, А. А. Ржевского и И. Ф. Богдановича, виднелась ее нога, обутая в «железный сапог» (РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 31 об.).

В свою очередь, члены апробационной комиссии, рассматривающие проект программы, руководствовались отработанными к 1760-м гг. панегирическими принципами, согласно которым каждая композиция триумфальных ворот должна была служить воплощению одной идеи, отличаться ясностью и относительной простотой восприятия. Не допускалось вольное обращение с канонами иносказательного языка, а тем более использование

изобретенных, не принятых в общеевропейской эмблематической культуре Нового времени аллегорических сцен, образов и надписей, поскольку все это могло привести к неправильному или неоднозначному истолкованию. В этом отношении особенно показательны комментарии апробационной комиссии, сделанные к картине № 2 переднего фасада Тверских ворот Белого города. По мнению инвенторов, на ней следовало представить Победу и женский персонаж в львиной шкуре с богатым поясом, в увенчанном крестом шлеме на голове, с луком и стрелами в одной руке и щитом с вензелем императрицы в другой. Около нее под пальмой был поставлен алтарь с дымящейся жертвой. Композицию сопровождала надпись: «Сила и разум все одолевает» (РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 8 об.). В комментариях комиссии четко пояснялось: «Подпись прилична больше к эмблеме, нежели к картине; а в самой картине признаются следующие недостатки: 1. Победа над врагами одна могла бы наполнить всю картину. 2. Женщина в львиной коже изображение необычайное, и без булав храбрости не изъясляет, к тому ж богатой пояс не приличен. 3. Крест на шлеме никогда не становится, и для чего курящаяся на олтаре жертва, не известно». Вместо придуманного литераторами аллегорического сюжета члены апробационной комиссии предлагали традиционный вариант, отличающийся простотой и лаконичностью иносказательного образа, — запечатлеть Екатерину II в амплуа Афины Паллады (Минервы) с надписью: «Покой наш утвердила» (РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 5).

Апробационная комиссия заботилась и о том, чтобы художник сумел воплотить словесную программу на полотне, а решение задействованных в ней персонажей опиралось на устоявшиеся к тому времени иконографические схемы. «Надпись хороша, — пояснено в одном из комментариев к программе убранства Тверских ворот Белого города, — только картину самую по описанию живописцу невозможно будет изобразить» (РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 5 об.). Действительно, в проекте литераторов представление различных мотивов и образов порой сопровождается красивыми эпитетами, такими как «зрелые листья», «исчезающая ночь», «померклое» солнце, «утомленное летание» орла (причем персонифицирующего Московскую губернию (!); РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 9 об., 14, 15 об.), что практически нереально передать в визуальной форме, тем более в композициях триумфальных ворот, имеющих особые принципы художественной выразительности, близкие возникшему позже плакатному искусству. В утвержденном варианте программы от всего этого, разумеется, отказались.

Перейдем к описям триумфальных ворот. Первая группа описей известна нам по одной из копий, входящих в состав «Церемониального журнала Комиссии по коронации Екатерины II», хранящегося в Российском государственном историческом архиве (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 54–60 об.). Описи были сделаны по окончании строительства, очевидно, в сентябре 1762 г. (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 45–46). В документах обозначены конструктивные особенности праздничных ансамблей, их ордерное решение, подробно перечислены все элементы убранства и материалы исполнения. В описи Тверских ворот Земляного города даже выделены виды работ: живописная, столярная и плотничная (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 60–60 об.). Примечательно, что в анализируемом архивном деле описи Тверских ворот Земляного города предшествует их «Изъяснение» (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 59 об.), выполненное К. И. Бланком (1728–1793). Судя по всему, указанный документ дополнял чертеж этого сооружения, отсутствующий в данном деле.

Вторая группа описей была обнаружена нами в Отделе письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 50–68 об.), в выписках и копиях, созданных с документов XVIII века для И. Е. Забелина (1820–1908).

Как нам удалось установить, оригиналы этих документов находятся в Российском государственном архиве древних актов (автор статьи благодарит М. В. Николаеву за консультацию по данному вопросу). Отмеченные описи были составлены архитектором Иваном (Яковлевичем) Яковлевым (1728–1783) в 1766 г., когда велась подготовка к следующему после коронации приезду Екатерины II в Москву, запланированному тогда на февраль 1767 г. В них детально зафиксировано имеющееся на тот момент состояние всех триумфальных ворот и представлена смета расходов на их ремонт.

Рассматриваемые в статье изобразительные и письменные источники не только содержат идентичную информацию, но и значительно дополняют друг друга. На основании этих источников можно достаточно точно реконструировать осуществленный вид триумфальных ворот 1762 г., уточнить расположение и тематику аллегорических картин, эмблем, скульптурных образов и надписей, а также технику и материалы их исполнения. Приведем наиболее значимые примеры. Согласно описям и сохранившейся гравюре Н. Ф. Челнакова, на главной картине обоих фасадов Никольских ворот был представлен портрет Екатерины II, который отсутствует в проекте их убранства. Он возвышался над проездом и был заключен в золотую раму «под» резной позолоченной короной «с ляврами» (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 54 об.; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 6 об.; Челнаков Н. Ф. (с рис. М. И. Махаева). Никольские ворота с частью Арсенала. 1765. Офорт, резец). В описях Тверских ворот Земляного города сообщается о двадцати дополнительных эмблемах, размещенных «в перапете», вероятно, на парапете кровли ворот (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 60; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 51).

В отличие от графических листов, архивные документы позволяют судить об убранстве внутренней поверхности арочных пролетов триумфальных ворот. Как отмечено в «изъяснении» К. И. Бланка, плафон центрального проезда Тверских ворот Земляного города украшала «живописная картина» (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 59 об.). Судя по описям, «стены и блафон (плафон)» единственного пролета Тверских ворот Белого города были «обиты холстиною, по которым росписано живописною работою ниши со штатами (статуями) и филенгами (филенками), и рамы с арнаментами и арматурой» (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 59; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 54 об.) «Внутри» Никольских ворот было «обшито тесом и росписано, и (с)воды, филенги с четырьмя картушами (картушами)» (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 55; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 65 об. – 66).

Как свидетельствуют описи, все скульптурные образы, размещенные на триумфальных воротах, представляли собой обрезаемые фигуры-обманки, написанные по золоту, только статуи в нишах Тверских ворот Белого города, вероятно, были «резные», но тоже «вызолоченные» (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 54 – 60; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 50–68). Для того чтобы скрыть «нерегулярность строений», рядом с Тверскими воротами Земляного и Белого города использовали иллюминационные щиты с эмблемами (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 52, 56). При проездах триумфальных ворот ради «обережения» обычно ставили «точеные» деревянные пушки. По описям 1766 г., восемь пушек в ветхом состоянии находилось около Тверских ворот Белого города и четыре — около Никольских, восемь пушек («за неимением») следовало поставить рядом с Воскресенскими воротами и четыре — с Тверскими воротами Земляного города (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 52, 55, 60 об., 66). Городские строения, окружавшие триумфальные ворота, также могли получить праздничное убранство, как это видно на гравюре, изображающей Никольские ворота с примыкающим к ним зданием Арсенала (Челнаков Н. Ф. (с рис. М. И. Махаева). Никольские ворота с частью Арсенала. 1765. Офорт, резец).

Описи доносят до нас и колористическое решение триумфальных ансамблей. Так, корпус возвышавшихся друг за другом Тверских ворот выкрасили в разные оттенки зеленого цвета: ворота Земляного города — в собственно зеленый, Белого города — в прозелень (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 51 об., 55). Воскресенские ворота были голубыми, Никольские — очевидно, красными («на подобие пофида», вероятно, порфира), созвучными цвету кремлевских стен (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 55, 57 об.; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 60, 65 об.). Окраска триумфальных ворот, выполненная «по местам с белилами», традиционно имитировала мрамор. На этом фоне выделялись белые стволы колонн и вызолоченные декоративные элементы ворот, включая статуи, геральдические и вензелевые знаки, военную арматуру и трофеи. Базы и капители колонн и пилястр также покрывали позолотой. Кроме того, по золоту были написаны практически все эмблемы (РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 54–60 об.; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 50–68 об.).

Наконец, анализируемые в статье письменные материалы обогащают наши сведения о процессе создания триумфальных ворот, его участниках, стоимости работ, а также позволяют проследить судьбу праздничных ансамблей. Остановимся на последнем пункте, наименее освещенном в других источниках и, соответственно, в научной литературе. После проведенных торжеств, в конце сентября 1762 г. Коронационная комиссия передала все четверо триумфальных ворот в ведение Московской губернской канцелярии. Ответственными лицами за принятие ворот от курировавших их строительство офицеров и архитекторов тогда были назначены коллежский советник Степан Шапошников и архитектор Семён (Яковлевич) Яковлев (1715 – после 1768), занимавшийся убранством одного из фасадов Воскресенских ворот в виде триумфальных (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 45–46 об.). При передаче ворот и в деле их дальнейшего сохранения, скорее всего, использовалась отмеченная выше первая группа описей. Перечень необходимых мер, которые следовало принять, подробно зафиксирован в «промемотии», составленной Губернской канцелярией в марте 1765 г.: «Чтоб у вышеупомянутых четверых ворот (...) всегда был пристойной караул, дабы те ворота были всегда в хорошей исправности и внутри-б и около оных всегдашняя чистота и от проезжающих людей тем воротам и сделанным при оных щитам повреждения чинено не было, и те-б караул(ь)ные оные ворота и щиты при смене друг другу сдавали в целости по описи» (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 46 об. – 47). Однако с 1765 г. триумфальные ворота стали быстро ветшать: от ветра обламывались, падали и разбивались резные и «обрезные» элементы, выгорали и линяли краски, повреждались картины. Ремонтировать ворота было некому, о чем Губернская канцелярия постоянно докладывала в Правительствующий Сенат (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 47 об. – 49).

К осени 1766 г., когда встала необходимость активно готовиться к следующему приезду Екатерины II в Москву, предполагаемому в феврале 1767 г., триумфальные ворота находились в весьма плачевном состоянии. Об этом свидетельствует как раз представленная в статье вторая группа описей архитектора И. Я. Яковлева (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 50–68 об.). По его мнению, исправление ворот не только требовало существенных издержек — более десяти тысяч рублей (что составляло почти 30 процентов от их первоначальной стоимости), но и представлялось нецелесообразным. Деревянные конструкции триумфальных ворот, возводившихся в спешке, с нарушением правил добротного строительства («скороноспешная постройка»), не смогли бы выдержать обновленную декорацию (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 68–68 об., 71–74).

Опись И. Я. Яковлева дополняют «скаска», касающиеся живописных и золотарных работ (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 69–70 об.). Здесь стоит отметить, что заново исполнить картины триумфальных ворот по образцу прежних обязывались, «ежели повелено будет», «малороссианин» Д. Г. Левицкий (1735–1822), в будущем известный портретист, «с товарищи» — Иваном Петровым (служителем действительного статского советника М. Г. Собакина) и Александром Никифоровым (служителем И. И. Шувалова) (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 69–69 об.).

Отпустить «такую знатную сумму» (свыше 10000 руб.) на ремонт триумфальных ворот без «соизволения» Екатерины II Сенат не осмелился. В конце ноября 1766 г. императрице был подан доклад, в котором не только кратко излагалось положение дел, но и осторожно высказывалось предложение членов Сената, что с учетом наступившего зимнего периода на триумфальных воротах надлежит исправить лишь то, без чего невозможно обойтись (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 73–74 об.). В декабре этот вопрос был рассмотрен государыней, которая собственноручно начертила на докладе свою резолюцию: «есть ли они столь ветхи, что опасность есть к их падению, то прикажите оные сломать, дабы лишней издержки не учинили впред(ь)» (ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 74–74 об.). Однако разобрать триумфальные ворота к приезду Екатерины II в Москву не успели, и в связи с пребыванием императорского двора в древней столице их демонтаж был отложен до весны 1768 г. [\[7, с. 241\]](#).

Как мы видим, рассмотренные в статье письменные источники помогают не только достаточно точно воссоздать вид осуществленных триумфальных ворот 1762 г. и проследить их дальнейшую судьбу, но и пролить свет на организацию, технику и материалы строительства, оценить стоимость работ. Кроме того, они дополняют творческие биографии работавших тогда в Москве мастеров, прежде всего, архитекторов К. И. Бланка, С. Я. и И. Я. Яковлевых и живописца Д. Г. Левицкого, расширяют наши представления о сфере их деятельности и возможностях. Предпринятый анализ первоначального проекта программы триумфальных ворот и его апробированного варианта показывает, что в тот период по-прежнему руководствовались традиционными, устоявшимися в России к началу 1720-х гг. панегирическими принципами. Предложенные литераторами чересчур сложные и далеко отстоящие от канонов общеевропейской иносказательной культуры Нового времени сюжеты и образы были отвергнуты. Взятые в совокупности письменные и графические материалы существенно обогащают общую картину развития искусства праздничного убранства города в России XVIII века.

## Библиография

1. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества / сост. А. Мартыновым; текст И. М. Снегирева. Год четвертый (Т. 4). Изд. 2-е с доп. Москва: Полицейская типография, 1853. – 140 с.
2. Иванов П. И. Красные ворота в Москве // Известия императорского археологического общества. Т. II. Вып. 4. Санкт-Петербург: [б. и.], 1861. – Стб. 193-202.
3. Никольский К. Т. Триумфальные ворота в Москве у Казанского собора, устроенные Святейшим Синодом в царствования Петра I-го и Елизаветы Петровны // Известия императорского русского археологического общества. Т. IX. Вып. 4. Санкт-Петербург: [б. и.], 1879. – Стб. 329-370.
4. «Ломоносов и елизаветинское время». Выставка. Отд. V. Архитектура. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1912. – 28 с.
5. Бондаренко И. Е. Зодчество Москвы XVIII и начала XIX века // Путеводитель по Москве, изданный московским архитектурным обществом для членов V съезда зодчих в

- Москве / Под ред. И. П. Машкова. Москва: скоропечатня Левенсона, 1913. – С. 1-308.
6. Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. IV. Вып. 23: Архитектура. Московское зодчество в эпоху барокко и классицизма. Москва: издание И. Кнебель, 1913. – 104 с.
7. Михайлов А. И. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. Москва: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1954. – 372 с.
8. Ильин М. А., Выголов В. П. Московские триумфальные ворота рубежа XVII–XVIII веков // Материалы по теории и истории искусства / под ред. А. А. Федорова-Давыдова. Москва: Издательство Московского университета, 1956. – С. 106-117.
9. Выголов В. П. Триумфальные ворота 1721 г. И. П. Зарудного // Архитектурное наследство. Вып. 12. Москва: Стройиздат, 1960. – С. 179-182.
10. Мозговая Е. Б. Триумфальные арки И. П. Зарудного // Проблемы развития русского искусства. Вып. 7 / науч. ред. А. Л. Каганович. Ленинград: [б. и.], 1975. – С. 12-21.
11. Воронихина А. Н. Триумфальные ворота 1742 г. в Санкт-Петербурге // Русское искусство барокко. Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. Москва: Наука, 1977. – С. 159-172.
12. Раскин А. Г. Триумфальные арки Ленинграда. Ленинград: Лениздат, 1985. – 159 с.
13. Борзин Б. Ф. Живопись триумфальных ворот // Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. Ленинград: Художник РСФСР, 1986. – С. 150-187.
14. Ильина Т. В. Новое о монументально-декоративной живописи XVIII века. (Триумфальные ворота 1732 г.) // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 3: Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы / Ленинградский государственный университет. Под ред. Н. Н. Калитиной. Ленинград: [б. и.], 1986. – С. 13-24.
15. Мозговая Е. Б. «Врата триумфальные именитого человека Строганова» (1709 г.) // Строгановы и Пермский край. Пермь: [б. и.], 1992. – С. 20-27.
16. Агеева О. Г. Купечество и официальная праздничная культура русских столиц петровского времени // Менталитет и культура предпринимателей России XVIII – XIX веков. Сб. ст. / Российская академия наук, Институт российской истории. Отв. ред. Л. Н. Пушкирев. Москва: Институт Российской истории, 1996. – С. 24-42.
17. Нащокина М. В. Московские триумфальные ворота петровского времени // Москва, 850 лет. Т. 1. Москва: Московские учебники, 1996. – С. 225-227.
18. Метьюз Дж., Каганов Г. З. «CAESAR. SALVE». К титулованию Петра I императором // XVIII век. Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века / Институт искусствознания Министерства культуры РФ. Москва: Пинакотекa, 2000. – С. 30-63.
19. Зелов Д. Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века. История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. Москва: Едиториал УРСС, 2002. – 304 с.
20. Клименко С. В. Триумфальная тема в творчестве Ивана Коробова и Ивана Мичурина. Интерпретация античной традиции в европейской архитектуре XVII – первой половины XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5. Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2015. – С. 519-529.
21. Тюхменева Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. – 328 с.
22. Махотина А. А. О программе триумфальных врат в честь фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 12: По итогам Всероссийской научной конференции «Императорская Академия художеств и художественная жизнь России» / НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Ред.-сост. И. В.

- Рязанцев. Москва: Памятники исторической мысли, 2009. – С. 68-85.
23. Алексеева М. А. Жан-Луи Девелли, его помощник Михайло Махаев и Стефано Торелли: «Коронация Екатерины II в Успенском соборе» // Страницы истории отечественного искусства X – XX веков / Государственный Русский музей. Вып. 3. Санкт-Петербург: Palace Editions, 1997. – С. 27-35.
24. Алексеева М. А. Михайло Махаев – мастер видового рисунка XVIII века. Санкт-Петербург: Издательство «Журнал “Нева”», 2003. – 448 с.
25. Словарь русских писателей XVIII века / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). Вып. 1 (А–И). Ленинград: Наука, 1988. – 358 с.
26. Словарь русских писателей XVIII века / Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом). Вып. 3 (Р–Я). Санкт-Петербург: Наука, 2010. – 472 с.
27. Алексеева М. А. Изображение коронационных и погребальных церемоний XVIII века. Изданные и неизданные альбомы // Алексеева М. А. Из истории русской гравюры XVII – начала XIX века. Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2013. – С. 283-293.
28. Записки Якоба Штелины об изящных искусствах в России / Сост., пер. с нем., вступ. ст., предисл. к разд. и примеч. К. В. Малиновского. Т. I–II. Москва: Искусство, 1990. – 448 с. + 248 с.
29. Тюхменева Е. А. К истории сочинения и осуществления программ произведений искусства в России в первой половине – середине XVIII века. Славяно-греко-латинская академия – Академия наук – Академия художеств // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 9: Из истории Императорской Академии художеств / НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Ред.-сост. И. В. Рязанцев. Москва: Памятники исторической мысли, 2005. – С. 53-79.
30. Тюхменева Е. А., Быкова Ю. И. Путь к империи: становление придворной художественной культуры в России в петровское время. Церемонии, регалии, украшения. Москва: БуксМАрт, 2022. – 448 с.

## 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 «Московские триумфальные ворота к коронации Екатерины II в источниках 1760-х годов. Новые материалы», в которой проведен анализ имеющейся в архивных фондах документации по изучаемой проблематике.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что письменные источники помогают не только достаточно точно воссоздать вид осуществленных триумфальных ворот 1762 года и проследить их дальнейшую судьбу, но и пролить свет на организацию, технику и материалы строительства, оценить стоимость работ. Кроме того, они дополняют творческие биографии работавших тогда в Москве мастеров, прежде всего, архитекторов.

Актуальность исследования обусловлена тем, что доступность архивной проектной документации, в первую очередь – для специалистов отрасли, позволяет реставраторам учесть опыт прошлых лет и применить наиболее подходящие для объекта материалы и технологии консервации и реставрации.

Цель данной работы – ввести в научный оборот и проанализировать еще не публиковавшиеся письменные материалы, связанные с триумфальными воротами 1762 г., а также сопоставить эти материалы с уже имеющимися в распоряжении

исследователей источниками. В ходе исследования были использованы общенаучные методы исследования анализ и синтез, дедукция и индукция, обобщение, классификация, а также историко-культурный анализ и метод анализа доментальных архивных материалов. Эмпирическим материалом послужили аутентичные изобразительные материалы и документы Российского государственного архива древних актов (РГАДА), Российского государственного исторического архива (РГИА).

Практическая значимость результатов исследования заключается в возможности их применения реставраторами в своей деятельности при повторных реставрациях культурных ценностей и объектов культурного наследия.

Научная значимость исследования заключается в том, что оно создает базу для дальнейших исследований и работ по нескольким актуальным направлениям: сохранение отечественного культурного наследия, мониторинг состояния сохранности объектов культурного наследия и культурных ценностей, исследования в области истории и методологии отечественной научной реставрации, исторические исследования.

На основе детального анализа научной разработанности проблематики, автор приходит к заключению, что интерес к такой разновидности искусства праздничного убранства города в России XVIII века, как триумфальные ворота, возник в отечественной науке довольно давно, еще с середины XIX столетия. После полувекового перерыва изучение временных памятников продолжилось в 1950-е годы. С этого момента начали периодически выходить работы, и выносятся на защиту диссертационные исследования, касающиеся преимущественно конкретных триумфальных ворот Москвы и Санкт-Петербурга первой половины XVIII века. Обобщающим искусствоведческим исследованием, посвященным отмеченному периоду, стала монография автора данной статьи, вышедшая в 2005 году.

Как констатирует автор в своем исследовании, до сих пор в распоряжении историков искусства имелись в основном изобразительные материалы, введенные в научный оборот крупным специалистом по русской графике М.А. Алексеевой. Автор предлагает дополнить имеющуюся базу целым рядом письменных источников, еще не получивших должного освещения в научной литературе. Среди них проект программы живописно-пластического убранства триумфальных ворот и несколько составленных в разное время групп описей уже готовых праздничных ансамблей. Автором выделены наиболее важные документы: материалы, содержащие проект программы живописно-пластического убранства триумфальных ворот 1762 года; бумаги статс-секретаря Екатерины II Г.В. Козицкого; вариант программы триумфальных ворот, созданный М.М. Херасковым, А.А. Ржевским и И.Ф. Богдановичем; группы описей триумфальных ворот; сметы расходов; решения Сената.

Предпринятый автором статьи анализ первоначального проекта программы триумфальных ворот и его апробированного варианта показывает, что в тот период по-прежнему руководствовались традиционными, устоявшимися в России к началу 1720-х годов панегирическими принципами. Предложенные литераторами чересчур сложные и далеко отстоящие от канонов общеевропейской иносказательной культуры Нового времени сюжеты и образы были отвергнуты. Взятые в совокупности письменные и графические материалы существенно обогащают общую картину развития искусства праздничного убранства города в России XVIII века.

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 имеющихся архивных материалов по созданию объектов культурного наследия представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 30 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:

Сивкина Н.Ю., Гусева А.С. Особенности храмового строительства Селевкидов: архитектура в политическом контексте // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.69739 EDN: OHNMWC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69739](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69739)

## Особенности храмового строительства Селевкидов: архитектура в политическом контексте

Сивкина Наталья Юрьевна

доктор исторических наук

профессор, кафедра Истории древнего мира и Средних веков, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского; НОЦ "Славяно-греко-латинский кабинет" при Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н.А. Добролюбова

603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, 2

✉ [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)



Гусева Анастасия Сергеевна

магистр; кафедра истории древнего мира и Средних веков; Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, 2

✉ [anast.gusewa2018@yandex.ru](mailto:anast.gusewa2018@yandex.ru)



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

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.6.69739

**EDN:**

OHNMWC

**Дата направления статьи в редакцию:**

02-02-2024

**Аннотация:** В статье рассматриваются особенности храмовой архитектуры в контексте религиозной политики ранних Селевкидов. Исследование построено с использованием археологических и эпиграфических материалов, поскольку нарративные сведения фрагментарны и содержат лишь некоторые упоминания о политике первых царей династии Селевкидов. Перед Селевком I, преемником Александра Македонского, как и перед другими диадохами, стоял вопрос укрепления своей власти. При этом, время

правления Селевка Никатора и его сына Антиоха является одним из самых стабильных за всю историю державы Селевкидов. Это было следствием продуманной внутренней политики первых царей. В историографии вопросы управления, градостроительства, особенностей взаимодействия центра и периферии поднимались неоднократно, но они остаются дискуссионными до сих пор, что подчеркивает их актуальность. Методами исследования послужили как традиционные для такого вида работ общеполитические методы анализа и синтеза, а также метод систематизации материалов, поскольку авторы обобщили накопленные данные, проанализировали их в контексте политической ситуации того периода истории. Новизна работы заключается в попытке авторов рассмотреть один из дискуссионных вопросов о реализации политики «слияния народов» через изучение особенностей храмовой архитектуры. Учитывая состояние источниковой базы, по мнению авторов, следует обратить внимание на материальные свидетельства. Они позволяют дополнить существующие знания о внутренней политике первых Селевкидов. На примере архитектурных памятников, можно утверждать, что интеграция в культурной и религиозной сфере не просто имела место, а была следствием целенаправленной политики ранних Селевкидов. Соответственно, сближение народов происходило в рамках новой интеграционной модели. Исторический парадокс заключается в том, что в конечном итоге, конструкт ранних Селевкидов оказался близок к прототипу Александра Македонского, негативно воспринятому в правление знаменитого завоевателя и отвергнутому после его смерти диадохами.

**Ключевые слова:**

Эллинизм, Селевкидская держава, Селевк I, Антиох I, Вавилония, ранние Селевкиды, Александр Македонский, храмовое строительство, архитектура, религиозная политика

*Предмет и актуальность.* Государство Селевкидов занимало огромные территории, населённые многочисленными восточными народами, которые отличались друг от друга языком, религией, культурой и были соединены вместе в рамках одного государства силой оружия. Перед Селевком I, как и перед другими диадохами, стоял вопрос укрепления своей власти. Поскольку греко-македонское население находилось в меньшинстве по отношению к местным народам, угроза восстания, свержения или приглашения иного претендента на трон представляли реальную угрозу для правящей династии. Несмотря на это обстоятельство, время правления Селевка Никатора и его сына Антиоха является одним из самых стабильных за всю историю державы Селевкидов. Вероятно, это было следствием продуманной внутренней политики первых царей.

В историографии вопросы управления, градостроительства, особенностей взаимодействия центра и периферии поднимались неоднократно [\[5; 6; 8; 11; 14; 20; 21\]](#), но остаются дискуссионными и актуальными до сих пор. Кроме того, в настоящее время подобные вопросы по-прежнему остро стоят на повестке дня, поэтому изучение различных тенденций и направлений внутренней политики прошлого, осмысление ошибок и успехов является не просто актуальным, оно позволяет предвидеть последствия принятия того или иного решения.

*Теоретическая база.* Источниковая база данного исследования базируется на нарративных и, главным образом, эпиграфических источниках. К сожалению, нарративные сведения фрагментарны и содержат лишь некоторые упоминания о политике ранних Селевкидов (Диодор, Аппиан, Арриан). Эпиграфика (OGIS 213; 214;

215) включает царские декреты, раскрывающие некоторые особенности взаимоотношения правителя и храмов. Клинописные источники, в основном хроники, дают сведения о покровительстве царей месопотамским храмам (ВСНР 5, ВСНР 6, ВСНР 7, ВСНР 8 и др.). Современные труды, использованные в работе, можно поделить на две группы: это работы, посвященные непосредственно архитектуре и градостроительству ранних Селевкидов [\[15-19\]](#) и труды более общего характера, необходимые для воссоздания целостной картины прошлого, например, об имперском характере власти и системе управления [\[1, 3, 6, 10, 13\]](#), о культурных и идеологических вопросах [\[5, 7, 8, 9, 12, 14, 21\]](#).

*Новизна* работы заключается в попытке авторов рассмотреть один из дискуссионных вопросов о реализации политики «слияния народов» через изучение особенностей храмовой архитектуры. Учитывая состояние источниковой базы, материальные свидетельства позволяют дополнить существующие знания о внутренней политике первых Селевкидов.

*Методами* исследования послужили как традиционные для такого вида работ общеполитические методы анализа и синтеза, а также метод систематизации материалов, поскольку авторы обобщили накопленные данные, проанализировали их в контексте политической ситуации того периода истории

*Результаты.* Селевк, участник Восточного похода Александра Македонского (App. Syr. 56), начал свою карьеру в качестве начальника личной охраны царя – гипаспистов (App. Anab. V. 13. 4). После смерти великого завоевателя он принял участие в войнах диадохов и по решению в Трипарадизе получил в управление Вавилонию (Diod. XVIII. 39. 6; Diod. XIX. 12. 2). Позднее провозгласил себя царем и активно увеличивал подвластные территории.

Известно, что Селевк I Никатор проводил активную градостроительную политику, являясь основателем 75 городов, которые должны были стать центрами взаимодействия европейской и восточной сфер культуры. Чтобы понять, продолжил ли Селевк политику «слияния народов» Александра Македонского или нет, исследователи обычно сравнивают города, основанные ими, а также существовавшую в них обстановку, выясняя возможные варианты интеграции.

Считается, что политика Селевка в отношении городов достаточно сильно отличалась от замысла Александра. Для диадоха основание новых городов было связано с задачей колонизации обширных пространств и консолидации государства [\[2, с. 76\]](#) в стремлении воссоздать империю [\[13, p. 125\]](#). Допускается также, что целью градостроительства было не столько желание эллинизировать местное население, сколько привлечь эллинов в эти земли. Действительно, города были разбросаны по всему государству, но наибольшее их скопление наблюдалось в Сирии и Малой Азии. Есть предположения, что строительство городов шло и в Бактрии – сатрапии, наиболее склонной к сепаратизму [\[1, с. 33\]](#). В целом, Селевк, хотя и создавал по всему государству новые города, как и Александр Македонский, но диадох больше ориентировался в своей политике на греческое население. Даже жрецы местных религий утратили свои позиции и были заменены другими людьми [\[4, с. 221 слл.\]](#). Поэтому целью данной работы является рассмотрение особенностей храмовой архитектуры в контексте религиозной политики ранних Селевкидов, что позволит иначе взглянуть на проблему интеграции населения державы.

Селевк I оказывал покровительство греческим храмам и храмовым общинам, что

засвидетельствовано в его декретах (OGIS 213; 214; 215). Дела храмов строго контролировались через полисную организацию в случае греческого населения и через городские общины в случае македонского. Такие различия в контроле объяснялись тем, что греческое население, по традиции, воспринимало монархию как тиранию, в противоположность македонянам [\[10; p. 285\]](#).

В отличие от эллинских святилищ храмы на Древнем Востоке сосредотачивали на себе не только религиозную, но и административную функцию на местном уровне, поэтому для правителей было важно поддерживать баланс в отношениях с ними. Этим объясняется благоволение царей храмам, в которых они по воцарении начинают проводить строительные работы [\[8\]](#). Большая часть сведений о санкционированных царем работах в храмах связаны с именем Антиоха I, сына и соправителя Селевка, а затем преемника: известно, что в Эсагиле и Эзиде проводились ремонтные работы (ВСНР 5, ВСНР 6, ВСНР 7, ВСНР 8) [\[3, с. 56\]](#). В текстах вавилонских хроник часто упоминается строительный мусор, развалины и подготовленный для ремонта кирпич, что свидетельствуют о проведении широких реставрационных работ в царствование первых Селевкидов.

В целом, в отношении восточных народов религиозная политика определялась двумя важными принципами: внешним уважением и невмешательством [\[7; p. 198\]](#). Стоит отметить, что Антигониды потерпели неудачи в Вавилонии, грабя храмы и местное население [\[8\]](#). А религиозная политика Селевка привела к взаимным выгодам: жречество само обеспечивало свои нужды, о чем свидетельствуют храмовые декреты вавилонской общины (P305851; P296744). При этом Селевку оказывалось подчеркнутое уважение – жрецы именовали его царем Вавилона (King List 6), хотя, формально, до 306 г. до н.э. он являлся лишь сатрапом.

Примечательно, что столь уважительное отношение к старинным постройкам, не только сакрального назначения, мы можем проследить и за пределами Вавилона. Примерами тому являются театры в Вавилоне и Ай-Хануме, которые в архитектурном отношении были сооружениями чисто греческого типа, но крыши окружающих театр зданий были плоскими, что характерно только для персидской архитектуры. Вавилонский театр и вовсе был частью городской архитектуры, как и сооружение в Дура – Европосе, и использовался как для религиозных празднеств вавилонян, так и для греческих спектаклей [\[15; p. 8\]](#).

Прежде чем рассмотреть конкретные проявления религиозной политики Селевка, стоит отметить, что его сын Антиох Сотер по праву может считаться «реставратором» не только старых Вавилонских храмов, но и старых порядков. Он оказывал финансовую поддержку храмам, о чем свидетельствуют храмовые декреты (P502942; P502944), выполнял религиозные обряды (ВСНР 5), именовался преемником ассииро-вавилонских царей (Antiochus Cylinder) и «Великим» царем (King List 6). Важно понимать, что проводя данную политику, он едва ли противоречил решениям своего отца: Селевк, видимо, заложил основы взаимодействия, а Антиох углубил эти взаимоотношения, исходя из конкретной политической обстановки.

В современных исследованиях выделены четыре типа храмовых сооружений, относящихся к правлению ранних Селевкидов. В первом типе ключевым элементом является лестница на крышу, характерная для месопотамской и сирийской архитектуры. Поэтому храмы данного типа называют «ассирийскими», но часто в этом типе встречаются и греческие элементы. В этом контексте рассматриваются два эллинистических храма в Умм-эль-Амеде и храм Аполлона в Дидиме, построенные в

конце III в. до н.э. Для них характерны колонны с ионическими капителями и аттические ионические базы. Лестница была боковой и располагалась с северной стороны, что является чисто ассирийским элементом. Также стоит сказать, что храмы располагались в центре обнесенного двора, что является чисто западно-семитской чертой. При этом все эти элементы сочетаются с вытянутым прямоугольным фундаментом, характерным для греческой архитектуры [\[17; p. 138-140\]](#).

Вторая группа сооружений оснащена остроконечными дверями, которые восходят к классическому храму Артемиды Эфесской. Во фронтонах этих храмов, в центре которых находится большая дверь, по бокам которой обычно расположены две двери меньшего размера. Важно отметить, что географическое расположение этих храмов и время их постройки совпадает с описанным выше типом. Выделяются они в отдельный тип, поскольку ни в одном из них не обнаружена лестница на крышу-террасу [\[16; p.139\]](#).

Третья группа – так называемый «вавилонский тип» – имеет ионические колонны, в основании которых находятся колокола, характерные для дворцов Персеполя и Суз. Храмы в Ай-Хануме и Дура-Европосе обладают этой чертой, но они расположены за пределами города, в отличие от храмов Суз и Вавилона. При этом не ясно, где находился жертвенный алтарь, но были обнаружены мраморные фрагменты рук и ног колоссальной статуи, поклонение которой могло осуществляться как греками, так и местным населением. Культовый центр храма — наос, преддверие и боковые помещения — был изолирован от более крупного дворового комплекса вавилонской традиции. Однако культовые помещения не стоят свободно во дворе, а прочно связаны с узким двором перед ними. Греческий элемент, напротив, представляет собой строгую осевую симметрию [\[18; p. 156-157\]](#).

С храмами «иранского типа» – четвертой группой – ситуация обстоит гораздо сложнее. Общим для всех храмов этой группы является не только иранский (т-образный) план, но и его сочетание с элементами греческого происхождения [\[19; p. 66\]](#). В основном это отдельно стоящие храмы в греческом стиле, украшенные греческими колоннами. В дополнение к этому формальному сочетанию архитектурных элементов и характеристик мы также можем наблюдать помещения для различных культов — по крайней мере, в оксосском храме Тахт-и Сангин, где археологические данные показывают противопоставление иранского культа огня и греческого жертвоприношения. При этом вторая группа явно доминирует. [\[19; p. 77\]](#).

Интересно и то, что Вавилония была центром державы сначала Александра, затем ранних Селевкидов. Именно отсюда Селевк и его сын распространяли свою власть над соседними территориями [\[8\]](#). Было бы вполне ожидаемо, что строительные работы по восстановлению храмов будут вестись, главным образом, в Вавилонии. Однако это не так. Более того, правители не отдали предпочтение какому-то одному стилю. Все четыре типа храмов (храмы «ассирийского типа», храмы с остроконечными дверями, храмы «вавилонского типа» и храмы «иранского типа») распространены по всей территории империи Селевкидов [\[19; p. 65\]](#). Этот факт можно объяснить только целенаправленной политикой Селевка Никатора, сформированной при его дворе с целью продемонстрировать его авторитет и силу, сокращая при этом влияние местных культур, но не стирая их полностью, не отдавая предпочтение какой-то одной.

При этом Селевкиды не являлись первопроходцами в этом синкретичном строительстве. Они опирались на предшествующий опыт, на ахеменидское придворное искусство, что объединило элементы вавилонской, ассирийской, египетской, греко-ионийской и

иранской традиций. Такое смешение стилей было необходимо для подкрепления власти персидских царей и демонстрации формального единства разных народов империи через принятие их достижений в сакральной архитектуре. Однако отличие заключается в том, что подобная строительная деятельность персидских царей ограничивалась лишь царскими дворцами Пасаргад, Персеполя, Суз и Экбатан. [\[19; p. 77\]](#), в отличие от первых Селевкидов, распространивших эту практику на сакральную архитектуру во всей державе.

*Выводы.* Для этнически однородных империй других диадохов идея сближения разных народов была либо неприемлема, либо принимала иную форму взаимодействия, как например в Египте через культ Сараписа [\[9\]](#). Но Селевку I и его потомкам пришлось искать свою модель взаимодействия с восточными народами, которая, отличалась от политики ахеменидских царей, поскольку способствовала развитию не только центра империи, но и отдаленных провинций. При этом Селевкиды не стремились, как Александр, создать государство с однородным по этническому составу населением. Тем не менее, на примере архитектурных памятников, можно утверждать, что интеграция в культурной и религиозной сфере не просто имела место, а была следствием целенаправленной политики ранних Селевкидов. Соответственно, сближение народов происходило в рамках новой интеграционной модели.

Исторический парадокс заключается в том, что в конечном итоге, конструкт ранних Селевкидов оказался близок к прототипу Александра Македонского, негативно воспринятому в правление знаменитого завоевателя и отвергнутому после его смерти. Успех данной политики подтверждается широким распространением разных типов сакральных архитектурных сооружений по всей державе.

## Библиография

1. Аминов И. И. Развитие государственности в Центрально-Азиатском регионе в эллинистический период (IV—III вв. до н.э.) // Актуальные проблемы российского права. 2020. Т. 15. № 10. С. 28–35.
2. Бенгтсон Г. Правители эпохи эллинизма. М.: Наука, 1982. 394 с.
3. Берзон Е. М. Деятельность и полномочия соправителя царя в селевкидской Вавилонии: пример Антиоха I // Восток (Oriens). 2020. № 3. С. 51–64.
4. Бикерман Э. Государство Селевкидов. М: Наука, 1985. 264 с.
5. Журавлева Н. В. Царский культ в государстве Селевкидов: от Селевка I до Антиоха III: 07.00.03: «Всеобщая история»: дисс. ... к.и.н. М., 2009. 228 с.
6. Кривошекова Е. В., Сивкина Н. Ю. Особенности имперского правления раннеселевкидских царей // Клио. 2021. № 2 (170). С. 22–29.
7. Сивкина Н. Ю., Гусева А. С. Храмовые общины в контексте экономической политики ранних Селевкидов // Актуальные вопросы археологии, этнографии и истории. Чебоксары: «Среда», 2023. С. 198–200.
8. Сивкина Н. Ю., Кривошекова Е. В. Вавилония как центр раннеселевкидской империи // Исторический журнал: научные исследования. 2023. № 1. С. 109–117.
9. Сивкина Н. Ю., Можеровцева А. Д. Культ Сараписа в эллинистическом Египте как продолжение политики «слияния народов // Genesis: исторические исследования. 2023. № 1. С. 76–84.
10. Смирнов С. В. Государство Селевка I: Политика, экономика, общество. М., 2013. 344 с.
11. Смирнов С. В. Доминирующий этнокласс в государстве Селевкидов при Селевке и Антиохе I: основные проблемы // Древнейшие государства Восточной Европы: Проблемы

эллинизма и образования Боспорского царства. М., 2014. С. 317–330.

12. Смирнов С. В. Легенда об основании Антиохии-на-Оронте // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. 2017. Т. 6. С. 126–132.

13. Austin M. The Seleukids and Asia // A Companion to the Hellenistic World. Blackwell Publishing Ltd, 2005. P. 121–133.

14. Erickson K. G. The early Seleucids, their gods and their coins. Exeter, 2009. 337 p.

15. Ghanbari A. Seleucid Amphitheatres and their Theatrical Heritage in Parthian Iran [Электронный ресурс] // Режим доступа:

[https://www.academia.edu/38142012/Seleucid\\_Amphitheatres\\_and\\_their\\_Theatrical\\_Heritage\\_in\\_Parthian\\_Iran\\_pdf](https://www.academia.edu/38142012/Seleucid_Amphitheatres_and_their_Theatrical_Heritage_in_Parthian_Iran_pdf) (дата обращения: 30.12.2022)

16. Held W. Kult auf dem Dach. Eine Deutung der Tempel mit Treppenhäusern und Giebeltüren als Zeugnis seleukidischer Sakralarchitektur // Istanbulur Mitteilungen. 2005. №. 55. S. 119–160.

17. Held W. Seleukidische Tempel assyrischer Art in Umm el-'Amed und Palmyra // Von der Kunst, ein Bauwerk zu verstehen. Perspektiven der Bau- und Stadtbaugeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Brandenburg: Oppenheim, 2020. S. 137–144.

18. Held W. Seleukidische Tempel babylonischen Typs // MarbWPr. 2014. S. 147–166.

19. Held W. Seleukidische Tempel iranischen Typs / Joachim Ganzert und Inge Nielsen (Hrsg.) // Herrschaftsverhältnisse und Herrschaftslegitimation. Bau- und gartenkultur als historische quellengattung hinsichtlich manfrstation und legitimation von herrschaft. Berlin–Wien: LIT Verlag, 2016. S. 65–79.

20. Kosmin P. Seeing Double in Seleucid Babylonia: Rereading the Borsippa Cylinder of Antiochus I // Patterns of the Past: Epitēdeumata in the Greek Tradition. Oxford: Oxford University Press, 2014. Pp. 173–198.

21. Kuhrt A., Shervin-White S. Aspects Of Seleucid Royal Ideology: The Cylinder Of Antiochus I From Borsippa // JHS.1991. Vol.111. P. 71–86.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

История античности и спустя тысячелетия по-прежнему привлекает внимание различных специалистов: философов, культурологов, архитекторов. И действительно, Древняя Греция дала нам демократию, Олимпийские игры, мифологию и философию, литературные и архитектурные шедевры. Кроме того, античность со времен Александра Македонского представила любопытный вариант синтеза различных культур. Одним из любопытных примеров этого выступает государство Селевкидов, крупнейшее по территории и одна из самых влиятельных держав эпохи эллинизма.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой являются особенности храмового строительства Селевкидов. Автор ставит своими задачами раскрыть источниковую базу и историографию вопроса, показать политику Селевка в отношении городов, проанализировать храмовое строительство Селевкидов в политическом контексте.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает системный подход, в основе которого находится рассмотрение объекта как целостного комплекса взаимосвязанных элементов. Научная новизна заключается в самой постановке темы: автор стремится охарактеризовать "один из дискуссионных вопросов о реализации политики «слияния народов» через изучение особенностей храмовой архитектуры".

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент следует отметить его масштабность и разносторонность: всего список литературы включает в себя свыше 20 различных источников и исследований. Несомненным достоинством рецензируемой статьи является привлечение зарубежных материалов, в том числе на английском и немецком языках. Из привлекаемых автором источников укажем на труды Диодора, Арриана, Аппиана. Из используемых исследований отметим труды Н.Ю. Сивкиной и С. В. Смирнова, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения державы Селевкидов. Заметим, что библиография обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по её теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, отмечает, что "в отличие от эллинских святилищ храмы на Древнем Востоке сосредотачивали на себе не только религиозную, но и административную функцию на местном уровне, поэтому для правителей было важно поддерживать баланс в отношениях с ними". В работе показано, что "Селевку I и его потомкам пришлось искать свою модель взаимодействия с восточными народами, которая, отличалась от политики ахеменидских царей, поскольку способствовала развитию не только центра империи, но и отдаленных провинций". При этом автор рецензируемой статьи отмечает, что в синкретическом строительстве Селевкиды опирались на опыт Ахеменидов. Примечательно, что как отмечается в рецензируемой статье, Селевкиды укрепляют свою власть, "сокращая при этом влияние местных культур, но не стирая их полностью, не отдавая предпочтение какой-то одной".

Главным выводом статьи является то, что

"конструкт ранних Селевкидов оказался близок к прототипу Александра Македонского, негативно воспринятому в правление знаменитого завоевателя и отвергнутому после его смерти": "Успех данной политики подтверждается широким распространением разных типов сакральных архитектурных сооружений по всей державе"

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы как в курсах лекций по истории древнего мира, так и в различных спецкурсах. Приводимые автором примеры показывают различия между политикой по отношению к местным народам в этнически однородных эллинистических государствах (Египет Птолемея) и столь разнообразной в этническом плане державы Селевкидов.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале "Человек и культура".

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Стригин М.Б. Связь эзотерики и науки или как вторая «паразитирует» на первой. Наука как воспроизводимая квантовая запутанность реальной траектории и траектории мышления // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72161 EDN: OCHGTO URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72161](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72161)

## **Связь эзотерики и науки или как вторая «паразитирует» на первой. Наука как воспроизводимая квантовая запутанность реальной траектории и траектории мышления**

**Стригин Михаил Борисович**

кандидат физико-математических наук

директор; ООО "Митриал"

454004, Россия, Челябинская область, г. Челябинск, ул. Академика Королёва, 4, оф. 6

✉ [strigin69@rambler.ru](mailto:strigin69@rambler.ru)



---

[Статья из рубрики "Естествознание, техника и культура"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.6.72161

**EDN:**

OCHGTO

**Дата направления статьи в редакцию:**

01-11-2024

**Аннотация:** В работе показано, что эзотерика является той областью бифуркации знания, в которой рождаются новые траектории мышления. Далее, в согласии с принципом «Бритвы Оккама», часть из них отсеивается как не соответствующие принципу наименьшего действия. Оставшиеся переходят в область регулярной науки. Показано, что наш мир является системой вложенных резонаторов, что согласуется с идеей Декарта, что мир строится из иерархии вихрей. Также этим объясняется большое значение граничных условий в математике, поскольку границы резонатора задают форму вихря. Одновременно становится понятна являющаяся характерной чертой всех квантовых процессов дискретность энергии, поскольку в резонаторе могут устойчиво существовать только выделенные структуры. Предложена общая волновая функция сущности как произведение ряда волновых функций, соответствующих каждому масштабу Вселенной. Предложена модель, в согласии с которой знание становится научным, когда траектория мышления и реальная траектория системы коррелируют друг

с другом. Такая корреляция выстраивается при помощи математических знаков. Поскольку и реальная траектория, и траектория мышления цикличны, их синхронизация свидетельствует о квантовой запутанности реального и символического. Проясняется юнговский концепт синхронистичности как запутанности между ментальными и социальными процессами. В произвольный момент, эксплицируя последовательность знаков, мы воспроизводим реальность. Поскольку энергетический обмен между всеми сущностями происходит непрерывно, то все частицы в разных мерах запутанны между собой. В этом проявляется принцип Маха. Поэтому задача экспериментатора скорее не создать запутанность, как это видят учёные, работающие в области квантовой информации, а наоборот распутать объект исследования, чтобы его можно было изучать в чистом виде автономно от всей Вселенной.

**Ключевые слова:**

эзотерика, наука, система, частота, корреляция, синхронистичность, запутанность, мышление, математика, математические знаки

Очень часто приходится слышать наивные споры учёных и лиц, связанных с эзотерикой. Первые утверждают слабость, непредсказуемость эзотерики, тогда как вторые говорят об ограниченности и смехотворности науки. Как всегда, правда посередине, или, выражаясь языком квантовой механики, в суперпозиции этих суждений. И те, и другие описывают разные части слона из притчи про слепых мудрецов, которые пытаются ощупать животное и описать свои ощущения. Слово «паразитирует», использованное в названии статьи, взято в кавычки, по той причине, что это слово не имеет под собой объективной основы. В книге [\[10\]](#) мы показали, что паразитизм всегда обоюден, и процесс, описываемый этим словом, является на самом деле симбиозом. Можно рассуждать о том, в какой пропорции, и какую выгоду получает от этого симбиоза каждый его участник. Но необходимо учесть, что эта ситуация очень динамична, и в разные отрезки времени это соотношение может существенно отличаться. Такая картина является аналогом суперпозиций состояний в квантовой механике, когда в результате измерения система обнаруживается в одном из базисных состояний (например: ты используешь, тебя используют), и эта картина меняется со временем.

Данная работа может быть сложна для понимания, поскольку её вербальную структуру приходится синтезировать из концептов различных областей науки: физики, математики, лингвистики и психоанализа. Попробуем выдвинуть несколько тезисов, примиряющих науку и эзотерику и, главным образом, поясняющих, почему наука является наукой и почему в названии должно фигурировать слово «симбиоз».

В книге [\[10\]](#) было показано, что символические формы, ещё в виде сырых идей, рождаются в области поэзии, затем эволюционируют в науке, и, наконец, «застывают» в философии. Любая идея демонстрирует связь чего-то с чем-то, которая раскрывается в символической форме [\[4\]](#), иными словами, функции, подобно математической формуле, связывающей две величины. Математические формулы являются одним из видов символических форм. Можно воспользоваться метафорой и сказать, что символическая форма в математике состоит из РНК – математической формулы, и белков, окружающих её – ряда предложений, встраивающих эту формулу в контекст мышления. С одной стороны, любая формула демонстрирует некую связь двух пространств, с другой стороны, эти пространства необходимо определить, что при помощи одних

математических символов сделать невозможно. Эта метафора имеет под собой основания, поскольку Докинз [3] аналогично сравнил мемы и гены. Поэзия (как область познания, обнаруживающая новые символические формы – метафоры) и эзотерика – близкие гносеологические области. Таким образом, эзотерика порождает идеи, каждая из которых обладает собственным запасом когнитивности, но, согласно принципу «бритвы Оккама», выживает только часть из них. Остальные не являются «неправильными», скорее они не эффективны в описании этого момента и места действительности. Так, например, появилось несколько интерпретаций квантовой механики, и все они по-прежнему существуют, конкурируя друг с другом. И каждая из них лучше проясняет отдельные стороны бытия материи. Идеи рождаются несколькими путями: как вызов на разрешение парадокса в регулярной науке («Часто новая парадигма возникает, по крайней мере в зародыше, до того, как кризис зашёл слишком далеко или был явно осознан» [6, с.110]) и как случайный инсайт при обдумывании чего-то, уже ставшего классикой. И в момент кризиса регулярной науки происходит остановка её развития и появляется точка бифуркации символической формы, а это, в свою очередь, ведёт к научным революциям. Точка бифуркации всегда заканчивается порождением нового порядка.

Ключевой характеристикой науки является её предсказательность, иными словами, корреляция между ожиданием и реальностью. Ярким примером подобной прогностичности явилось, например, предсказание Эдмунда Галлея о следующем прилёте кометы, названной в его честь, в 1758 году. Когда расчёт «почти» оправдался, это явилось одним из триумфальных доказательств действенности науки. Слово «почти» очень важно в данном контексте, поскольку его понимание формирует демаркационную линию между наукой и эзотерикой. Приведём два примера, связанных с БАКом – Большим адронным коллайдером – ускорителем частиц. Для того чтобы принять существование какого-то факта, необходимо, чтобы он повторился определённое число раз. Физики говорят, что им требуется 5 сигм или уровень достоверности 99,9999 процента. Очевидно, что количество девяток после запятой – это в чистом виде договорное число, в данном случае их пять. Вторым интересным моментом было заявление учёных с БАКа несколько лет назад о том, что были обнаружены частицы, обладающие скоростью, превышающей скорость света. Достаточно быстро эта информация была завуалирована и забыта, поскольку информацию можно победить только следующей информацией. «Подобное лечится подобным». Можно ещё упомянуть, что часто в научной среде обсуждается факт движения газовой струи во время взрыва сверхновой звезды со скоростью, превышающей скорость света. Но эти свидетельства якобы нарушают главенствующий в науке принцип Эйнштейна о предельной скорости света.

Обнаруженное движение кометы Галлея является одной из верификаций принципа Декарта или цикличности всех природных процессов. Если быть более точным, то траектория произвольного движения может и не замыкаться, что происходит и в случае с кометой, поскольку она движется как минимум ещё и вокруг центра галактики. Существенное отличие трёхмерной системы от систем с меньшей размерностью, в том, что траектория может сжиматься и растягиваться, не пересекаясь при этом с предыдущими витками. Базовые математические принципы механики – «время возвращения Пуанкаре» и теорема Лиувилля [2] – говорят об ограниченности фазового объёма и обязательном возвращении системы в окрестность первоначального положения. Фазовое пространство как сумма координатного пространства и динамического пространства импульсов необходимо для полноценного описания

эволюции системы. Для более чёткого понимания необходимо ввести понятие *масштаба*, поскольку эти принципы необходимо уточнить. Как видно на примере с кометой, она возвращается в собственную окрестность на масштабе Солнечной системы, но на масштабе галактики время возвращения будет принципиально иным, и это произойдёт после множества обращений Солнечной системы внутри галактики вокруг её центра. В данном случае время возвращения будет определяться отношением частоты обращения кометы вокруг Солнца и Солнечной системы вокруг центра галактики. Очевидно, что есть и более масштабные осцилляции нашей галактики вокруг межгалактического центра.

Для последующего нам необходимо ввести несколько концептов. И первым из них будет *траектория мышления* в семантическом пространстве, пространстве смыслов. Траектория мышления ничем не лучше и не хуже траектории движения кометы. Она также циклична и также может через какое-то время возвращаться к исходному положению. Более того, по большей части так и происходит. Поскольку мышление – также многоуровневый процесс, замыкание осуществляется после определённого количества циклов на всех уровнях. В случае головного мозга, по крайней мере формально, выполняется теорема Лиувилля об ограниченности фазового пространства, в силу очевидного ограничения размера черепной коробки. Цикличность траектории для нас означает её волновое поведение, поскольку любая волна характеризуется собственной частотой – величиной, обратной величине периода повторения процесса. Волновое поведение мышления было показано, в том числе в [10]. Здесь, как всегда, есть нюанс: возможна другая интерпретация цикличности, помимо повторения процесса во времени через равные его промежутки: время – это не ньютоновская абсолютная прямая, а некая кривая, которая может замыкаться, что очевидно топологически напоминает окружность. В этом видит разницу между цикличностью и периодичностью Р.И. Пименов: «Просто по истечении, начиная от момента  $t$ , какого-то промежутка  $w$  мы попадаем не в новую дату  $t + w$ , а в прежнюю  $t$ » [9, с.61]. Но для наших построений это не принципиально. Термин «топология» означает «наука о форме и её различиях». Например, замыкание времени в виде овала для нас означало бы то же самое, поскольку нам важна длина этой кривой, или время, через которое всё повторяется.

Цикличность мышления наблюдали за собой все люди, и она, очевидно, связана с памятью. В этой же области экзистенции находится множество «психических расстройств», диагностируемых психиатрией. Фраза, взятая в кавычки, означает, что норма поведения – очень подвижный концепт. И за то, за что хвалили и поощряли в средние века, в сегодняшнем обществе осудят и могут посадить в тюрьму (например, отношение к афроамериканцу). Но, тем не менее, все обращали внимание на собственные попытки избавиться от «навязчивых», циклических мыслей, поскольку через определённое время человек чувствует от них усталость и раздражение. На помощь приходит фантазия, которая вносит иррациональность в траекторию движения и размыкает её.

Напомним про три базовых концепта Лакана или три регистра мышления, представление о которых он развивал на протяжении своей жизни, делая акцент то на одном, то на другом. Он ввёл концепты *воображаемое*, *символическое* и *реальное*, воспроизведя древнюю метафору о плоской земле, стоящей на трёх слонах; эзотерике, духовном и материальном. В рамках этих идей можно считать, что траектория мышления находится в семантическом пространстве, и определяется порядком используемых символов. Человек внутри такого процесса переходит от знака к знаку одной природы (существительные), соединяя их знаками другой природы (глаголы, прилагательные). Можно считать, что первые определяют геометрию (статику) семантического пространства и являются

точками, которыми его разлиновали. Вторые определяют динамику пространства смыслов, и их можно изображать стрелками (векторами), подобно импульсам в механике [10, с.258]. Простейшие смысловые конструкции подробно исследованы лингвистами и логиками: пропозиции, силлогизмы, логика предикатов разного порядка и т.д. Напротив, многие сложные предложения всё ещё находятся вне области аналитики (особенно сложные предложения русского языка). Собственно наука пытается обнаружить корреляции между такими семантическими траекториями и траекториями реальности. Такое сопоставление связано с регистром *реального*. Поскольку рано или поздно траектории расходятся (об этом говорят, например, теоремы Гёделя или концепт Поппера о фальсифицируемости научных теорий), то учёный, исследующий их, приходит к парадоксу, для разрешения которого подключается регистр *воображаемого*, в результате чего траектории вновь сближаются. Принципиальным моментом является то, что и те, и другие траектории цикличны. Если вновь воспользоваться терминологией квантовой механики, то можно считать, что мышление любого человека находится в суперпозиции указанных регистров. Эзотерик имеет большую «проекцию» на регистр *воображаемого*, тогда как учёный из регулярной науки больше использует регистр *символического*. Поэтому в момент бифуркации траектории мышления (кризиса науки) в большей мере задействуются эзотерики.

Попробуем сформулировать главную мысль данной работы, чтобы было понятно, что и с чем мы будем соединять. Она состоит в том, что *учёный в состоянии синхронизировать собственную траекторию мышления и траекторию движения «реального» и зафиксировать её математическими знаками, что позволяет воспроизводить такую траекторию в будущем. Тогда как «эзотерик», настраиваясь на траекторию реальности и синхронизируясь с нею, в состоянии воспроизвести её только единожды, что позволяет ему крикнуть «эврика», но при этом не попасть в «такт» в следующем эксперименте и получить разочарование. Он может воспроизвести траекторию и дважды, но это неважно в контексте достоверности 5 сигм или уровня 99,9999 процента. Здесь слово «эзотерик» взято в кавычки, поскольку под эзотериками можно понимать множество учёных из областей науки, которые ещё не стали регулярной наукой, например, учёных занимающихся сегодня холодным ядерным синтезом. Почему же не получается попасть в «такт»? Здесь нам будет необходимо обратиться к квантовой механике, поскольку, как мы утверждаем, любой эксперимент – это формирование некоторых краевых или граничных условий, которые, в свою очередь, определяются стенками некоторого резонатора, определяющего собственные частоты эксперимента и его собственную цикличность, и, соответственно, поведение эксперимента. (Под краевыми условиями эксперимента подразумевается множество факторов: используемые материалы, их форма, их окружение и размещение в пространстве и т.д.). Очевидно, что такой резонатор всегда формирует исследователь и именно по этой причине исключить влияние человека на эксперимент невозможно. Невозможность точно воспроизвести начальные данные приводит к невозможности эксперимента, что наблюдают «эзотерики».*

В начале двадцатого века вера в прогностичность науки была сильно подорвана квантовой механикой. Оказывается, поведение каждой сущности микромира описывается волновой функцией, которая осциллирует, и в момент измерения может обладать различным состоянием (направлением), которое и диагностируется прибором [11]. Физики обнаружили, что, если раньше можно было точно рассчитать траекторию движения некоторой сущности, то теперь оказалось, что (так же точно) можно определить динамику вероятности обнаружения сущности в данной точке траектории. Долгое время существовал колоссальный разрыв между макрофизикой и микромиром, и

казалось, что на макроуровне действуют по-прежнему законы классической физики. Но за последние двадцать лет эти два мира существенно сблизились, и во множестве работ было показано, что и макрореальность подчиняется тем же квантовым законам. Здесь, например, работы по квантовым точкам, где объектом исследования являются сущности размером несколько сотен нанометров. Работы Цайлингера, нобелевского лауреата 2022 года по физике, показали, что смыкание микрофизики и макрофизики неизбежно [\[1\]](#). Его группа заявила, что их ближайшие планы – поднять масштаб до одного микрона.

Как уже было указано выше, основной прорыв квантовой механики – это обнаружение волновой функции, присущей каждой частице вещества, и того, что эта волновая функция квантуется. Т.е. её энергетический спектр дискретен, в отличие от классической физики, где энергия тела может меняться непрерывно (мы можем плавно ускорять тело и замедлять его, например, автомобиль). Это означает нахождение квантовой системы в некотором дискретном, устойчивом состоянии, но при этом переходные процессы также существуют, и описывать их практически не научились, например, неизвестно время перехода электрона между различными уровнями энергии в атоме. Напротив, вера в непрерывную динамику в классической физике тоже ошибочна, поскольку большинство экспериментов не учитывают временных масштабов. Например, закон Тициуса-Бодде, открытой Иоганом Тициусом в 1772 году, показывает, что даже на планетарных масштабах нет непрерывности в классическом понимании (системы эволюционируют к некоторым энергетически выгодным траекториям), и там тоже действуют квантовые законы, которые пока не до конца понятны, и энергия тоже не может принимать произвольные значения. Тициусом была обнаружена закономерность в диаметре орбит планет Солнечной системы, и она связана с резонансами траекторий различных планет, иными словами, диаметры орбит планет имеют чётко определённое значение, подобно орбитам электронов в атомах. Уже в современности подобная дискретность была обнаружена и в движениях экзопланет. По той же причине резонансности различных траекторий в кольцах Сатурна наблюдается перемежаемость пустых колец с кольцами, заполненными материей. Существенная разница между макромиром и микромиром состоит в масштабе времени: если переходные процессы между двумя устойчивыми состояниями в макромире наблюдаются невооружённым взглядом, то в микромире это происходит мгновенно и создаётся впечатление нахождения систем только на квантовых (устойчивых) уровнях.

Попробуем ещё более сблизить макрофизику и микрофизику. Идеальная классическая квантовая модель – это модель струны, волновое движение которой раскладывается по собственным гармоникам, присущим конфигурации данной струны. У каждой собственной гармоники имеется собственная длина волны, воспринимаемая человеком. Мы всегда слышим набор таких собственных значений в определённой комбинации, формирующих мелодию. Эти гармоники, как показано на рис.1, определяются крайними точками закрепления струны. При сдвиге закрепления струны на  $\Delta x$ , как показано на рисунке красным, меняется длина волны и её частота. И таким образом становится понятно, почему важны краевые условия (в том числе эксперимента) или граница – потому что именно они определяют собственные частоты и собственные функции данной системы, в данном случае длину струны. Скрипач выполняет роль учёного или эзотерика и, сдвигая пальцы по грифу, «меняет условия проведения эксперимента» и получает новые звуки.

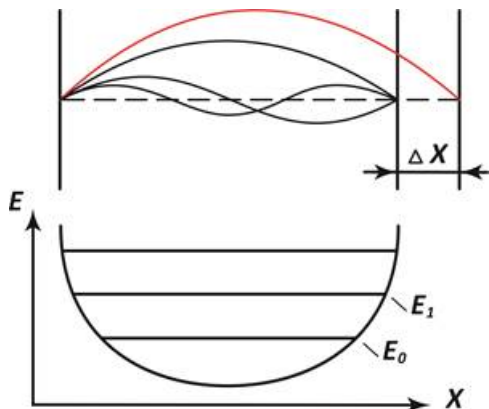


Рис.1

После длительных тренировок скрипач обучается в точности воспроизводить начальные данные и извлекать требуемые звуки, что теоретически должен делать и учёный в эксперименте – получать его одинаковые результаты.

Одномерную модель струны можно расширить до плоской и представить колебания поверхности, например, барабана, и до объёмной, представляя колебания трёхмерной структуры, такой как кипение бульона в кастрюле. Например, имеется известный и до сих пор плохо исследованный эффект, называемый «ячейки Бернара», когда нагретая плотная жидкость типа шоколада в кружке приобретает внутреннюю структуру с ячейками гексагональной формы. Эти ячейки существенно зависят от формы кружки, т.е. от краевых условий, которые определяют собой собственные частоты для этого эксперимента. Форма и масштаб обычных циклонов и антициклонов также определяются краевыми условиями и являются собственными функциями атмосферы, где стенками кружки являются, с одной стороны Земля, с другой стороны, открытый космос.

Именно в трёхмерном пространстве кулоновский потенциал, известный всем из школьного курса физики, задаёт спектр волновой функции электрона в атоме, где она квантуется как вдоль радиуса, подобно вышеупомянутой струне, так и вдоль углов, что определяется уже более сложными сферическими функциями. И каждой такой конфигурации соответствует своя энергия, согласно известной формуле Планка  $E = \hbar\omega$ . Кулоновский потенциал задает форму потенциальной ямы, форму «кружки», где осциллируют электроны. Одномерное квантование энергии схематически изображено в нижней части рис.1, где показана потенциальная яма с параболическим потенциалом. На том же рисунке струне соответствует потенциальная прямоугольная яма с бесконечно высокими стенками, поскольку струна жёстко закреплена на краях. Самый нижний энергетический уровень соответствует первой гармонике, следующий – второй и т.д., в соответствии с изображением струны. В многомерном случае эта картина становится крайне сложной. Химические элементы, составляющие таблицу Менделеева, как раз отличаются друг от друга тем, что возможные нахождения электронов обладают сложной трёхмерной топологией пустот и заполненных материей областей. В местах пустот вероятность обнаружить электрон равна нулю, напротив, в так называемых «пучностях» она максимальна. Напомним, что для тополога, например, шар и эллипсоид – одно и то же. Тогда как шар и тор – принципиально различные фигуры, поскольку, в отличие от первого примера, невозможно получить одну из другой путём сжатия или растяжения. Это происходит потому, что плотность тора в центре обращается в ноль, в отличие от шара. Подобно этому движение струны, колеблющейся на второй гармонике, в центре тоже обращается в ноль, как это видно из рисунка 1, поэтому топология волновых функций первой и второй гармоник отличаются принципиально. Для третьей гармоники

таких нулей уже два. Аналогично в трёхмерном пространстве волновые функции электрона в атоме для разных энергий отличаются топологически.

Рисунок 1 изображает эксперимент, проводящийся в рамках некоторого масштаба длины струны. В действительности любой эксперимент происходит на множестве масштабов одновременно и обладает сложной топологией иерархии резонаторов. На рисунке 2 схематически изображена для произвольного электрона иерархия потенциальных ям, в которых он существует в зависимости от его энергии, например, в некотором кристалле. В рамках нашей метафоры со скрипачом более высоким уровнем масштаба будет являться помещение, в котором играет скрипач. Несложно догадаться, что искусственные условия температуры и влажности в помещении концертного зала также влияют на поведение скрипки и задают её собственное звучание. Кроме того, звучание определяет акустика зала (форма помещения). Подобно этому волновая функция электрона в кристалле определяется, с одной стороны, атомом (малый резонатор), с другой стороны, кристаллом (большой резонатор), и поэтому является произведением волновой функции, соответствующей атому и волновой функции, соответствующей кристаллу (известная функция Блоха). И, как видно из рисунка, есть сложная трёхмерная карта энергетических уровней такого электрона. В случае со скрипачом можно представить, например, как скрипка (масштаб атома) сама участвует в осцилляциях большего масштаба (масштаб кристалла). Соответственно, движение каждого элемента струны являлось бы суперпозицией этих двух масштабов. (В некотором смысле так оно и есть, хотя бы потому, что скрипка осциллирует с периодом 24 часа, двигаясь вокруг центра Земли. И эти осцилляции также сказываются на звучании скрипки. Это ещё более высокий масштаб, нежели масштаб помещения)

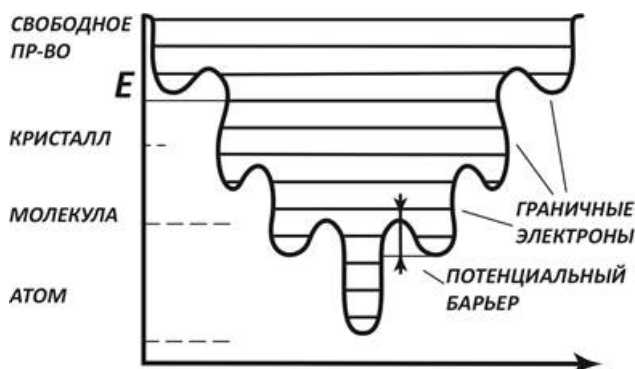


Рис.2

Очевидно, что кристалл также находится в некоторых созданных экспериментатором внешних искусственных условиях которые также модерируют волновую функцию электрона. Такими условиями могут быть, например, форма граней кристалла, их обработка, наличие примесей, и т.д. В некотором смысле, задача учёного – найти условия, при которых эта внешняя модерация близка к заданной, точнее, близки к нулю изменения этих условий от эксперимента к эксперименту. Это позволит достичь хорошей воспроизводимости эксперимента. Высочайшего уровня воспроизводимости достигают, например, при печатании микросхем.

Нужно отметить, что обсуждаемое понятие «резонатора» является аналогом термина «закрытая система» в классической физике. Закрытая система – унитарна, т.е. обладает определённой энергией, или, употребляя терминологию квантовой механики, определённым набором частот. При этом она может обмениваться энергией с внешним миром. Такая дискретизация энергии является определяющей для квантовой механики. Например, сосуд выполняет роль закрытой системы для ячеек Бернара, при этом

поглощая тепло извне. В этом случае сосуд является резонатором, а тепло поддерживает автоколебания смеси с частотой сосуда.

Из рисунка 2 видно, что при изменении масштаба потенциал не меняется равномерно, а имеет скачки (перепады), поэтому «граничные» (в физике они называются валентными) электроны, энергия которых находится вблизи уровней перехода, максимально интересны экспериментатору, поскольку таковые могут переходить на следующий масштабный уровень: атом-молекула; молекула-кристалл; кристалл-свободное пространство. Под «граничными» здесь понимаются электроны, находящиеся на энергетическом уровне вблизи скачка масштаба резонатора. Например, при повышении температуры (влияние большего масштаба на меньший) изолятор начинает проводить электрический ток, и его электроны с молекулярного уровня перемещаются на энергетические уровни зоны проводимости кристалла. Такие вещества были названы полупроводниками. И, таким образом, происходит смыкание микромасштаба и макромасштаба.

Важнейшим моментом для дальнейшего является гипотеза, что волновая функция электрона, находящегося на всех, включая нижние, энергетических уровнях, является произведением волновых функций всей иерархии масштабов. Иными словами, электрон, находящийся в атоме, тоже ощущает весь кристалл, его границы (так же как струна ощущает собственные границы, перестраиваясь в звучании при их изменении). Поэтому если границы кристалла изменятся, то частота соответствующего множителя волновой функции тоже поменяется. Это можно выразить формулой  $\varphi(r, p) = \prod_i \varphi_i(w_i)$ , где  $\varphi_i$  – волновая функция соответствующего масштаба. Отсюда следует, что по поведению электрона мы можем судить обо всей иерархии резонаторов, внутри которых этот электрон осциллирует: атом, молекула, кристалл, помещение лаборатории и т.д., вплоть до галактики и выше. Иными словами, из поведения электрона в лаборатории мы можем извлекать информацию о поведении, например, галактики. Казалось бы, это нарушает постулат Эйнштейна о предельной скорости света.

Волновая функция электрона имеет сложную топологию, являющуюся результатом квантования в существующих динамических границах, которые (границы) электрон ощущает ежемоментно. Напомним, что постулат Эйнштейна о предельной скорости материи означает невозможность передать энергию с большей скоростью, чем скорость света. Но фазу передать можно. Как мы знаем из квантовой механики, фаза волновой функции произвольной сущности исчезает при расчёте вероятности события, поскольку, согласно формуле Борна, вероятность равна произведению волновой функции на её сопряжённую. Также известно, что фазовая скорость какого-либо объекта (с такой скоростью распространяется его тень) может превышать скорость света. Передача фазы не нарушает закон сохранения энергии, но она перераспределяет энергию за счёт интерференции, поскольку последняя возникает из-за разности фаз различных траекторий.

Согласно сказанному выше, любая сущность обладает целым набором собственных частот. Можно воспользоваться метафорой и сказать, что любая сущность, подобно оркестру, звучит множеством голосов. Ученый, создавая условия эксперимента, настраивает часть этого звучания, формируя резонатор эксперимента, иными словами, его граничные условия. Необходимо учитывать, что учёный неоднократно воспроизводит эксперимент, либо за собой, либо за кем-то ещё. В отличие от эзотерика, у которого резонатор «плывёт».

Возвращаясь к метафоре скрипача, можно сказать, что эзотерик напоминает мастера,

который создал новый инструмент, напоминающий скрипку и ожидает, что она будет играть подобно прежнему инструменту. Или эзотерика можно уподобить ученику, впервые взявшему в руки скрипку и попытавшемуся на ней сыграть. При этом всегда имеется некоторая вероятность, что ученик выдаст вполне сносную мелодию. Отсюда известное правило: «новичкам везёт», поскольку они ещё не ограничены траекторией мышления и могут перейти на соседнюю траекторию, имеющую иную топологию. Примеры экспериментирующего мастера и ученика отличаются как минимум масштабом: мастер, работающий с новым инструментом, задействует больший масштаб и поэтому находится на более высоком уровне энергии, или, что то же самое, как это видно из рисунка 2, на более высоком уровне возможностей.

Подобно этому в науке также наблюдаются две независимых ситуации. Первая – когда учёный затевает новый эксперимент, и вторая, когда ученик проводит исследования на старой установке, и по своему неведению перескакивает с одной траектории эксперимента на другую. В истории науки таких счастливых историй огромное множество, когда «незашоренность» ученика позволяет обнаружить что-то выдающееся. Учёный ограничен известными ему траекториями проведения эксперимента, которые возникли в предыдущих поколениях. Например, эволюция скрипки прошла очень длинный путь. Было создано множество инструментов разной формы из разного дерева. На одних можно было воспроизвести гармоничную музыку, другие же фальшивили. История рождения скрипки скрыта спорными суждениями, но считается, что она произошла от этнических инструментов.

Конечно, возникает интересный вопрос, как настроиться на эту гармоничную мелодию. Очевидно, что это связано с понятием резонанса. Только при этом условии траектория мышления и реальная траектория будут когерентны. При этом очевидно, что учёный может настроиться на такое взаимодействие мышления и реальности при условии, что он понимает процесс, стоящий за знаками математики. Подобно тому, как запятая в обычной речи способствует замедлению процесса мышления, аналогично математические знаки влияют на его скорость.

Одним из важных свидетельств, подтверждающих нашу идею о корреляции мысленной и реальной траекторий, происходящей в случае с учёным на постоянной основе, а в случае с эзотериком случайно, является юнговский концепт синхронистичности [\[12\]](#). Юнг заметил, что «случайности не случайны» и человек усилением мышления или, наоборот, его расслаблением (например, во сне) может синхронизироваться с какими-то реальными циклами. Такая картина изображена на рисунке 3. Эта диаграмма использовалась в книге [\[10\]](#) и иллюстрировала фрактальность социальных процессов, в которых участвует каждый человек (семья, предприятие, город, страна, человечество). Здесь жирной точкой обозначен человек, через которого проходят траектории множества социальных процессов, обозначенных окружностями. Естественно, что социальные процессы также цикличны и также обладают собственной волновой функцией, а кристаллом является всё человечество. Тогда как свободным пространством, обозначенным на рисунке 2, в этом контексте является, по-видимому, космос. Судя по многочисленным примерам Юнга, человек может синхронизироваться с множеством таких социальных процессов. Он, например, приводил пример, связанный с рыбой.

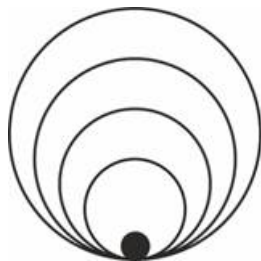


Рис.3

На квантовую природу сознания также обратили внимание Петренко и Супрун [\[8\]](#), которые пытались моделировать ментальные процессы. Например, процесс медитации можно воспринимать как производимое мозгом преобразование Фурье и переход из временного пространства в частотное. Иными словами, переход к восприятию только одной частоты, но во всём темпоральном диапазоне. А как мы уже указали, такая частота определяется ментальным резонатором.

В контексте нашей работы гораздо интересней вопрос: как научиться синхронизироваться с процессами космического масштаба? Давайте представим циркуляцию материи (планет, астероидов, метеоритов, комет и различной пыли, и т.д.) вокруг Солнца. Это единый циклический процесс, и если мышление сможет попасть с этим процессом в такт, то можно предсказать следующий прилёт кометы, не прибегая к расчётам, что, по сути, делают эзотерики. Можно выйти на ещё больший масштаб и представить взрыв сверхновой где-то внутри нашей галактики. Поскольку после взрыва различные его частицы синхронизированы, то по поведению космических лучей, которые достигли Земли, можно представить весь взрыв и следить за частицами, летящими сейчас в другой части галактики. Напомним, что траектория мышления учёного отличается от траектории эзотерика тем, что первый «пригвоздил» её при помощи знаков, разложив «на атомы», тогда как второй только пытается это сделать (или не пытается).

В области исследования синхронизма находится центральный концепт современной квантовой механики – теория запутанности или связанности, когда две частицы ведут себя когерентно до момента исследования одной из них. Иначе говоря, момента препарирования одной из частиц. При этом вторая оказывается в этот момент в чётко определённом состоянии. Такая связанность появляется в момент их экстремального взаимодействия. Например, возникает запутанность рождающихся гамма-квантов в процессе аннигиляции электрона и позитрона. Очевидно, что частицы, возникающие при взрыве сверхновой, также запутаны. Поэтому, исследуя частицу, прилетевшую в составе космического луча, можно измерить то, что происходит с родственной ей частицей на другой стороне галактики. Подобный эффект возникает и на большем масштабе (макромасштабе) у растений, когда их зёрна подвергаются общему экстремальному воздействию [\[7\]](#). Впоследствии по одному растению можно прогнозировать поведение другого. Можно также предположить, что два человека, испытавшие сильное событие, запутываются.

Напомним в чём суть эффекта квантовой запутанности. Запутанные частицы ведут себя как целое, даже если они разнесены на большое расстояние. Если в некоторый момент происходит измерение, выполняемое над одной из частиц, то другая в этот же момент приобретает параметры, зависящие от данных измерения первой. Можно условно представить, как эти две частицы соединены некоторым «шнуром» и синхронно осциллируют, в момент остановки одной из частиц вторая оказывается также в

определённой фазе. Некоторую дозу мистики такого эффекта снял Клышко в своей работе [5], где он указывал, что обычные макропроцессы также связаны с квантовой запутанностью. Например, обмен импульсом двух объектов является их запутыванием, поскольку вследствие закона сохранения импульса измерение импульса одного из объектов автоматически раскрывает значение импульса второго.

Но поскольку обмен импульсом между всеми сущностями происходит непрерывно (всё влияет на всё, у закона Кулона нет ограничения дальнего действия), то и все частицы в разных мерах запутанны между собой. В этом проявляется принцип Маха. В некотором смысле задача экспериментатора не создать запутанность, как это видят оптики в области квантовой информации, а наоборот распутать объект исследования, чтобы его можно было наблюдать автономно от всей Вселенной.

Запутывание символического и реального должно также происходить в некоторых экстремальных условиях, когда мыслительная деятельность напряжена и когда выстраиваемая система знаков вдоль некоторой траектории мышления становится когерентной реальностью. Тогда обнаружение частицы в определённом состоянии соответствует определённому состоянию теории. Но в контексте сказанного существенно интересней даже не запутанность реального и символического, а то, что, исследуя, например, частицы из космических лучей, мы можем дистанционно представлять другую часть галактики и модерировать её.

### **Выводы.**

В работе показано, что основное отличие учёного от эзотерика состоит в возможности возникновения у первого системной сцепленности между траекторией его мышления и реальной траекторией произвольного динамического процесса. Базовым согласованием между этими траекториями является математическое описание (последовательность математических знаков). Такая сцепленность возможна по причине цикличности реальных и мыслительных процессов, обладающих некоторым периодом повторения. Синхронизация с произвольным процессом позволяет почувствовать его границы, и, соответственно, расширить границы собственного мышления. Это подтверждает общность принципов науки и эзотерики. Но при этом наука черпает свои идеи из эзотерики, поскольку вторая находится на рубеже между познанным и трансцендентальным. Большей частью это происходит в момент кризиса науки. Предпринята попытка вывести работу Юнга из области мистицизма и показать, почему возможна синхронизация между траекториями мышления и различными социальными процессами.

### **Библиография**

1. Аль-Халили Дж. Квант. М.: «РИПОЛ классик» // «Панглосс», 2019.
2. Арнольд В. И. Математические методы классической механики. – М.: Наука. Гл. ред. физ. – мат. лит., 1989. – 472 с.
3. Докинз Р. Эгоистичный ген. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2017. – 512 с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 272 с.
5. Клышко Д. Н. Простой метод приготовления чистых состояний оптического поля, реализации эксперимента Эйнштейна, Подольского, Розена и демонстрации принципа дополнительности. Успехи физических наук, Т. 154, вып. 1. 1988. С. 133-152.
6. Кун Т. Структура научных революций. – М.: Издательство АСТ, 2015. – 320 с.
7. Маслоброд С.Н. Эффект дальней связи между прорастающими семенами, возникающий при их контакте в период набухания. // Электронная обработка материалов. 6(48). 2012.

С. 99-113.

8. Петренко В. Ф. Супрун А. П. Методологические пересечения психосемантики сознания и квантовой физики. – М.: КРАСАНД, 2018. – 304 с.

9. Пименов Р.И Основы теории темпорального универсума. – Сыктывкар, 1991. – 193 с.

10. Стригин М. Б. Топология социального, или Диаграммы метафизики мышления. От когнитивности атома до мирового разума/ Под ред. А.В. Маркова и Е.С. Степченко – СПб.: Издательство РХГА, 2022. 410 с.

11. Шредингер Э. Избранные труды по квантовой механике. Классики науки. – М.: Книга по требованию, 2013. – 422 с.

12. Юнг К. Г. Синхронистичность: акаузальный объединяющий принцип. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997. 313 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

### Рецензия

на статью «Связь эзотерики и науки или как вторая «паразитирует» на первой. Наука как воспроизводимая квантовая запутанность реальной траектории и траектории мышления»

Предметом исследования данной статьи является анализ различий между эзотериком и ученым, эзотерикой и наукой. Использованное в названии статьи слово «паразитирует», по мнению автора, на самом деле означает, что паразитизм всегда обоюден и этот процесс можно назвать симбиозом. Такая картина является аналогом суперпозиций состояний в квантовой механике, когда в результате измерения система обнаруживается в одном из базисных состояний (например: ты используешь, тебя используют), и эта картина со временем меняется.

Автор использует общенаучные методы исследования, а также методы естественных наук (гипотеза, моделирование, системный анализ), как он сам отмечает, вербальную структуру работы приходится синтезировать из концептов различных областей науки: физики, математики, лингвистики и психоанализа.

Актуальность работы обусловлена непрекращающимся спором эзотериков и ученых о путях достижения истины. Автор предлагает собственное видение взаимосвязей между эзотерикой и наукой.

Научная новизна работы выражается в выявлении принципиальных различий между эзотерикой и наукой. Высказывая довольно спорную мысль о том, что символические формы, ещё в виде сырых идей, рождаются в области поэзии, затем эволюционируют в науку, и, наконец, «застывают» в философии, автор утверждает, что математические формулы являются одним из видов символических форм. Любая формула демонстрирует связь двух пространств, с другой стороны, эти пространства необходимо определить, что при помощи одних математических символов сделать невозможно. Поэзия (как область познания, обнаруживающая новые символические формы – метафоры) и эзотерика – близкие гносеологические области. Таким образом, эзотерика порождает идеи, каждая из которых обладает собственным запасом когнитивности. Однако выживают не все идеи, но и остальные не являются «неправильными», скорее они не эффективны в описании этого момента и места действительности.

Наука в отличие от эзотерики «предсказательна» (выражение автора) и поддается проверке результатов, которые должны повторяться в подавляющем большинстве

случаев. В эзотерике это невозможно, но иногда она может «выдать» вполне приемлемую идею по принципу «новичкам везет». В науке также случаются такие ситуации, когда ученик по неведению перескакивает с одной траектории эксперимента на другую, т.е. «незашоренность» ученика позволяет обнаружить что-то выдающееся. Автор делает вывод о том, что корреляции мысленной и реальной траекторий, происходящей в случае с учёным на постоянной основе, а в случае с эзотериком случайно подтверждается юнговским концептом синхронистичности. Юнг заметил, что «случайности не случайны» и человек усилением мышления или, наоборот, его расслаблением (например, во сне) может синхронизироваться с какими-то реальными циклами.

В области исследования синхронизма находится центральный концепт современной квантовой механики – теория запутанности или связанности, когда две частицы ведут себя когерентно до момента исследования одной из них. Запутанные частицы ведут себя как целое, даже если они разнесены на большое расстояние. Если в некоторый момент происходит измерение, выполняемое над одной из частиц, то другая в этот же момент приобретает параметры, зависящие от данных измерения первой.

Выводы автора представляют большой интерес, так как они достаточны неожиданны и, скорее всего, вызовут большой интерес. Автор считает, что разница между ученым и эзотериком заключается в возможности возникновения у первого системной сцепленности между траекторией его мышления и реальной траекторией произвольного динамического процесса по причине цикличности реальных и мыслительных процессов, обладающих некоторым периодом повторения. Синхронизация с произвольным процессом позволяет почувствовать его границы, расширить границы собственного мышления, что подтверждает общность принципов науки и эзотерики. Но при этом наука черпает свои идеи из эзотерики, поскольку вторая находится на рубеже между познанным и трансцендентальным. Большей частью это происходит в момент кризиса науки. По мысли автора, наука и эзотерика образуют некий симбиоз, который может быть продуктивным с точки зрения гносеологии.

Статья написана научным языком, претензий к стилю изложения нет. Структура соответствует требованиям, предъявляемым к научному тексту. Содержание статьи соответствует названию и разделам.

Библиография статьи включает 12 библиографических источников, соответствующих теме работы.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Если подходить к оценке актуальности избранной автором темы (связь научного знания и «эзотерики») формально, то трудно признать её не только актуальной, но и просто новой для журнальных публикаций. Достаточно сказать, что студенты-религиоведы изучают в университетах курс, специально посвящённый этой проблематике. Однако общая формулировка темы может скрывать её действительную оригинальность, которая проявляется в избираемых автором примерах и оценке конкретного соотношения научного знания и «гениальных прозрений». Основная идея статьи и предлагаемые автором выводы также не являются новаторскими по своему характеру. Автор обращает внимание на то, что «эзотерик» способен «угадать» факт, который, например, человечество получит возможность наблюдать лишь много позднее, но он не способен,

подобно учёному, обеспечить воспроизведение эксперимента. Но и здесь, повторим, что одна и та же мысль, хорошо известная всем, кто интересовался историей научного познания, может получать различную «аранжировку», конкретное воплощение, и с учётом этого обстоятельства, думается, рецензируемая статья заслуживает внимания читателя, хотя до публикации в научном журнале в текст должны быть внесены существенные изменения. Так, предлагаю изъять из «Выводов» высказывание, будто «наука черпает свои идеи из эзотерики, поскольку вторая находится на рубеже между познанным и трансцендентальным». В «личной психологии» учёного научный поиск и «эзотерика» могут пересекаться, но объективно наука у последней никаких «идей» не заимствует. Напомним, что современная логика и методология науки как отрасль научно-философского знания вообще не рассматривает «личную психологию» как предмет своего анализа просто потому, что никаких объективно значимых выводов об этом предмете получить невозможно. Кстати, вместо «трансцендентального» в этом предложении следовало поставить «трансцендентное», это не одно и то же.) Далее, текст может быть существенно сокращён, поскольку автор довольно часто отвлекается от темы, заявленной в названии статьи (наука и эзотерика). Название, впрочем, также необходимо переформулировать. Мало того, что оно является слишком «громоздким», так оно страдает ещё и тем, что, как заметил Гегель, ложная гениальность торопится высказать «всё сразу». Автор справедливо подчёркивает, что работа «сложна для понимания, поскольку её вербальную структуру приходится синтезировать из концептов различных областей науки: физики, математики, лингвистики и психоанализа». Именно в таких случаях необходимо «помогать» читателю, предлагая ему подзаголовки, как бы «размечающие» повествование. Впрочем, в данном случае структурирование текста помогло бы и самому автору более строго выстроить сюжет и избежать тех избыточных и расплывчатых констатаций, которые неоправданно увеличивают его объём и значительно ухудшают «качество» изложения. Автор не только должен сказать всё, что необходимо для раскрытия темы, но и остерегаться говорить лишнее, то, что отвлекает от основной мысли, даже если в процессе письма появляется соблазн, например, продемонстрировать эрудицию. К примеру, зачем в тексте присутствует следующий фрагмент: «Напомним про три базовых концепта Лакана..., и т.д.»? Неужели, это Лакан - это самый верный ориентир в истории философии и науки? Или: «Простейшие смысловые конструкции подробно исследованы лингвистами и логиками: пропозиции, силлогизмы, логика предикатов разного порядка и т.д. Напротив, многие сложные предложения всё ещё находятся вне области аналитики (особенно сложные предложения русского языка)». Что автор имеет ввиду? Какие это «сложные предложения русского языка» «всё ещё находятся вне области аналитики» (читай: до сих пор не проанализированы)? Если то, что в них следует ставить запятые, то с этим можно согласиться (например, следовало поставить запятую в «...почему наука является наукой и почему в названии должно фигурировать...»), но не более того. Подобного рода случайных реплик в тексте слишком много, они должны быть устранены как не относящиеся к рассматриваемому вопросу. Встречаются и банальные ошибки: «они не эффективны в описании...» (следовало писать слитно); «ключевой характеристикой науки является её предсказательность» (такого слова в русском языке нет, философия науки говорит о «прогностической функции»). Много стилистических погрешностей: («ещё в виде сырых идей», «согласно принципу «бритвы Оккама»», и т.п.). Несмотря на высказанные замечания, думается, статью можно рекомендовать к печати, поскольку отмеченные недостатки автор при желании сможет устранить в рабочем порядке.

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Ивлев Н.Н. Социальный и профессиональный героизм художника-керамиста. Творческий и педагогический путь Павла Александровича Пахарукова // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.70504  
EDN: NLIXOH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70504](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70504)

## Социальный и профессиональный героизм художника-керамиста. Творческий и педагогический путь Павла Александровича Пахарукова

Ивлев Никита Николаевич

кандидат исторических наук

доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского

454084, Россия, Челябинская область, г. Челябинск, ул. Набережная, 16А, кв. 46

✉ [Meven.n.n@mail.ru](mailto:Meven.n.n@mail.ru)



[Статья из рубрики "История искусств"](#)

**DOI:**

10.25136/2409-8744.2024.6.70504

**EDN:**

NLIXOH

**Дата направления статьи в редакцию:**

19-04-2024

**Аннотация:** Целью исследования является жизненный и творческий путь челябинского художника-керамиста Павла Александровича Пахарукова. Творческий путь художника-педагога рассмотрен как проявление профессионального и социального героизма в непростых социально-экономических условиях жизни России конца XX начала XXI века. Объект исследования – биография, путь творческого и профессионального становления и развития Пахарукова Павла Александровича. Предметом исследования являются художественные и педагогические приемы и методы, используемые Пахаруковым Павлом Александровичем, морально-нравственные ориентиры педагога-художника. Героические образы, создаваемые в культурном пространстве, отражают ценностные ориентиры общества и реализуют функцию передачи этих ценностей от поколения к поколению, способствуют сохранению и формированию традиций. Особенно это характерно для декоративно-прикладного искусства, которое своими корнями восходит к традиционному народному творчеству и является важнейшим элементом сохранения и

развития традиционных ценностей в художественном искусстве. Сформированные героические образы являются духовной опорой как для отдельного человека, так и для нашего народа, создают ценностные установки и ориентиры всего общества. В ходе исследования были применены историко-системный, историко-генетический, историко-биографический и диахронный методы. Научная новизна исследования заключается во введении в научный оборот ранее неизученных и неопубликованных сведений о творческих и профессиональных достижениях Павла Александровича. В основу работы положено интервью главного героя исследования – Пахарукова П. А., в котором он дает трактовку своим ключевым творческим и педагогическим достижениям. На основе полученных в ходе исследования материалов предпринята попытка наиболее полно и последовательно представить основные вехи жизни и творчества художника и педагога Пахарукова Павла Александровича. Сложно переоценить вклад Павла Александровича в сохранение традиций древнего народного промысла, в развитие гончарного искусства, в популяризацию этого вида творчества, в укрепление связи между поколениями в художественном образовании. Опыт мастеров предыдущих поколений помогает представителям нового поколения не стоять на месте, не деградировать, а идти только вперед, сохраняя и развивая традиции декоративно-прикладного искусства, следуя примеру таких художников, как Пахаруков Павел Александрович!

**Ключевые слова:**

Павел Александрович Пахаруков, Художник-керамист, Декоративно-прикладное искусство, Профессиональный героизм, Социальный героизм, Техника ручного формования, Конструктивная керамика, Гончарные скульптуры, Малая скульптурная пластика, Макошь покровительница ремесел

Говоря о значимости исследований подобного уровня, считаем необходимым упомянуть позицию доктора исторических наук, профессора, члена корреспондента РАН Репиной Р. П.: «...именно в истории индивидов существует возможность найти путеводную нить между микро- и макромиром в их историческом измерении, «очеловечить» глобальную историю. Способы включения микроисторических исследований в более масштабные полотна региональной и мировой истории представляются историкам по-разному, но результаты такой комбинации точно сходятся в одном – в приближении макронарративов к «людям в истории». [\[1\]](#)

Выдающиеся деятели культуры и искусства всегда являются частью героической парадигмы любой культуры, результаты их творческой деятельности являются духовной опорой как для отдельного человека, так и для целой нации, сохраняют этническую самобытность и национальную идентичность, отражают особенности исторических процессов и смену культурных парадигм. [\[2\]](#)

Героизация в профессиональной сфере относится к универсальным характеристикам героической парадигмы. Мотивы героического поведения в таком случае находятся в рамках выполнения служебных обязанностей. Трудовой героизм может встречаться во всех сферах профессиональной деятельности: в науке, образовании, искусстве, политике, спорте, производстве и многих других.

Профессионал – это человек, который занимается каким-либо делом как специалист, владеющий профессией; мастер своего дела. Профессионалы традиционно противопоставляются любителям, то есть тем, кто ведет какую-либо деятельность по

призванию, увлечению или наклонности. Героизм в профессиональной сфере – это явление, которое описывали многие исследователи феномена героизма. Так, В. Д. Плахов выделяет особый героический тип – героя мастера, которого он описывает как «человека, достигшего выдающихся результатов на трудовом поприще, в деле, которому он посвятил свою жизнь». [\[3\]](#)

Героизация в профессиональной сфере предполагает, что героем-профессионалом (героем-мастером) становится тот человек, который достиг выдающихся результатов в своей профессиональной деятельности и получил общественное признание. [\[4\]](#)

Социально-героические поступки – это осознанные действия, совершаемые во имя определенной ценности или убеждения. «Это благородные цели, служение своему народу или избранной профессии, постоянный, непрерывный поиск истины, подвиг во имя свободы и жизни, во имя мира и справедливости на Земле». [\[5\]](#)

Еще одним видом героизма является «личный герой», который определяется как вдохновляющий и мотивирующий человек, необязательно известный широкой общественности, являющийся модельной личностью для отдельно взятого человека, представления о котором обуславливаются личным опытом и субъективной оценкой поведения, которое может считаться героическим в связи с принесенной жертвой и самоотверженностью. Статус личного героя могут приобретать родители, родственники, друзья и учителя. [\[6\]](#)

Педагогическое мастерство личного героя – педагога-наставника – обеспечивает достижение главной цели педагогического воздействия: развитие творческих способностей учащихся, воспитания эстетического вкуса, общей культуры, а также формирование внутреннего мира растущего человека, раскрытия его внутренней индивидуальности.

Герой нашего исследования Пахаруков Павел Александрович родился 16 января 1981 года в небольшом шахтерском городе Челябинской области – Еманжелинске. Детство и юность Павел Александрович провел в посёлке Зауральский, который находится рядом с Еманжелинском. Третий ребёнок в простой советской рабочей семье. По воспоминаниям Павла Александровича любовь к творчеству привили старшие сестры.

Первым педагогом-наставником Павла Александровича во время обучения в Зауральской ДШИ № 3 (1994-1998) стала Светкина Вера Ивановна. Будучи учеником Зауральской ДШИ № 3, Павел Александрович часто приезжал на выставки и конкурсы в Еманжелинскую детскую школу искусств (ДШИ). Еманжелинск навсегда остался для него родным городом.

Окончив среднюю школу и детскую школу искусств, Павел Александрович принял решение реализовывать себя в сфере искусства и подал документы на отделение декоративно-прикладного искусства – «Художественная керамика» во вновь открытый филиал Челябинского художественного училища в городе Коркино.

В 1998 году, благодаря усилиям преподавателей художественного отделения Коркинской детской школы искусств и администрации Челябинского художественного училища, было открыто отделение Челябинского художественного училища по художественной керамике в городе Коркино.

Одним из «отцов-основателей» и идейным вдохновителем Коркинского отделения керамики был Артур Гильдебертович Фолленвейдер. Человек непростой судьбы. Сын

потомственных учителей, этнических немцев, сосланных с началом войны в Казахстан, а потом – на Урал. Он решил продолжить семейную традицию учительства, найдя в ней реализацию своего второго пристрастия – к искусству. Творческая заряженность и невероятная харизма позволили Фолленвейдеру объединить силы художников-керамистов и живописцев-оформителей города Коркино. Педагогическая деятельность захватила Фолленвейдера на более чем три десятилетия. Беззаветная любовь к детям, к искусству, максимум самоотдачи в работе не заставили ждать результата: юные художники принимали активное участие в конкурсах, в различного уровня отечественных и зарубежных детских выставках и фестивалях, и привозили домой высокие награды. В нашей стране и за ее пределами найдется немало художников разных специальностей, которые с благодарностью вспоминают Артура Гильдебертовича и с гордостью называют его своим учителем. [7]

По воспоминаниям Павла Александровича, образовательный процесс в художественной школе был очень динамичным и нацелен на то, чтобы научить будущих керамистов мыслить как художник, уметь планировать свою работу, а уже затем, при помощи приобретенных навыков, осуществлять задуманное. К дипломной работе студенты подходили уже полноценными специалистами, мастерами, владеющими широчайшим набором навыков и умений гипсомодельного производства, формовки на гончарном круге, росписью основными материалами для декора, знанием академических дисциплин и технологии.



*Выпускная квалификационная работа Пахарукова П. А. по окончании Коркинского филиала Челябинского художественного училища*

Сочетание основательной производственной подготовки и творческого начала способствовали созданию уникального образовательного процесса, который позволил за короткий срок существования отделения сформировать несколько десятков настоящих профессионалов, из которых подавляющее большинство остались в профессии, продолжили свое обучение в творческих вузах страны или начали активную работу в сфере искусства. Одним из лучших выпускников Коркинского филиала Челябинского художественного училища стал Пахаруков Павел Александрович.

Получив диплом среднего профессионального образования в 2002 году, Павел Александрович поступил в Красноярский государственный художественный институт на кафедру художественной керамики.

Формирование Красноярской (Сибирской) школы керамики началось в 1978 году, когда в Красноярском государственном институте искусств открылось отделение художественной керамики. Первый выпуск состоялся в 1983 году. В течение 30 лет кафедру возглавлял художник, керамист, педагог Александр (Алесь) Яковлевич Мигас.

За годы непрерывной педагогической деятельности из мастерской кафедры керамики вышли сотни мастеров, лауреатов международных и всероссийских конкурсов, членов Союза художников РФ, ярких самобытных мастеров. Многие из выпускников известны не только в России, но и за ее пределами. Красноярской школе художественной керамики присуще стремление объединить различные творческие традиции – орнаментика и мифологические основы коренных народов севера, наскальные изображения хакасов, древний пласт языческой культуры с вплетением шаманизма, православных и мусульманских образов. Педагоги-наставники и студенты находились в постоянном поиске новых форм, отражающих пространственную и смысловую организацию создаваемых произведений. [\[8\]](#)

Постоянный поиск художниками своей уникальной и узнаваемой фактуры приводил к таким экспериментам, как, например, воздействие каплями воды на внешний слой высохшей поверхности необожженного изделия, что создавало эффект своеобразного травления или коррозии, нерукотворности.

Поиск идеальной и нерукотворной фактуры – сверхидеи А. Я. Мигаса. Суть ее заключалась в том, что красота почти дикого, ничем не обработанного среза куска глины и есть первозданная суть фактуры материала. И при создании художественного образа мастер должен помнить об этой сути, стремиться к ее выявлению при работе с поверхностью. Не копировать, не имитировать полностью, но помнить, что это и есть своеобразная душа глины. И она разная у каждого вида, у каждого месторождения. [\[9\]](#)

Свое обучение Павел Александрович завершил дипломной работой – сложной монументальной гончарной композицией «Конструктивная керамика»



*Выпускная квалификационная работа Пахарукова П. А. по окончании Красноярского института искусств*

В 2007 году, после окончания Красноярского института искусств, Пахаруков Павел Александрович вернулся из Сибири на малую Родину, Южный Урал, и активно занялся творческой и преподавательской деятельностью.

С 2013 года Павел Александрович – преподаватель отделения декоративно-прикладного искусства и народных промыслов факультета изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского. Факультет

изобразительного искусства стал прямым преемником Челябинского художественного училища, которое в 2002 году окончил Павел Александрович. За год до его трудоустройства, в 2012 году, училище вошло в структуру Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского и обрело статус факультета изобразительного искусства (ФИИ).

Студенты Павла Александровича на пути к мастерству создают достойные керамические произведения искусства в различных техниках, многие работы являются призерами и дипломантами региональных и всероссийских выставок и фестивалей. В 2019 была организована экспозиция с лаконичным названием «Пахаруков и ученики: конструктивная керамика», представленная в Зале литературы по искусству Челябинской областной универсальной научной библиотеки. На выставке соседствовали утилитарная посуда традиционной формы и декоративные композиции.

Молодые художники, ученики Павла Александровича, формируют свой собственный узнаваемый стиль. Для одних в основе древнегреческие мотивы, русская мифология, варианты народных глиняных промыслов с неповторимым уральским колоритом, для других – анималистика и флористика.

В настоящее время выпускница Павла Александровича – Журавлёва Дарья Владимировна является преподавателем отделения декоративно-прикладного искусства и народных промыслов факультета изобразительных искусств ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского. Следуя примеру своего учителя и наставника, Дарья Владимировна ведёт активную творческую деятельность.

В 2021 году Дарья Владимировна стала лауреатом I степени в категории «Автопортрет» симпозиума «Космос художника». Симпозиум по надглазурной росписи был организован кафедрой керамики Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского.

В 2022 году Дарья Владимировна завоевала звание лауреата II степени на областном конкурсе «Живой огонь», который состоялся на площадке парка исторической реконструкции «Гардарика». Более 30 мастеров художественной керамики из Челябинской и Свердловской областей соревновались в изготовлении керамики в различных техниках обжига. Мастера керамисты соревновались в обжиге по японской технологии «раку», а также по изготовлению работ в технике сграффито, когда рисунок буквально выцарапывается (*sgraffito* по-итальянски) на верхнем слое керамики.

Время своего обучения мастерству художника-керамиста Дарья Владимировна вспоминает, как время открытий и бесконечного поиска более выразительных художественных образов. Павел Александрович привил порядок работы: глубокое погружение в тему произведения, последовательная проработка идеи и воплощение завершённого образа в керамике.

Другая ученица Павла Александровича – Захватошина Олеся Сергеевна, после окончания обучения продолжает реализовывать себя в творческой и педагогической деятельности. Олеся Сергеевна – участник молодежных региональных выставок, победительница региональных и областных конкурсов. Олеся Сергеевна, вспоминая учебу, замечает, что главное, чему её научил Павел Александрович, это терпение. «Какую бы технику ты не осваивал, важно понять, что в керамике быстрого результата не будет. Первый опыт себя в роли гончара на первом курсе сразу даёт понять студенту, что только с практикой керамист может достичь вершин мастерства. Все четыре года обучения Павел Александрович направлял и поддерживал меня, открывал все новые и

новые техники, которые я терпеливо осваивала, движимая желанием добиться мастерства», – вспоминает Олеся Сергеевна.

Замыслова Ирина Олеговна – еще одна талантливая выпускница Пахарукова Павла Александровича. После получения среднего профессионального образования, окончила Южно-Уральский Государственный Университет по направлению «Технология художественной обработки материалов». В настоящее время Ирина Олеговна является членом педагогического коллектива учреждения дополнительного образования «Истоки». Награждена дипломами за участие в форумах «Развитие творческих способностей по ФГОС» и «Педагоги России: методическое объединение». Ирина Олеговна вспоминает, что под руководством Павла Александровича она овладела основными навыками, которые теперь она передаёт детям, развивая у них воображение и любовь к творчеству.

В круг его профессиональных интересов входят и художественная керамика, и скульптура, и графика.

Кроме педагогической деятельности Павел Александрович занимается общественной и просветительской работой, сотрудничает с Челябинским государственным центром народного творчества, бережно сохраняя традиции многовековой культуры.

### ***Мастер-классы***

Павел Александрович делится своими знаниями и умениями не только со студентами. Он регулярно проводит мастер-классы по художественной керамике на различных площадках города и области, некоторые из них он проводит вместе со своими студентами.

Мастер-классы – это важнейший механизм создания уникальных условий, способствующих формированию положительного отношения подростков к будущему самоопределению средствами декоративно-прикладного искусства. Преимуществом такой формы является непосредственное взаимодействие мастера и ученика, передача опыта и навыков напрямую без посредников, при этом не нарушая творческого характера реализации продукта. [\[10\]](#)

Значимость мастер-классов по декоративно-прикладному искусству в области профессионального самоопределения очень велика: происходит важнейший обмен ценностями между мастером и учениками, а у последних формируются не только навыки работы с материалами и оборудованием керамиста, но и правильное отношение к познанию окружающей действительности. [\[11\]](#)

Свои мастер-классы Павел Александрович проводит на постоянной основе, стараясь охватить как можно больше городов Челябинской области. В настоящей статье мы остановимся на мастер-классах, проведенных в 2022-2024 годы.

В 2022 году в период работы выставки «Дерево и глина: от проекта до объекта» для учащихся ДХШИ им. Н. А. Аристова города Челябинска состоялся мастер-класс по керамике. Пахаруков Павел Александрович провел экскурсию по выставке и мастер-класс по художественной керамике: ученики школы освоили методику выполнения графического рисунка на блюде в технике сграффито, изготовление глиняной свистульки, а также работу на гончарном круге. Мастер-класс был проведен совместно со студентами четвертого курса отделения декоративно-прикладного искусства.

Многие юные художники ДХШИ не первый раз присутствовали на мастер-классе Павла Александровича. Отточенные, профессиональные движения рук, создающих то или иное керамическое изделие, вызывают восторг. Павел Александрович, обладая умением находить общий язык с детьми разных возрастов, легко справляется с задачей заинтересовать и доступно объяснить тонкости гончарного дела. Процесс изготовления керамического изделия под наблюдением опытного мастера позволяет каждому ребёнку почувствовать себя настоящим керамистом.



Серия мастер-классов 2023 года началась в апреле в родной для Павла Александровича детской школе искусств города Зауральска. Художник провел мастер-класс по гончарному ремеслу для учащихся художественного отделения. Следующий мастер-класс по керамике Павел Александрович провел здесь же 19 октября 2023 года. Для обучающихся художественного отделения был проведен мастер-класс по керамике «Декорирование глиняных изделий методом процарапывания». Мастером были подготовлены образцы посуды из глины: горшочки, крыночки и тарелочки. Каждый ученик выбирал изделие, наносил рисунок и процарапывал орнамент. Павел Александрович всегда большое внимание уделяет работе на гончарном круге, подробно объясняя методику выполнения изделия.

Уже 31 октября 2023 года Павел Александрович провел мастер-класс по работе на гончарном круге в детской художественной школе искусств города Южноуральска. Показал, как готовится глина, объяснил алгоритм работы с азов до создания изделия. Сам мастер художественной керамики виртуозно управлялся с гончарным кругом, создав не одно изделие, которые впоследствии послужат экспонатами для постановок. Все преподаватели художественного отделения школы поработали на гончарном круге, получили новые знания и навыки.

4 ноября 2023 года историко-краеведческий музей им. А. Ф. Ведерникова города Еманжелинска стал площадкой для мастер-класса «Пластические образы». Особенностью подхода Павла Александровича является работа с местными материалами – глиной челябинских месторождений. В челябинской карьерной глине содержится много песка. Поэтому и изделия из нее после обжига получаются более прочными. Несмотря на то, что процесс изготовления глиняных форм очень трудоемкий и кропотливый, для Павла Пахарукова работа с керамикой – удовольствие.

7 ноября 2023 года Павел Александрович в очередной раз посетил будущих художников, обучающихся в детской художественной школе им. Н. А. Аристова города

Челябинска. На мастер-классе дети смогли почувствовать глину, попробовать научиться лепить из нее самые древние детские игрушки – глиняные свистки. Педагоги школы делятся своими впечатлениями о проведенном мероприятии и отмечают: «...в руках детей под руководством мастера оживали птички, дракончики, слоники. А с помощью гончарного круга они сделали свои первые горшки и кувшины. Это только кажется, что все так просто. На самом деле, у глины характер непростой – так и норовит выскользнуть из рук. Одно неловкое движение – стенка сломалась! Сто потов сойдет, прежде чем получится ее приручить. Но Павел Александрович – большой мастер. Буквально за руку взял, показал, объяснил, помог. И вот результат – горшок, тарелочка, молочник, ваза! Дети и мастер остались очень довольны. Ведь эти навыки останутся с ними на всю жизнь!»

Последний мастер-класс, на момент написания настоящей статьи, был проведен 26 марта 2024 года. Он проходил в выставочном зале города Коркино в рамках открытия большой выставки «Планета людей. Тень, окрыленная светом». Участники экспозиции провели несколько мастер-классов и творческих встреч для учеников коркинской школы искусств. Павел Александрович Пахаруков обучал работе на гончарном круге детей младшей возрастной группы (1 класс), помогали ему студенты первого курса отделения декоративно-прикладного искусства факультета изобразительных искусств ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского – Дроздова Виктория и Рязанцева Виктория, попробовав свои силы в качестве наставников-преподавателей.

### ***Выставки и творческая деятельность***

Свою выставочную деятельность Павел Александрович начал ещё в художественной школе. Участвовал в Международной выставке учащихся ДХШ «Радуга» (1998, Венгрия). Во время обучения в Челябинском художественном училище Павел Александрович так же был участником областных выставок молодых художников 2000 и 2001 годов, которые проходили в городе Челябинске. В Красноярске, Павел Александрович приобрёл собственный стиль, исполняя работы в технике ручного формования за гончарным кругом. В 2003 году принял участие в выставке «Енисейский звездопад», которая проходила в выставочном зале отделения Российской академии художеств в Красноярске «Урал, Сибирь и Дальний Восток». В 2005 году участвовал в нескольких выставках Красноярска: «Городской романс», «Сибирская радуга», «Молодежь и наука: третье тысячелетие».

Работы Павла Александровича отличаются узнаваемыми пластическими решениями. В них много технически сложных элементов, которые демонстрируют высокий уровень мастерства автора (см. Приложения).

Декоративная композиция «Морской поход», выполненная в модельно-формовочной технике поражает своей проработанностью (см. Приложения).



Конструктивная гончарная скульптура «Воин» представляет собой узнаваемый стилизованный образ из тел вращения, очень точно подобранная эффектарная глазурь усиливает впечатление, кажется, что скульптура из металла.

Эффектарные глазури являются самым сложным и многообещающим материалом в современной художественной керамике. Широкий диапазон цветовых оттенков, спецэффектов (от кракле до кристаллических глазурей), степеней прозрачности и глянцеваемости, разнотемпературных возможностей позволяют художнику выразить себя и свои замыслы. Современные художники-керамисты все чаще создают произведения совершенно не прикладные, а художественные, в которых главенствует не функциональность, а постановка более глобальных творческих, философских вопросов. Такие произведения выполняются задачи высокого искусства. [\[12\]](#)

В 2016 году состоялась персональная выставка Павла Пахарукова совместно с художником-графиком Ольгой Гражданкиной «СмыслыЗамыслы: контаминация». Контаминация – это смешение, соприкосновение, буквально – возникновение новой смысловой единицы из отдельных, но родственных элементов. Соприкосновение краски и чистого листа, оттиска и штриха, глины и вращения. Это всякий раз попытка из двух существующих фактов создать третий, который содержит в себе смыслы предшествующих. Все работы выставки «СмыслыЗамыслы: контаминация» – результат непрерывного поиска конечного результата. Сама экспозиция – история возникновения смысла из соединения работ скульптора и графика, их взаимодействия в одном пространстве. Едва «озвученная» штрихом скользящая графика Ольги Гражданкиной вступает в диалог с метафорической декоративной керамикой Павла Пахарукова, женщина с графического листа и женщина из глины описывают одно и то же человеческое существо, быть может, в разном состоянии, но определенно в одном мире.



*Совместная инсталляция О. Гражданкиной и П. Пахарукова на выставке  
«СмыслыЗамыслы»*

Предел поиска – совместная инсталляция двух художников, в которой этот поиск не остановлен, но делегирован зрителю: здесь и сейчас ему предстоит домыслить идею, завершить композицию, дав ей название, обнаружив собственный смысл. Инсталляция из бамбуковых прутьев, шерстяной нити, фрагментов других материалов – самая неожиданная и бесстрашная работа двух художников.

Павел Пахаруков и Ольга Гражданкина – выпускники Красноярского художественного института, они обучались иным техникам и сами теперь учат: оба преподают на факультете изобразительного искусства в Южно-Уральском институте искусств им. П. И. Чайковского. Масштабная инсталляция – совместный эксперимент, поиск нового языка для Гражданкиной и Пахарукова, языка общего и непротиворечивого, передающего движение от замысла к смыслу.

На выставке все работы Павла Александровича были выполнены в технике ручного формование за гончарным кругом. Абстрактные декоративные объекты дополнялись эффектарными глазурями, солями и оксидами металлов. В таком стиле работы прослеживается влияние Красноярской школы керамики. Конструктивизм, грамотная работа с фактурой, характерная для сибирских керамистов, отражена в работах Павла Пахарукова.

В 2017 году Павел Александрович представил свои работы на выставке «Вторжение», которая проходила в Музейно-выставочном центре Государственного исторического музея Южного Урала. Выставка была посвящена событиям 1917 года и революции как таковой. Используя различные художественные техники, Павел Александрович через художественный образ попытался выразить своё отношение к событиям того времени. Работы авторов объединило восприятие революции как нечто чуждого, вторгшегося, сломившего устои и поломавшего жизни. Павел Александрович решил показать самую страшную сторону революции – вооруженные столкновения.

Работа «По мишеням» выполнена в изысканной гончарной технике. Это стилизованное историческое боевое оружие. Работа выглядит динамично, основной элемент композиции – тор, довольно сложная по технике исполнения фигура. Этот элемент часто встречается в работах Павла Александровича. Естественный терракотовый цвет красной глины Челябинского месторождения не отвлекает зрителя от анализа сложной многослойной композиции (см. Приложение).

Форма в творчестве Павла Пахарукова всегда на первом месте. Цвет используется только как вспомогательный элемент, предающий образу определённое настроение.



В 2021 году Павел Пахаруков принял участи в

выставке «Над небом», приуроченной к 60-летию первого полета человека в космос. Выставка посвящена истории и философии освоения космоса, изменению картины мира, воплощению мечты и новым загадкам Вселенной. На этой выставке Павел Александрович помимо гончарных скульптур, характерных для его творчества, показал себя как опытный формовщик, создав серию «Летчик-испытатель». Динамичная композиция малой скульптурной пластики производит впечатление невесомости. Такого эффекта в керамике очень тяжело добиться, поскольку существует большой риск деформации изделия во время сушки и обжига. Что бы сократить вероятность брака в майоликовой керамике обычно исполняют устойчивые скульптуры.

В 2022 году Павел Александрович стал победителем во Всероссийском конкурсе народных мастеров «Русь мастеровая» в номинации гончарство. В конкурсе «Русь мастеровая» он принимал участие впервые. По признанию мастера, идея, согласно теме смотра, «Сила традиций народов России», у него родилась быстро и не менялась в процессе воплощения. В декоративной гончарной композиции «Макошь – покровительница ремесел» взят за основу композиционный элемент традиционной вышивки (женское изображение), символизирующее Макошь. Всё конкурсное изделие состоит из несущих глубокий смысл пластов и деталей, которые автор пояснил в своей аннотации:

- Подставка – символ воды, начало жизни и ее продолжение;
- Птица (птаха) – символ семейного очага и счастливого союза (парное изображение);
- Женская фигура – символ «Макошь» – сильнейший женский оберег: Богиня судьбы, Великая Мать, Прародительница и Покровительница ремесел. Символ жизни, зарождения и продолжения рода человеческого. Традиционная тема в творчестве художников, обозначающая преемственность поколений;
- Изобилие (рог изобилия) – дары (символ) плодоносящей Матери-Земли; традиции гостеприимства;
- Рог (головной убор) – символ космической связи со Вселенной;
- Огонь (подсвечник, свечи) – символ пламени души, человеческого труда, следа земной, памяти вечной, славы богам.

Павел Александрович предполагает, что первоначально на Руси стационарными ремеслами (пряжание, ткачество, изготовление одежды) занимались женщины, поэтому покровительство в мастерстве традиционно приписывается женскому божеству. В славянской мифологии Макошь называли женой Велеса и наделяли ее целым сводом функций и важнейших ролей: богиня вселенской судьбы, богиня плодородия, отвечающая за урожай, богиня магии и волшебства, защитница и покровительница хозяек, рукоделия, творчества, хозяйка живой природы, прародительница мира, Богородица, богиня неба, воды, земли и матушка-природа, подательница жизни.



Техникой исполнения конкурсной работы стало традиционное гончарное ручное формообразование из глин челябинских месторождений (район Полетаево, поселок Увелка). Прообразом послужила традиционная деревянная утварь (скопкарь, ладья, утица, братина, ендова). Объемная глиняная фигура является стилизацией элемента вышивки. Изделие дополняет традиционное ангобное декорирование с приемами сграффито, фляндровки (Техника росписи керамики, когда мастер острой палочкой или пером смещает или смешивает капли ангоба, в результате чего формируется характерный уникальный рисунок или узор), также выступающее отсылкой к традиционной вышивке по ткани.

Декоративная гончарная композиция «Макошь – покровительница ремесел» ярко демонстрирует характерную особенность творчества Павла Александровича: глубокое погружение в тему. Это помогает ему создавать продуманные произведения, сложные по смысловой нагрузке и технологии исполнения.

В этом же году Павел Пахаруков одержал победу на VIII Всероссийском конкурсе «Урал Мастерской» в номинации «Гончарное мастерство».

Конкурсной работой стала гончарная скульптура «Колесо жизни», которая, как и «Макошь» наполнена глубоким символизмом. Тема конкурса «К истокам» дала толчок к идее работы: движение, жизнь и динамика.

«Выбрал классические для народных промыслов элементы», – рассказывает Павел Пахаруков. В работе мастер соединил два образа из индийской и древнегреческой мифологии. Колесо – это символ, означающий круговорот рождения и смерти, бесконечный цикл во времени и пространстве. В скульптуре воплощено представление древних индусов о перевоплощении души после смерти в новое тело. Именно такую сложную задумку решил воплотить в жизнь Павел Пахаруков. Основу будущей скульптуры составили несколько компонентов – это тор, цилиндр и сосуд-квасник, соединенные вместе в сложную многослойную композицию.

Павел Александрович – член Союза художников России с 2011 года, активный участник конкурсов, выставок и фестивалей, призёр художественных мероприятий и выставок областного, городского, всероссийского и международного уровней, является членом жюри Всероссийского Бажовского фестиваля народного творчества. С 2014 по 2016 год председатель жюри конкурсной программы «Кубок Данилы-мастера» На протяжении многих лет участвует в конкурсах в качестве члена жюри Регионального конкурса «Уральский мастерской», «Мастер Урала», член экспертного совета «Уральские

прикрысы».

Сложно переоценить вклад Павла Александровича в сохранение традиций самого древнего народного промысла, в развитие гончарного искусства, в популяризацию этого вида декоративно-прикладного искусства, в укрепление связи между поколениями в художественном образовании.

«Застывшее мгновение», – говорим мы и подразумеваем фотографию. «Застывшее мгновение», – говорили художники конца 18 века и подразумевали... керамику.

Застывшим может стать миг, мгновение нашей жизни. Застывшим в керамике, в графике, в скульптуре. Но не в преемственности опыта, знаний и мастерства! Опыт мастеров предыдущих поколений помогает представителям нового поколения не стоять на месте, не деградировать, а идти только вперед, сохраняя и развивая традиции декоративно-прикладного искусства, следуя примеру таких художников, как Пахаруков Павел Александрович!

\* Исследование выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда и Челябинской области № 23-28-10278, <https://rscf.ru/project/23-28-10278/>.

### **Приложения**



*Гончарные композиции Павла Пахарукова*



*«Морской поход». Декоративная композиция, 2016 год*



*«По мишеням». Гончарная композиция, 2017 год*



*Тор и стилизованное историческое боевое вооружение. Гончарная композиция, 2017 год*

## **Библиография**

1. Репина, Л. П. Биография в контексте «глобальной микроистории» / Л. П. Репина // Парадигмы российской истории сквозь призму биографистики (к 140-летию Алексея Ивановича Яковлева). – 2019. – С. 12-18.
2. Таскаева, А. В. Личный герой: особенности конкретизации героического // Когнитивные исследования языка. – 2020. – № 2 (41). – С. 975-979.
3. Плахов, В. Д. Герои и героизм: опыт современного осмысления вековой проблемы: монография. – СПб.: КАРО, 2008. – 239 с.
4. Тилляев, Б. А. Герой и героизм: этические аспекты взаимодействия // Молодой ученый. – 2014. – № 3. – С. 1103-1105.
5. Таскаева, А. В. «Герой труда» в концептуальной системе русского человека // Вестник Челяб. гос. ун-та. Серия: Филология. Искусствоведение. – 2013. – № 37 (328). – С. 104-107.
6. Таскаева, А. В., Кучер Н. Ю. «Выдающийся деятель культуры и искусства» в героической парадигме национальной языковой картины мира // На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания. 2023. № 2 (26). С. 114-120.
7. Трифонова Г.С., Казакова Г.М. Артур Фолленвейдер – художник, педагог, выразитель городской индустриальной культуры / Г.С. Трифонова, Г.М. Казакова // Искусство Евразии. – 2022. № 1 (24). С. 134-141.
8. Миркес, М. М., Григорьева Т. Ю. Творчество Алеся Мигаса в русле российских керамических традиций (красноярская школа керамики) / М. М. Миркес, Т. Ю. Григорьева // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 2. – С. 540.
9. Воронова, М. В. Красноярская школа художественной керамики как феномен декоративного искусства / М. В. Воронова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2021. – № 2. – С. 108-119.
10. Бобряшова, О.В. Мастер-класс и творческая мастерская как педагогические технологии активного обучения будущих дизайнеров / О.В. Бобряшова // Вестник

оренбургского государственного университета. – 2011. – № 11 (130). – С. 169-175.

11. Русяев, А. П. Педагогические условия формирования готовности к профессиональному самоопределению подростков средствами декоративно-прикладного искусства / А. П. Русяев // Проблемы современного педагогического образования. – 2022. – № 4 (75). – С. 249-252.

12. Воронова М.В. К вопросу о важности колористического начала в восприятии современной художественной керамики / М.В. Воронова // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 137-146.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Великий русский литературный критик В.Г. Белинский как-то заметил, что тысячелетняя история России насыщена драматикой и трагикой. Но богатство и насыщенность отечественной истории определяет также и микромир, то есть успехи тех индивидов, без которых по меткому выражению не стоит село, ни город, ни вся земля наша". Особый интерес в современных условиях возрождения суверенной российской культуры является обращение к биографиям деятелей культуры и искусства.

Указанные обстоятельства определяют актуальность представленной на рецензирование статьи, предметом которой является творческий и педагогический путь Павла Александровича Пахарукова. Автор ставит своими задачами определить дефиницию героизма, раскрыть биографию Пахарукова, определить его успехи как наставника.

Работа основана на принципах анализа и синтеза, достоверности, объективности, методологической базой исследования выступает биографический метод, в основе которого находится рассмотрение человека в динамике.

Научная новизна статьи заключается в самой постановке темы: автор стремится охарактеризовать социальный и профессиональный героизм художника-керамиста П.А. Пахарукова.

Рассматривая библиографический список статьи, как позитивный момент следует отметить его разносторонность: всего список литературы включает в себя 12 различных источников и исследований. Из используемых автором исследований укажем на труды Д.В. Плахова, Б.А. Тилляева, А.В. Таскаевой, в центре внимания которых находятся различные аспекты изучения феномена героя. Заметим, что библиография статьи обладает важностью как с научной, так и с просветительской точки зрения: после прочтения текста статьи читатели могут обратиться к другим материалам по ее теме. В целом, на наш взгляд, комплексное использование различных источников и исследований способствовало решению стоящих перед автором задач.

Стиль написания статьи можно отнести к научному, вместе с тем доступному для понимания не только специалистам, но и широкой читательской аудитории, всем, кто интересуется как культурным пространством России, в целом, так и отдельными представителями культуры, в частности. Апелляция к оппонентам представлена на уровне собранной информации, полученной автором в ходе работы над темой статьи.

Структура работы отличается определенной логичностью и последовательностью, в ней можно выделить введение, основную часть, заключение. В начале автор определяет актуальность темы, показывает, что "педагогическое мастерство личного героя – педагога-наставника – обеспечивает достижение главной цели педагогического воздействия: развитие творческих способностей учащихся, воспитания эстетического вкуса, общей культуры, а также формирование внутреннего мира растущего человека,

раскрытия его внутренней индивидуальности". Автор обращает внимание на то, что "кроме педагогической деятельности Павел Александрович занимается общественной и просветительской работой, сотрудничает с Челябинским государственным центром народного творчества, бережно сохраняя традиции многовековой культуры". Особо показана выставочная деятельность Пахарукова, в ходе подготовки к которым отражается и общественно-политическая позиция мастера. В работе на различных примерах показан

"вклад Павла Александровича в сохранение традиций самого древнего народного промысла, в развитие гончарного искусства, в популяризацию этого вида декоративно-прикладного искусства, в укрепление связи между поколениями в художественном образовании". Вызывает интерес и идея Пахарукова о том, что "первоначально на Руси стационарными ремеслами (прядение, ткачество, изготовление одежды) занимались женщины".

Главным выводом статьи является то, что "опыт мастеров предыдущих поколений помогает представителям нового поколения не стоять на месте, не деградировать, а идти только вперед, сохраняя и развивая традиции декоративно-прикладного искусства".

Представленная на рецензирование статья посвящена актуальной теме, снабжена фотографиями, вызовет читательский интерес, а ее материалы могут быть использованы в рамках передачи опыта в декоративно-прикладном искусстве.

В целом, на наш взгляд, статья может быть рекомендована для публикации в журнале "Человек и культура".

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Быкова Ю.И. Художественные особенности серебряных надгробных комплексов к мощам русских святых 1730–1750-х годов // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.69382 EDN: NZEYLS URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69382](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69382)

## Художественные особенности серебряных надгробных комплексов к мощам русских святых 1730–1750-х годов

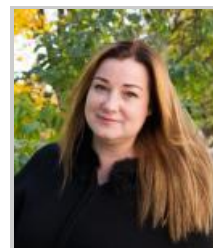
Быкова Юлия Игоревна

кандидат искусствоведения

научный сотрудник, ФГБУК "Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль"

101000, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Кремль, -

✉ [jjb78@mail.ru](mailto:jjb78@mail.ru)



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.69382

### EDN:

NZEYLS

### Дата направления статьи в редакцию:

20-12-2023

**Аннотация:** Целью исследования является выявление художественных особенностей серебряных надгробных комплексов над мощами святых 1730–1750-х годов, созданных по императорскому заказу. Автор статьи поставил задачи рассмотреть проблемы, связанные с их авторством, стилевым анализом памятников в контексте ювелирного искусства XVIII века, обнаружения прототипов и образцов в европейской культуре того времени. Объектом изучения стали три надгробных комплекса: св. Сергия Радонежского (1731–1737), св. Александра Невского (1748–1752) и св. Димитрия Ростовского (1758), выполненные по заказу императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны из серебра (большая часть которых сохранилась до наших дней). В их создании принимали участие группы различных мастеров: художники, резники, скульптуры, серебряники, чеканщики и другие. Для достижения обозначенной цели данного исследования автор применил комплексный метод, основанный на сочетании искусствоведческого и историко-культурного подхода. При работе над статьей были использованы не только результаты опубликованных научных исследований, но и большой массив неопубликованных

архивных документов. Благодаря обращению к архивным материалам автору статьи удалось обнаружить имена многих мастеров (резчиков, серебряников и др.), изготавливавших эти произведения ювелирного искусства, а также художников (живописцев и скульптора), создававших рисунки-эскизы этих ансамблей. В статье приводятся найденные прототипы некоторых надгробных комплексов. В результате анализа стилизованных особенностей каждого надгробного комплекса автору удалось выявить как различия между ними, так и общие черты, отличные от подобных комплексов, создававшихся как до этого (древнерусский период XVI–XVII вв.), так и после (вторая половина XVIII – XIX в.).

**Ключевые слова:**

надгробие, святой Сергий Радонежский, святой Александр Невский, святой Димитрий Ростовский, ювелирное искусство, рококо, барокко, стиль Регентства, серебряники, саркофаг

Тема надгробных комплексов русских святых в отечественной научной литературе в последнее время все больше привлекает внимание исследователей [\[10\], \[13\], \[14\], \[15\], \[16\], \[17\], \[18\], \[19\], \[23\], \[26\], \[27\], \[28\], \[31\]](#). Их интерес лежит в различных областях и затрагивает многочисленные темы многие проблемы: иконы, шитые пелены, серебряные раки-ковчег, погребальные комплексы в контексте почитания святого и т.д. Данная работа будет посвящена только тем элементам надгробного ансамбля, которые были изготовлены из серебра и являются памятниками ювелирного искусства. Предметом нашего исследования являются гробницы над мощами православных святых, созданные по императорскому заказу в первой половине XVIII в., а именно рака св. Сергия Радонежского (1731–1737), рака св. Александра Невского (1748–1752) и рака св. Димитрия Ростовского (1758). Долгое время в отечественной науке эти надгробные комплексы почти не попадали в поле зрения ученых, и им не были посвящены отдельные исследования. Однако в последние годы появился ряд работ, в том числе и труды автора этой статьи, основанных на архивных документах, в которых были введены в научный оборот новые сведения об обстоятельствах их создания и о мастерах, их изготавливавших [\[14\], \[17\], \[12\], \[9\], \[10\]](#). Таким образом, появилась возможность их искусствоведческого анализа.

Целью исследования является выявление художественных особенностей этих надгробных ансамблей и рассмотрение их в контексте ювелирного искусства XVIII в. Для достижения обозначенной цели автор статьи применил комплексный метод, который сочетает искусствоведческий и историко-культурный подход.

На данный момент в отечественной науке пока не сформирован общепринятый для всех исследователей термин «надгробный комплекс». А. Г. Мельник предлагает так называть «...всю совокупность элементов оформления места упокоения святого, выражающих его почитание или культ» [\[27, с. 443\]](#). Говоря о серебряном надгробном комплексе св. князя Александра Невского, петербургские исследователи обычно используют термин «ансамбль гробницы». В XVIII в. всё многообразие элементов такого комплекса чаще всего называли ракой. (Хотя в современном понимании рака – это ковчег с мощами.) В этой статье будет использоваться термин «надгробный комплекс» по отношению ко всем предметам, изготовленным из серебра, входящим по замыслу авторов первой половины XVIII в. во вновь созданную раку над мощами святого.

В XVI–XVII вв. стала укореняться традиция создания по царскому заказу серебряных рак для мощей святых, почитаемых в России. Особый всплеск подобных заказов наблюдался в конце XVI в. в период правления царей Федора Иоанновича и Бориса Годунова. К подобным заказам относились в первую очередь серебряные ковчеги с крышками, на которых в технике чеканки изображались святые. Порой такие крышки украшали и драгоценными камнями. Некоторые из них дошли до наших дней: например, крышки от рак св. Кирилла Белозерского, царевича Димитрия, св. Александра Свирского, св. Екатерины [\[15\]](#), [\[19\]](#). В первой половине XVIII в. изготовление драгоценных надгробных комплексов к мощам православных святых связано с именами императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны.

### **Рака св. Сергия Радонежского**

Первой по хронологии гробницей стала рака св. Сергия Радонежского, которую вскоре после своей коронации в марте 1730 г. в Москве заказала императрица Анна Иоанновна. Работы по ее созданию начались во второй половине 1731 г. (выдача денег и казенного серебра) [\[12\]](#).

Общий рисунок сени над ракой принадлежит придворному художнику Луи Караваку [\[15, с. 43\]](#), [\[12, с. 320–322\]](#). Французский живописец, переселившийся в Россию в 1716 г., был не только придворным портретистом. Он также выполнял работы по художественному оформлению двора, в том числе создавал эскизы для росписи царских резиденций, картоны для шпалер, рисунки для вышивок, памятных медалей и монет, триумфальных арок, составлял проекты праздников и печальных церемоний – например, погребения императора Петра I в 1725 г. и т.д. В его подчинении находилась группа мастеров (живописцы, золотошвейки и др.). Эскиз раки он создал летом 1732 г. (когда работы по изготовлению деревянной модели раки и чеканки ряда элементов уже активно велись) [\[12, с. 320\]](#).

Изначально над созданием раки в Москве работали две группы мастеров. Одна делала в «полате» Лефортовского дворца деревянную и свинцовую модели, необходимые для прочеканивания серебряных листов. Деревянную модель создавал «резного дела мастер Еган Сенглеран» с сыном и двумя учениками [\[1, л. 206.\]](#). Скульптор и резчик, «резного каменного и деревянного дела мастер» Жан де Сен-Лоран (Jean de Saint-Laurent) приехал из Парижа в Санкт-Петербург в 1717 г. и после 1724 г. работал в Петергофе [\[21, с. 41, 553–554\]](#). Свинцовую модель изготовлял «свинцовый мастер Еган Семанж» с тремя учениками. Речь идет о французском мастере-чеканщике, полировщике по меди Жане Нуазет де Сен-Манже (Jean Noisette de Saint Mange) [\[21, с. 549–551\]](#), также прибывшем в Петербург из Парижа в феврале 1717 г. В 1710–1720-е гг. он работал в основном в Петергофе. В 1724–1729 гг. под руководством Бартоломео Карло Растрелли он осуществлял чеканку знаменитого бюста Петра I, хранящегося ныне в Государственном Эрмитаже. Два французских мастера, по-видимому, имели уже многолетний опыт совместной работы, в том числе и в Петергофе, где скульптурное оформление дворцового парка было выполнено из свинца. Вместе со своими учениками они проработали около года – до конца 1732 г. [\[12, с. 320\]](#).

Вторая группа мастеров под руководством «вольного» серебряника Немецкой слободы Давида Приффа (David Prieff) работала с серебром – первоначально в одной из «палат» Потешного дворца, потом, возможно, в Чудовом монастыре. Примечательно, что процесс изготовления раки в августе 1731 г. начался с того, что сержант Преображенского

полка Михаил Аргамаков – куратор императорского заказа – был направлен для взятия чеканной серебряной посуды «для образца» в подмосковное село Давыдово Строгановых и в дом графа Якова Брюса – возможно, в усадьбу Глинки. Давиду Приффу выдали серебро и деньги, часть из которых пошла на оплату труда подмастерьев. Чеканные работы с серебром велись параллельно с изготовлением свинцовой модели. Вероятно, серебряники создали плоские чеканные накладки с орнаментом, которые позже должна была утвердить заказчица. В дальнейшем несколько раз – в 1732, 1734 и, возможно, в 1735 гг. – различные элементы возили из Москвы в Санкт-Петербург показывать императрице [\[12, с. 320\]](#), [\[9, с. 134–136\]](#).

Во время знаменитого московского пожара в мае 1737 г. в Чудовом монастыре сгорела крыша строения, где находилась рака, в связи с чем она была передана на хранение в в Мастерскую и Оружейную палату. В документах палаты значится: «Рака серебряная, чеканная, сборная, незолоченная, и которые мастера оную раку делали, и оные имеются в Москве и будут собирать ту раку, оные же мастера, а именно, серебряник чеканных дел мастер иноземец Давыд Приф, да подмастерья сыромажной слободы Алексей Степанов сын Фряскин» [\[1, л. 232\]](#).

По своей форме серебряный надгробный комплекс, состоящий из подзоров в нижней части и сени над ракой, опирающейся на четыре столба на базах, близок к парадному балдахину. Внизу карнизов мастера из серебра имитировали даже тканые ламбрекены. Ансамбль в виде балдахина не был уникальным явлением в убранстве русских церквей в первой трети XVIII в. [\[30\]](#). В первую очередь, стоит вспомнить напестольную сень в Петропавловском соборе, созданную в 1722–1727 гг. Иваном Зарудным по проекту Доменико Трезини, которая восходит к киворию в соборе Святого Петра в Риме работы Лоренцо Бернини (1624–1633). Этот бронзовый балдахин над могилой апостола Петра в главном католическом храме являлся образцом для убранства многих европейских церквей. Придворный художник Луи Каравак – француз и католик – хорошо знал подобную художественную практику. Сень над ракой с мощами преподобного Сергия Радонежского и киворий в соборе Святого Петра роднит и завершение в виде четырех S-образных дуг, предназначенных для держания креста.

Общее художественное решение надгробного комплекса можно отнести к стилю регентства. Форма его колонн близка балясинам, представленным на эскизах рисовальщика и архитектора француза Николя Пино, активно работавшего по императорскому заказу в России в 1720-х гг., в частности в Петергофе [\[37, p. 52\]](#).

Стоит заметить, что нижний северный подзор раки был переделан московским мастером в 1866 г. [\[9, с. 137\]](#). Также барочный картуш с монограммой А под императорской короной на северной стороне центрального карниза, по-видимому, является поздней доделкой, поскольку видно, как достаточно грубо он наложен поверх орнамента XVIII столетия [\[9\]](#). Оба эти элемента не будут являться предметом исследования.

В оформлении комплекса мастера в 1731–1737 гг. использовали растительный орнамент в виде гирлянд цветов, розеток, акантов и оливковых ветвей. Изящные столбы, поддерживающие сень, украшены вензелем императрицы – перекрещенными литерами А и двумя I. В декоре активно применен характерный для стиля регентства элемент трельяж (франц. *treillage* – решетка) – орнамент в виде косой сетки, украшенной мелкими розетками. В Россию он проникает вместе с французскими мастерами. Подобный узор встречается на эскизах Николя Пино (например, на эскизе зеркала с изображением российского двуглавого орла [\[37, p. 21\]](#)), на свинцовых фонтанных маскаронах Петергофа

1724 г., созданных Бартоломео Карло Растрелли по рисунку Михаила Земцова [\[35, с. 71\]](#), на серебряных изделиях мастеров французского происхождения – Клода Баллена, Поля де Ламери и Николя Дома. Последний приехал из Парижа в Санкт-Петербург в 1717 г. [\[8\]](#). Из многочисленных серебряных предметов, изготовленных Николя Домом по императорскому заказу, в собраниях отечественных музеев сохранились три вещи, имеющие в декоре орнамент трельяж. Это водочная чарка из Государственного исторического музея и две крышки на блюдо с вензелем императрицы Анны Иоанновны из так называемого Вседневногo сервиза, находящиеся в собраниях Государственного Русского музея и Государственного Эрмитажа [\[6\], \[7\]](#). Накладки к гробу царевны Прасковьи Иоанновны 1731 г. [\[24, с. 73–75\]](#), исполненные, согласно архивным материалам, неизвестным нам французским мастером по имени Мусудами, также содержат элементы трельяжа [\[12, л. 323\]](#). Вообще, декор гроба царевны невероятно близок к оформлению раки. Это заметно и в рисунке чеканки, и в форме литых накладок – например, розеток (возможно, это цветок шиповника).

Таким образом, как общее художественное решение сени, так и ее орнаментальное оформление имеют французские «корни», что неудивительно, поскольку в разработке убранства раки принимали участия французские специалисты. По-видимому, авторство декора принадлежит резчику Жану де Сен-Лорану и свинцовому мастеру, чеканщику Жану Нуазет де Сен-Манжу, создававшим модели для дальнейших работ по серебру. В связи с этим крайне сложно рассматривать эту раку как безусловный образец творчества серебряника Давида Приффа.

### **Рака св. Александра Невского**

Следующий надгробный комплекс – рака св. Александра Невского, выполненная в 1748–1752 гг. по заказу императрицы Елизаветы Петровны. В связи с празднованием 800-летия со дня рождения святого в 2021 г., в научной литературе, и в частности в изданиях, написанных сотрудниками Эрмитажа, появился подробный анализ создания этого памятника ювелирного искусства [\[13\], \[14\], \[17\], \[31\], \[32\]](#). (Хотя внимательное обращение к архивным документам, позволило уточнить обстоятельства его создания и отметить постоянно тиражируемую ошибку.) [\[10\]](#)

Над воплощением серебряного надгробного комплекса св. Александра Невского трудилось большое количество специалистов. Автором проекта саркофага и большой пирамиды был придворный живописец Георг Христов Гроот, эскизы для барельефов выполнил Якоб Штелин, рисунки статуй – Луи Каравак, кроме того, в работе принимали участие скульпторы и резчики – Иосиф Шталмеер, Карл Фалькенклау, Иоганн Фридрих Дункер, Альберто Джани, Джамбатиста Джани, Александр Мартелли, гравировщик надписей Михаил Иванович Махаев и около тридцати серебряных дел мастеров и чеканщиков под руководством Эрика Апелърота [\[2\]](#).

В архивном деле, посвященном этому заказу, сохранились кондиции (т.е. условия), которые выдвигали осенью 1747 г. три серебряных дел мастера Иоганн Бернгард Демут, Мартин Карл Дублон и Захарий Дейхман, когда предлагали свои услуги по созданию надгробного комплекса. При сравнении расходов на раку этих трех серебряников выходило, что самую низкую цену предложил Дейхман (чуть более 7 тыс. руб.), разница в суммах в основном происходила из-за стоимости «угара» (т.е. невозвратного расхода серебра во время работы) [\[2\]](#). Таким образом, еще со времен З. А. Бернякович [\[5\]](#) в научной литературе сложилось утверждение (которое встречается и в современных

изданиях), что Захарий Дейхман возглавлял работу ювелиров по созданию раки. Однако внимательное прочтение документов позволяет подвергнуть сомнению данный тезис. Возможно, что поначалу такое решение и было принято, хотя контракта с мастером так и не заключили. В начале 1748 г. Дейхман подал список русских чеканщиков, к которым можно было обратиться. Изначально он должен был поехать на Сестрорецкие заводы, чтобы заказать для заказа там инструменты для серебряных работ. Однако 12 мая 1748 г. вместо Дейхмана на завод был отправлен мастер Апельрот. Трудно сказать, по какой причине кандидатура Дейхмана была отвергнута, но больше в документах, связанных с созданием раки (а их сохранилось немало), он не упоминается.

В течение четырех лет над созданием раки трудились 16 иностранных серебряных дел мастеров под руководством Эрика Апельрота и немного более 20 русских чеканщиков. Об Эрике Апельроте (получавшем, согласно традиции, за руководство несколько более высокое жалование, чем его товарищи) известно, что он прибыл в Санкт-Петербург из Стокгольма в 1739 г. и в 1743 г. был записан в ювелирный цех.

Монументальный роскошный ансамбль включал в себя пятиярусную пирамиду, саркофаг с крышкой, две декоративные группы в виде военных трофеев (в документах «две малые пирамиды с арматурами, которые по концам гроба стоять будут» [\[2, л. 120\]](#)) и два подсвечника.

Художественный облик надгробного комплекса, созданный Г.Х. Гроотом, значительно отличается от раки Сергия Радонежского и более близок к традиции ренессансных саркофагов и погребальных пирамид, характерных для культуры европейских печальных торжеств второй половины XVII – первой половины XVIII в. Тема пирамиды неоднократно звучала в оформлении Каструм долорис (Печальной залы) в XVI–XVII вв. Близким к раке Александра Невского по рисунку можно назвать и надгробный памятник знатного человека внутри храма, относящийся к архитектурным увражам, который в 1730–1740-е гг. создавал известный немецкий рисовальщик и архитектор Иоганн Якоб Шюблер. Их объединяет и силуэт центральной пирамиды, и наличие в ней с двух сторон ангелов, и скульптурное изображение покойного в верхней части пирамиды. Однако гробница русского князя имеет более сдержанный силуэт, а плачущие в немецком варианте ангелочки, больше напоминающие путти, заменены на сдержанных ангелов, изображенных в отроческом возрасте. Так, Б.Д. Зашляпин считает, что их поза перекликается с аллегорией рисовального искусства из сборника Чезаре Рипы «Иконология» [\[17, с. 71\]](#).

Пирамида высотой в 5 м имеет несколько ярусов. Абсолютная гладкость нижнего базового яруса служит фоном для богато декорированного саркофага. По мнению, Гусевой, этот уровень символизирует земное существование князя, а процесс перехода к небесному почитанию показан в рельефе следующего яруса, где изображен Александр Невский в доспехах со знаменем в руке, идущим вверх за женской фигурой с крестом – аллегорией христианской веры [\[14, с. 67\]](#). На угловых опорах этого уровня помещены фигурные курьелы. Верхний ярус пирамиды украшен поясным изображением Александра Невского в великокняжеской шапке на фоне горностаевой мантии. Ранее на углах порфиры восседали орлы (утраченные в начале XX в.). Венчает всю композицию вензель АН в лучах небесного сияния.

Саркофаг с мощами является отдельно стоящим элементом комплекса. С трех сторон его украшают высокорельефные чеканные картуши с сюжетами из жизни Александра Невского. На лицевой стороне помещены сразу три сцены: битва на Неве (1240),

освобождение Пскова (1242), сражение на льду Чудского озера (1242), а по бокам – прибытие в Городецкий монастырь (1263), а также сцена смерти и погребения (1263). Силуэт саркофага сам по себе имеет характерные для барокко изогнутые линии, однако он еще больше «ломается» из-за наличия крупных высоко выступающих над поверхностью декоративных элементов, таких как херувимы, пышные букеты цветов, оливковые ветви, картуши и др. Венчают саркофаг символы княжеской власти, лежащие на подушке: княжеская корона, меч и жезл полководца.

«Малые пирамиды», стоящие по бокам от саркофага, представляют собой арматуры – композиции, символизирующие военные трофеи. Тип арматуры со столбом, на который вешаются части доспеха, оружие и знамена, получил широкое распространение еще в Древнем Риме, а позже перешел и в культуру Западной Европы Нового времени. Особенно часто данный элемент декора применялся при оформлении триумфальных ворот – например, в знаменитой триумфальной арке кардинала-инфанта Фердинанда, созданной в 1635 г. П.П. Рубенсом для оформления торжественного въезда нового наместника в Антверпен. Изображение трофеев на этих воротах сходно с декором раки св. Александра и, кроме того, здесь имеется редкое сочетание римской кирасы с рыцарским шлемом на столбе. Рисунок «малых пирамид» перекликается также и с четырьмя изображениями из книги «Символы и Эмблемата» 1705 г. [\[33\]](#). Стоит обратить внимание на исполнение серебряниками двух знамен с бахромой, украшающих правую арматуру, где в металле искусно передан материал знамени – шелковая ткань, декорированная цветами (различаются нарциссы, ирисы, подсолнухи) на стеблях с акантовыми листьями. Подобный прием можно будет увидеть и в одном из элементов раки св. Дмитрия.

На всех частях надгробного комплекса св. Александра Невского присутствуют декоративные элементы, характерные для «елизаветинского барокко», такие как картуши, херувимы, крупные гирлянды цветов, пальмовые, оливковые и акантовые ветви. Привлекает внимание и динамика, свойственная этому стилю, во многом за счет разнообразия высоты декора, отступающего от поверхности памятника.

### **Рака св. Дмитрия Ростовского**

Осенью 1757 г. императрица Елизавета Петровна повелела создать серебряную раку над мощами только в этом году канонизированного св. Дмитрия Ростовского. Эта работа была поручена главному судье Монетной канцелярии и директору Санкт-Петербургского монетного двора Ивану Андреевичу Шлаттеру. Он показал себя талантливым организатором и знающим специалистом в металлургическом деле, когда руководил созданием серебряной раки св. Александра Невского в 1748–1752 гг. [\[10\]](#). По предложению Шлаттера, для реализации нового проекта обратились к мастерам фарфорового завода. Такое решение кажется необычным только поначалу. Первая отечественная фарфоровая фабрика находилась в подчинении секретаря Кабинета А.И. Черкасова и практически с начала ее основания к ее делам привлекался И.А. Шлаттер. Исследователь барон фон Вульф пишет, что с 1751 г. сношения Черкасова с Шлаттером по делам «порцелиновой фабрики» сделались постоянными, так как Шлаттер принял непосредственное участие в ее делах, особенно в художественной части производства [\[20, с. 29\]](#). «Надписи на табакерках, оправы их в золото, отделка золотом фарфоровых кукол, даже моделирование кукол, равно как и живопись на табакерках и др. предметах, – все эти работы исполнялись под его наблюдением и в значительной части на Монетном дворе» [\[20, с. 29\]](#). Рака изготавливалась в палатах Петропавловского собора, там же где и надгробный комплекс св. Александра Невского.

Главным художником для создания комплекса был назначен скульптор Жан-Батист Вистарини (подписывался – Jeanbatis de Vistariny [\[4, л. 264 об.\]](#)). В 1755 г. он поступил на фабрику, подписав контракт с Кабинетом Ее Императорского Величества, по которому обязался «три года все к порцелинной мануфактуре, к Петергофской шлифовальной мельнице, к производству золотых и серебряных вещей всем тем вещам, которые во оных местах делать случатся, надлежащие рисунки или потребные модели, как деревянные, так и вощанья, делать исправною работою и хорошею инвенциею по оным моделям, ежели потребуется, надлежащим образом алебастром сфурмовать» [\[4, л. 432\], \[20, с. 384\]](#). Ему полагалось жалование в 500 руб. на год, материалы для работы и два «покоя», отапливаемые казенными дровами. Также за обучение в течение трех лет учеников, «которые уже несколько рисовать обучились» делу «моделей как деревянных, так и на воску и формованию оных алебастром», Вистарини мог получить дополнительное вознаграждение [\[4, л. 432 об.\]](#).

Над моделью раки трудились также мастера фарфоровой фабрики: два резчика – Яков Ильин и Василий Верещагин и два столяра – Петр Захаров (в другом написании Сахаров) и Гаврила Суриков [\[10, с. 82\]](#). С металлом над ракой работали серебряных дел мастера Эрик Гагстат (Гакштет, Гакстет) и Данила Ваксмут, чеканщики Никифор Тимофеевич Беспалов, Иван Ильин и Семен Яковлев [\[10, с. 84-85\]](#). Почти все они (кроме Ваксмута) принимали участие и в создании надгробного комплекса св. Александра Невского [\[10, с. 85\]](#).

В надгробный комплекс св. Дмитрия Ростовского входил саркофаг с крышкой, в который помещался деревянный гроб с мощами, и массивный киот с написанным на холсте образом святого. В документах XVIII в. отмечалось: «...в раке имеется весу с крышкою со всеми уборами 10 пуд. 24 фунт. 31 зол., в иконостасе с крашениями круг образа 8 пуд. 19 фунт. 8 зол.» [\[3, л. 75\]](#).

Саркофаг был утрачен в 1920-е гг. (передан в Комитет помощи голодающим и, по-видимому, переплавлен). Однако до наших дней дошли три фотографии этого саркофага с мощами святого конца XIX – начала XX в. Он имел характерную для эпохи барокко волнистую форму со скошенными углами. Определенное изящество ему придавало сочетание большого пространства гладко отполированного серебра и рокайльного чеканного орнамента, украшавшего скошенные углы саркофага и картуш с надписью на торцевой стороне. Венчали саркофаг символы архиерейской власти. В документах 1763 г. было записано: «рака серебряная на ней архиерейская чеканная подушка, на оной посох и факел серебряныя по местам чеканные сверху сего... серебряная архиерейская шапка с крестом разчеканена и с прибором на подобие жемчугу» [\[3, л. 76 об.\]](#), а в описании же XIX в. значится: «серебряная крыша снаружи украшена кафедрою, митрою, посохом, дикириями, трикириями также из серебра» [\[29, с. 23\]](#). Такое художественное решение крышки саркофага роднит раку св. Дмитрия с ракой св. Александра Невского, на которой также располагались на подушке символы княжеской власти – жезл, меч и княжеская шапка.

Киот из серебра с образом св. Дмитрия составлял отдельную значительную часть надгробного комплекса. В документах XVIII в. его часто называли иконостасом. В середине XIX в. его описывали так: «Пред ракою, у подножия Святителя, поставлен в серебряной раме образ его Итальянской работы, на холсте. На верху рамы воздвигнут гладкий серебряный крест, подножие коего сделано в виде облаков, также из серебра; на серебряной тумбе, служащей основанием рамы, изображена надпись, сочиненная

Ломоносовым» [\[29, с. 24\]](#). По описи 1758 г., киот включал в себя «... две консоли (консоли. – Ю.Б.), две нижние чеканные штуки от рамы, две верхние чеканные штуки от рамы, три облака, две пальмовые ветви, платье с бахромою, состоящее в пяти штуках, раковину, крест, нижнюю гладкую доску...» [\[3, л. 78\]](#).

Долгое время не было известно изображение киота. Оно было обнаружено и опубликовано А. Г. Мельником лишь в 2008 г. Это фотография 1925 г., на которой видно киот с образом св. Дмитрия, находящийся в церкви Спаса на Сенях в Ростовском архиерейском доме. По-видимому, передача киота из монастыря в 1922 г. в уже существующий с 1883 г. музей (с 1918 по 1934 г. – Государственный музей древностей) спасло памятник. Сейчас он в разобранном виде хранится в музее-заповеднике «Ростовский кремль» [\[10, с. 88\]](#).

Киот можно зрительно разделить на две части – верхнюю и нижнюю. Верхняя часть – это рама, обрамляющая образ св. Дмитрия, который был написан на холсте. Рама имеет много разнообразных элементов, характерных для стиля барокко. В основе ее силуэта лежит картуш в обрамлении орнамента с мотивом пальметты. Венчает картуш крест на облаках, из-под которых видны крылья ангелов. По бокам раму декорируют две пальмовые ветви, лежащие на струящихся вниз занавесках с бахромой. Серебряникам виртуозно удалось передать в металле материал ткани – ее фактуру, складки, орнамент в виде цветов роз и тюльпанов, характерный для рокайльных шелковых тканей середины XVIII в. Нижняя часть киота – трехчастный постамент, в центре которого находится эпитафия, сочиненная, как считается, М. В. Ломоносовым [\[25, с. 646, 1088–1090\]](#). Четкие прямые линии постамента уравнивают динамику и пышность барочной рамы. Из украшения на нем присутствует лишь еле заметная гравировка с ангелочками в облаках вокруг надписи.

Таким образом, исследование показало, что в основе создания всех трех надгробных комплексов лежали совершенно иные художественные принципы, чем в древнерусской культуре. При этом следует отметить, что их оформление крайне актуально современному искусству Западной Европы. По своей конструкции и формам надгробные комплексы елизаветинского времени отличаются от погребальных ансамблей второй половины XVIII – XIX в., когда в основном превалирует иной тип – сень над ракой святого, восходящая к определенному архитектурному прототипу. К тому же следует обратить внимание на значительную панегирическую смысловую нагрузку, которую имеют памятники, созданные по заказу императрицы Елизаветы Петровны, где многие элементы декора напрямую связаны с личностью святого. В то же время, если обратиться к стилистическим особенностям упомянутых выше трех надгробных комплексов, то можно увидеть, насколько они индивидуальны – как по общему рисунку, так и по декору. Несомненно, в оформлении раки св. Сергия Радонежского преобладает так называемый стиль регентства, с обилием изящных цветочных гирлянд, рокайльных завитков, тонких стеблей аканта и разнообразной трельяжной сетки. Рака св. Александра Невского ближе к пышному елизаветинскому барокко, использующему крупные формы с элементами скульптуры (как круглой, так и барельефами). На ее фоне рака св. Дмитрия привлекает внимание зрителя своим изяществом и изысканностью, возникающими благодаря умелому сочетанию большого пространства гладкого полированного серебра с тонким рокайльным орнаментом. Несомненно, эти надгробные комплексы, созданные лучшими мастерами своего времени, внесли значительный вклад в развитие отечественного декоративно-прикладного искусства и заслуживают дальнейшего исследования.

## Иллюстрации



Сень над ракой св. Сергия Радонежского. Москва, 1731–1737. Серебро; литье, чеканка, гравировка. Фотография – В. Е Оверченко, 2023 г.



Сень над ракой св. Сергия Радонежского. Москва, 1731–1737. Серебро; литье, чеканка. Фрагмент. Фотография – В. Е. Оверченко, 2023 г.



Гробница благоверного князя Александра Невского. Санкт-Петербург, 1747–1752. Серебро; литье, ковка, чеканка, гравировка. Гос. Эрмитаж. Фотография – Ю. И. Быковой, 2020 г.





Парадная тумба с военными трофеями («малая пирамида»). Санкт-Петербург, 1749–1750. Серебро; литье, ковка, чеканка, гравировка. Гос. Эрмитаж. Фотография – Ю. И. Быковой, 2020 г.

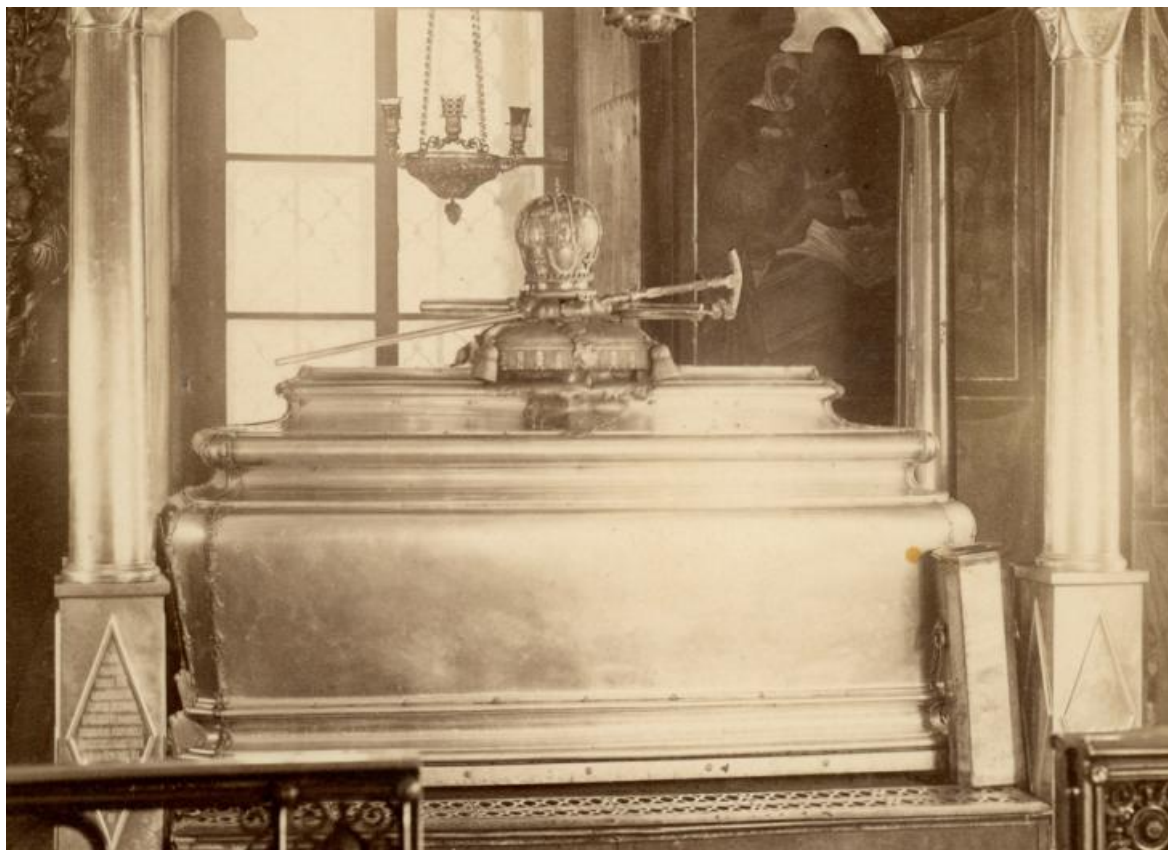


Саркофаг гробницы благоверного князя Александра Невского. Санкт-Петербург, 1747–

1752. Серебро; литье, ковка, чеканка, гравировка. Гос. Эрмитаж. Фотография – Ю. И. Быковой, 2020 г.



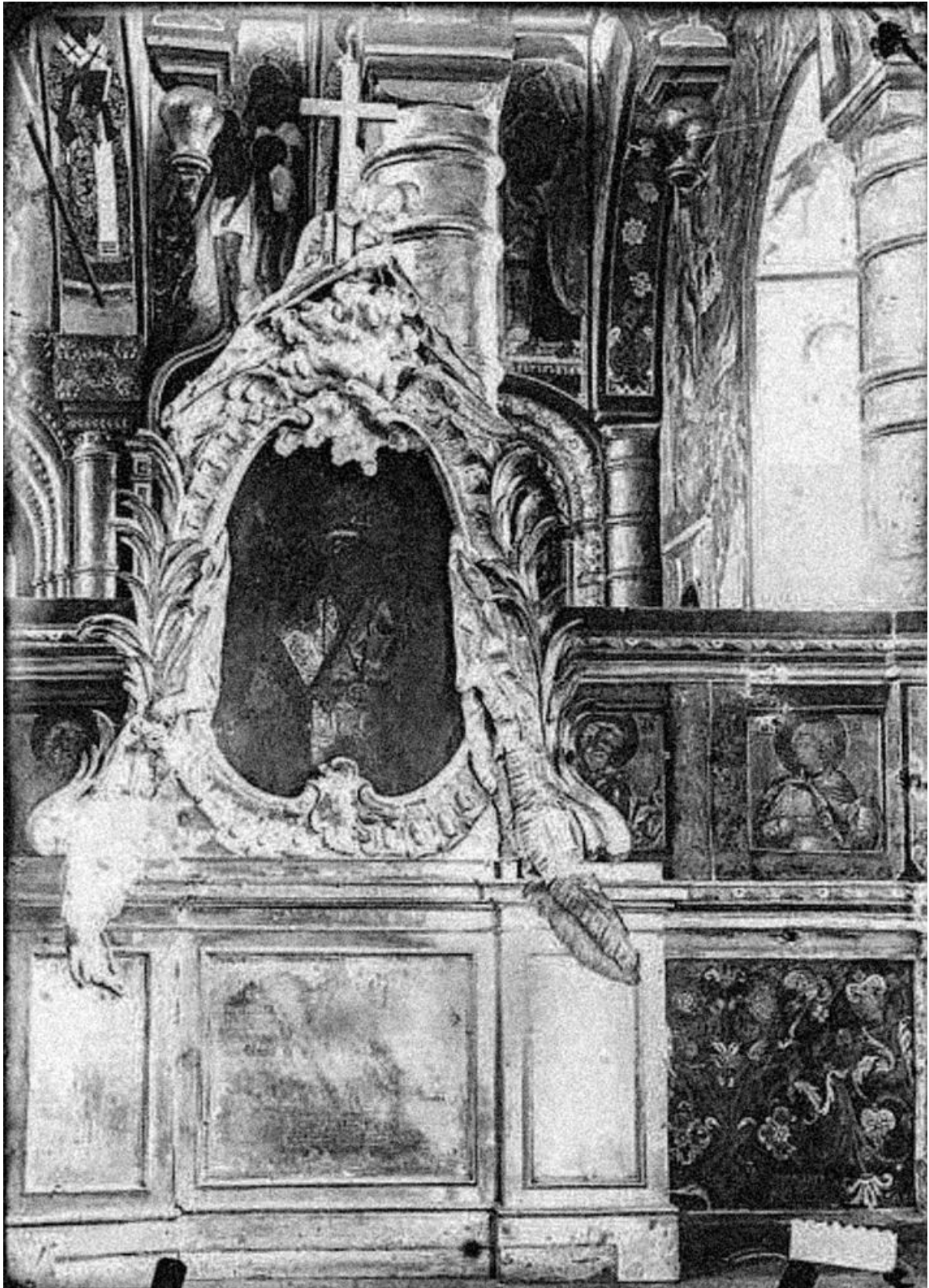
Парадная тумба с военными трофеями («малая пирамида»). Санкт-Петербург, 1749–1750. Серебро; литье, ковка, чеканка, гравировка. Гос. Эрмитаж. Фрагмент. Фотография – Ю. И. Быковой, 2020 г.



Барцевский И. Ф. Серебряная рака св. Димитрия в Зачатьевской церкви Спасо-Яковлевского монастыря. Конец XIX в. Фотография



Прокудин-Горский С. М. Рака с мощами св. Димитрия Ростовского в Дмитровском соборе Спасо-Яковлевского монастыря. 1911 г. Фотография



Киот с образом св. Димитрия Ростовского из Зачатьевского собора Спасо-Яковлевского монастыря. 1925 г. Фотография



Киот надгробного комплекса св. Димитрия Ростовского. Санкт-Петербург, 1758. Серебро; чеканка, гравировка. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». Фрагмент



Киот надгробного комплекса св. Димитрия Ростовского. Санкт-Петербург, 1758. Серебро; чеканка, гравировка. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». Фрагмент

### Библиография

1. Дело о раке св. Сергия Чудотворца. – РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 79. Д. 35332.
2. О сооружении серебряной раки для мощей св. Александра Невского. 1746–1752 гг. – РГАДА. Ф. 18. Оп. 1. Д. 135.
3. Об обретении святых мощей преосвященного Димитрия митрополита Ростовского. 1756–1757 гг. – РГАДА. Ф. 18. Оп. 1. Д. 175. Л. 78.
4. Переписка с управляющим фарфоровым заводом и др. лицами по делам завода... 1751–1756 гг. – РГИА. Ф. 468. Оп. 45. Д. 620.
5. Бернякович З. А. Русское художественное серебро XVII – начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа. Ленинград: Художник РСФСР, 1977. – 287 с.
6. Быкова Ю. И. Николай Дом – французский ювелир при российском дворе первой половины XVIII века // Ювелирное искусство и материальная культура / Государственный Эрмитаж. Вып. 5. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. – С. 80–89.
7. Быкова Ю. И. Придворные ювелиры конца XVII – первой половины XVIII века и Москва // Московский Кремль XVIII столетия. Древние святыни и исторические памятники : сб. ст. Кн. 1 / сост. и отв. ред. И. А. Воротникова. Москва: БуксМАрт, 2020. – С. 166–191.
8. Быкова Ю. И. Ювелиры, работавшие по царскому заказу в России в петровское время. Биография. Организация труда. Стилистика // Культура и искусство. – 2020. № 12. – С. 27–51. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.12.34368

9. Быкова Ю. И. Работа серебряника Давида Приффа по императорскому заказу в Москве в 1730-е годы // Материалы и исследования / ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль"». Отв. ред. А. Л. Баталов. Вып. 34. М., 2024. С. 130–145. (в печати).
10. Быкова Ю. И. Серебряный надгробный комплекс святителя Димитрия Ростовского 1758 года. Обстоятельства создания, мастера, стилистика // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. Вып. 4. Часть 2. – С. 76–96.
11. Быкова Ю. И. Ювелирная мастерская при русском императорском дворе в XVIII веке // Материалы и исследования / ФГБУК «Гос. ист.-культ. музей "Московский Кремль"». Вып. 29. Москва, 2019. – С. 244–267.
12. Быкова Ю. И. Ювелиры, работавшие по царскому заказу в России в конце XVII – первой половине XVIII века // Быкова Ю. И., Тюхменева Е. А. Путь к империи: становление придворной художественной культуры в России в петровское время. Церемонии, регалии, украшения. Москва: БуксМАрт, 2022. – С. 294–347.
13. Гробница Святого Благоверного Князя Александра Невского. История и реставрация / Гос. Эрмитаж. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. – 156 с.
14. Гусева Н. Ю. Ансамбль гробницы князя Александра Невского – памятник святому воину, Ништадтскому миру и Елизавете I. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. – 98 с.
15. Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. Москва: Искусство, 1978. – 311 с.
16. Завадская Л. А. Рака Александра Невского в собрании Эрмитажа // Александр Невский и история России: (Материалы научно-практической конференции, 26–28 сентября 1995) / Новгород. гос. объедин. музей-заповедник. Новгород Великий, 1996. – С. 84–93.
17. Зашляпин Б. Д. Мемориальный комплекс гробницы князя Александра Невского. История создания // Гробница Святого Благоверного Князя Александра Невского. История и реставрация / Гос. Эрмитаж. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. – С. 8–85.
18. Зыбалов Ю. М. Почитание святого благоверного князя Михаила Черниговского в Московском Кремле // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России (К 200-летию Музеев Московского Кремля). М., 2006. – С. 69–75.
19. Игошев В. В. Серебряная рака для мощей святой Екатерины из Синайского монастыря работы московских мастеров 1687–1688 гг. // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы и теории христианского искусства. 2010. Вып. 1 (1). – С. 30–44.
20. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904: Ист. очерк / Предисл. бар. Н. Б. фон Вольф. Санкт-Петербург: Упр. имп. заводами, 1906. – VIII, 422, 64 с.
21. Иностранные специалисты в России в эпоху Петра Великого. Биографический словарь выходцев из Франции, Валлонии, франкоязычных Швейцарии и Савойи: 1682–1727 / Под редакцией В. С. Ржеуцкого и Д. Ю. Гузевича, при участии А. Мезен. Москва: Ломоносов, 2019. – 800 с.
22. Коварская С. Я. Произведения мастеров Москвы первой половины XIX века. Каталог собрания / ФГБУК «Гос. ист.-культ. музей "Московский Кремль"». Москва, 2017. – 475 с.
23. Коварская С. Я. Святые раки и сени в интерьере Успенского собора в XIX веке // Материалы и исследования / ФГБУК «Гос. ист.-культ. музей "Московский Кремль"». Вып. 29. Москва, 2019. – С. 71–93.
24. Костина И. Д. Произведения московских серебряников первой половины XVIII века /

ФГБУК «Гос. ист.-культ. музей "Московский Кремль"». Москва, 2003. – 519 с.

25. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг. Москва, Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1959. – 1279 с.

26. Мельник А. Г. Гробница святого в пространстве русского храма XVI – начала XVII века // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 533–552.

27. Мельник А. Г. Надгробные комплексы ростовских святых в XVII – начале XX веков: основные тенденции формирования // История и культура Ростовской земли. 2005: [Материалы научной конференции, 9–11 ноября 2005 г.]. Ростов, 2006. – С. 443–475.

28. Никитина Т. Л. Надгробный комплекс преподобного Авраамия Ростовского // История и культура Ростовской земли. 2000. Ростов, 2001. – С. 127–134.

29. Описание Ростовского Ставропигиального первоклассного Спасо-Яковлевского-Димитриева монастыря и приписного к нему Спасского, что на Песках. – Санкт-Петербург: тип. Я. Трея, 1849. – 96 с.

30. Постернак К. В. Особенности архитектурно-декоративного убранства петербургских барочных иконостасов середины XVIII века (1740-е – 1760-е годы). Диссертация канд. искусствоведения. Москва, 2018.

31. Реликварий Александра Невского: Исследования и материалы / Сост. А. В. Сиренов ; Санкт-Петербургский институт РАН. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2021. – 303 с.

32. Святой Благоверный Князь Александр Невский. Образы и символика: каталог выставки // Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитаж, 2021. – 286 с.

33. Символы и Эмблемата. Амстердам, 1705.

34. Сорокатый В. М. Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции [т. 10]. Москва: Наука, 1977. – С. 405–420.

35. Хадеева Н. Ю., Юмангулов В. Я. Скульптура Нижнего парка и Верхнего сада. Каталог коллекции. Санкт-Петербург: Петергоф, 2016. – 226 с.

36. Цицинова О. А. О некоторых иконах из надгробных иконостасов Архангельского собора Московского Кремля // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России (К 200-летию Музеев Московского Кремля). Москва: Индрик, 2006. – С. 137–149.

37. Biais E. Les Pineau: sculpteurs, dessinateurs des batiments du Roy, graveurs, architectes (1652–1886). Paris: Chez Morgand, Libraire, 1892. – 188 p.

## 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 «Художественные особенности серебряных надгробных комплексов к мощам русских святых 1730–1750-х годов», в которой проведено исследование элементов надгробного ансамбля, которые были изготовлены из серебра и являются памятниками ювелирного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в XVI–XVII веках стала укореняться традиция создания по царскому заказу серебряных раков для мощей святых, почитаемых в России. Особый всплеск подобных заказов наблюдался в конце XVI века в период правления царей Федора Иоанновича и Бориса Годунова. К подобным заказам автор относит в первую очередь серебряные ковчеги с крышками, на которых в технике чеканки изображались святые. Порой такие крышки украшали и драгоценными камнями.

Некоторые из них дошли до наших дней: например, крышки от рак св. Кирилла Белозерского, царевича Дмитрия, св. Александра Свирского, св. Екатерины. В первой половине XVIII в. изготовление драгоценных надгробных комплексов к мощам православных святых связано с именами императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны.

Актуальность исследования обусловлена повышенным вниманием как научного сообщества, так и широких слоев населения к религиозному направлению художественной культуры. Практическая значимость исследования заключается в возможности применения результатов исследования в дальнейшем изучении русской мемориальной и религиозной скульптуры.

Целью исследования является выявление художественных особенностей надгробных ансамблей и рассмотрение их в контексте ювелирного искусства XVIII века.

Методологической базой послужили общенаучные метода анализа и синтеза, а также искусствоведческий и историко-культурный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды А.Г. Мельника, Ю.И. Быковой, С.Я. Коварской и др. Эмпирическим материалом выступили гробницы над мощами православных святых, созданные по императорскому заказу в первой половине XVIII века, а именно рака св. Сергия Радонежского (1731–1737), рака св. Александра Невского (1748–1752) и рака св. Дмитрия Ростовского (1758).

Проведя анализ степени научной проработанности проблематики, автор отмечает, что долгое время в отечественной науке надгробные комплексы почти не попадали в поле зрения ученых, и им не были посвящены отдельные исследования. Однако в последние годы появился ряд работ, в том числе и труды автора этой статьи, основанных на архивных документах, в которых были введены в научный оборот новые сведения об обстоятельствах их создания и о мастерах, их изготавливавших. Таким образом, появилась возможность их искусствоведческого анализа. Также автор приходит к заключению, что на данный момент в отечественной науке пока не сформирован общепринятый для всех исследователей термин «надгробный комплекс». В своем исследовании автор использует термин «надгробный комплекс» по отношению ко всем предметам, изготовленным из серебра, входящим по замыслу авторов первой половины XVIII в. во вновь созданную раку над мощами святого.

В результате проведенного автором детального художественного анализа серебряных надгробий трех указанных надгробных комплексов русских святых, автор приходит к заключению, что в основе создания всех трех надгробных комплексов лежали совершенно иные художественные принципы, чем в древнерусской культуре. Их оформление крайне актуально современному искусству Западной Европы. По своей конструкции и формам надгробные комплексы елизаветинского времени отличаются от погребальных ансамблей второй половины XVIII – XIX веков, когда в основном преобладает иной тип – сень над ракой святого, восходящая к определенному архитектурному прототипу. Автор обращает особое внимание на значительную панегирическую смысловую нагрузку, которую имеют памятники, созданные по заказу императрицы Елизаветы Петровны, где многие элементы декора напрямую связаны с личностью святого. В то же время автором отмечена стилистическая индивидуальность рисунка и декора упомянутых выше трех надгробных комплексов: в оформлении раки св. Сергия Радонежского преобладает так называемый стиль регентства, с обилием изящных цветочных гирлянд, рокайльных завитков, тонких стеблей аканта и разнообразной трельяжной сетки. Рака св. Александра Невского ближе к пышному елизаветинскому барокко, использующему крупные формы с элементами скульптуры (как круглой, так и барельефами). На ее фоне рака св. Дмитрия привлекает внимание зрителя своим изяществом и изысканностью, возникающими благодаря умелому

сочетанию большого пространства гладкого полированного серебра с тонким рокайльным орнаментом.

Все тезисы и аргументы автора подкреплены наглядным иллюстративным 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 оформления надгробных комплексов представляет несомненный теоретический и практический культурологический и искусствоведческий 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 37 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, показал глубокое знание проблематики, 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:*

Кошкарёва Н.В. Сочинения для хора а cappella С. Баласаняна: особенности полифонического письма // Человек и культура. 2024. № 6. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.72500 EDN: NVXAQU URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72500](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72500)

## Сочинения для хора а cappella С. Баласаняна: особенности полифонического письма

Кошкарёва Наталья Владимировна

кандидат искусствоведения

профессор, заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором», Государственный  
музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова

109147, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Марксистская, 36

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



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

### DOI:

10.25136/2409-8744.2024.6.72500

### EDN:

NVXAQU

### Дата направления статьи в редакцию:

28-11-2024

**Аннотация:** Предметом исследования выступает полифония, рассматриваемая как способ организации многоголосия в произведениях для хора без сопровождения выдающегося отечественного композитора С. Баласаняна. Целью настоящей статьи является изучение стилистических особенностей полифонического письма в сочинениях для хора а cappella С. Баласаняна. Объектом исследования становятся немногочисленные законченные опусы хорового наследия С. Баласаняна: «Симфония для смешанного хора без сопровождения» (1968), «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» (1971), «Полифонический концерт для хора а cappella» (1980). Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как композиционные особенности и полифонические средства в хоровых сочинениях С. Баласаняна в ракурсе интеграции национальных традиций и европейских форм музыкального искусства. Особое внимание уделяется имитационной полифонии в хоровых произведениях а cappella. В статье приводится описание различных позиций и точек зрения известных ученых к творчеству С. Баласаняна и пониманию полифонии в хоровой музыке а

carrella. Методология предметной области исследования в данной статье заключается в использовании различных методов: дескриптивного метода, исторического метода, метода анализа, метода сравнения, а также метода синтеза приемов историко-биографического и музыкально-стилистического анализа. Основным выводом проведенного исследования является парадигма глубокого стилистического синтеза народно-национального и профессионального в композиторском мышлении С. Баласаняна. Диалог культур стал определяющим фактором для полифонии как главенствующего параметра в его хоровых композициях. Особым вкладом автора в исследование темы является изучение ранее не выступающих объектом специального исследования хоровых произведений С. Баласаняна. Особенно ценно то, что неизданные сочинения С. Баласаняна «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» и «Полифонический концерт для хора а carrella» до сих пор не попадали в поле зрения исследователей музыкальной науки и представляют собой новый источник по изучению хорового наследия С. Баласаняна. Новизна исследования заключается в том, что полифоническое письмо в хоровом творчестве а carrella С. Баласаняна анализируются впервые. Акцентируется внимание на необходимости изучения жанрово-стилевых особенностей хоровых сочинений для хора без сопровождения С. Баласаняна, обусловленных интеграцией национальных и европейских форм музыкального искусства.

#### **Ключевые слова:**

Баласанян, хоровое творчество, симфония, триптих, концерт, композиция, метод, фольклор, полифония, техника композиции

**Введение.** Одной из значимых проблем современного музыкального искусства является синтез специфических национальных музыкальных традиций и мирового культурного опыта. Невозможно точно утверждать сколько народностей проживает на нашей планете. Каждый регион имеет свой быт и свою культуру. Отсюда такое многообразие звучания, то, что принято называть «музыкальными культурами». Какие-то из них были образованы тысячелетия назад, а какие-то в масштабах истории — сравнительно недавно. Для всех творцов, во все времена народное творчество становилось источником вдохновения. Особенно ярко идея синтеза разных национальных традиций, а именно восточной и европейской музыкальных культур, проявилась в произведениях отечественных композиторов второй половины XX века.

С этой точки зрения анализ хорового наследия Сергея Баласаняна видится актуальной проблемой современной музыкальной науки. Осознать самобытность фольклора народов Востока, обрести себя в «восточной теме», найти свой голос, свой индивидуальный путь для композитора не просто. В связи с этим актуальными становятся вопросы синтеза народно-национального и профессионального в композиторском мышлении, интеграции национальных традиций и европейских форм музыкального искусства, анализа полифонических средств в музыкальной композиции. Целью статьи является изучение стилистического своеобразия полифонических средств в хоровом творчестве а carrella С. Баласаняна.

При всей значимости Сергея Артемьевича Баласаняна (1902–1982) как русского и армянского композитора, одного из основоположников профессиональной музыки Таджикистана, фольклориста, педагога и музыкально-общественного деятеля, современных исследований его музыкального (в том числе хорового) наследия явно недостаточно. Активная публикация работ, посвященных творчеству композитора и его

отдельным произведениям, была в советский период. Так, наиболее полной работой о жизни и творчестве композитора является книга Н. Шахназаровой и Г. Головинского «С. Баласаян» [22], где авторы анализируют произведения С. Баласаяна, в которых воплощены образы Востока (опера «Бахтиор и Ниссо», балеты «Лейли и Меджнун», «Шакунтала», симфонические произведения «Семь армянских песен», «Острова Индонезии»). Однако в силу того, что данная монография вышла в свет в 1972 г., там лишь кратко упоминается «Симфония для смешанного хора без сопровождения», законченная в 1968 г. В 1962 г., к 60-летию С.А. Баласаяна в журнале «Советская музыка» была опубликована статья М. Чулаки [19]. На гребне «Новой фольклорной волны» в прессе обзорно освещаются сочинения С. Баласаяна, в которых отражены черты музыкального фольклора народов Таджикистана [4], Армении [9], Афганистана [3]. Однако научного осмысления данная проблематика до сих пор не получила. Позже, после смерти композитора, его творчество практически вышло из предмета специального изучения отечественных ученых. В тоже время начинают анализироваться педагогические принципы С. Баласаяна как представителя Московской композиторской школы, воспитавшего целую плеяду молодых композиторов (включая китайских [18]). В 2003 г. к 100-летию со дня рождения композитора был опубликован сборник статей, писем и воспоминаний [12]. Интерес к обновлению хоровых жанров в отечественной музыке второй половины XX века обусловил появление статьи П. Белика [2]. Проблема становления композиторских школ бывших республик Средней Азии и Советского Востока освещается в научной статье Н. Шахназаровой (Мелик-Шахназаровой) [21].

Однако, неисчерпаемая глубина и яркая индивидуальность полифонии в хоровой музыке а cappella С. Баласаяна пока не нашла должного осмысления в научных трудах, этим и определяется актуальность выбранной темы. Целью становится изучение стилистических особенностей полифонического письма С. Баласаяна в сочинениях для хора а cappella. Новизна исследования, кроме избранного ракурса, заключается в том, что объектом нашего исследования станут неопубликованные сочинения для хора без сопровождения «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» и «Полифонический концерт для хора а cappella». Цель исследования — определить стилистические особенности полифонического письма С. Баласаяна в сочинениях для хора без сопровождения.

**Материалы и методы.** Материалами для изучения послужили ранее не выступающих объектом специального исследования хоровые произведения С. Баласаяна: «Симфония для хора без сопровождения» (1968), «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» (1971), «Полифонический концерт для хора а cappella» (1980). Методология основана на синтезе приемов историко-биографического и музыкально-стилистического анализа. В этой связи отметим, что решение поставленных задач потребовало изучения теоретических трудов, посвященных различным вопросам полифонии: Т. Мюллера [10], В. Фраенова [17], С. Скребкова [15], Н. Симаковой [13, 14], А. Дмитриева [6]. Кроме того, были изучены работы В. Виноградова [5], Х. Кушнарева [8], А. Багдасарян [1], касающиеся различных сторон армянского музыкального фольклора и его претворения в сфере профессионального композиторского творчества.

**Результаты и обсуждение. Страницы творческой биографии С. Баласаяна.** Прежде чем приступить к рассмотрению хоровых сочинений, кратко осветим некоторые моменты жизненного пути С. Баласаяна. Это является необходимым условием для понимания творческого мышления композитора. На первый взгляд жизнь Сергея Артемьевича

Баласаняна была достаточно благополучной: профессор Московской консерватории имени П.И. Чайковского, композитор, фольклорист, музыкально-общественный деятель. Однако, на самом деле он прожил жизнь сложную и порой весьма драматичную.

Сергей (Сурен) Артемьевич Баласанян (Баласанянц) родился в Ашхабаде 26 августа 1902 г. «Сергей Баласанян узнал о своем армянском происхождении в годы юности, когда его отец, наконец, рассказал ему о том, как в Шуше, будучи таким же юношей, он пел в хоре Христофора Кара-Мурзы и затем участвовал в походах прославленных хмбапетов Андраника и Дро в Карсе, Эрзеруме и других местах, спасая от турецкой резни тех из своих соотечественников, которых всё ещё можно было спасти. Судя по тому, что эти добровольческие отряды тогда же, по приказу русского царя, были расформированы, а участники их подверглись преследованиям, он предполагает, что переселение семьи из Карабаха в Ашхабад и смена фамилии отца, Саргиса Заргаряна, на девичью фамилию матери, т.е. бабушки композитора, имели место по причине этих преследований» [\[12, с. 69\]](#).

Одаренному мальчику с детства прочили будущее пианиста, но во время активных занятий произошла трагедия — травма правой руки. От карьеры пианиста пришлось отказаться. Но, убежденный с детских лет в том, что его жизнь возможна только с музыкой и в музыке, он сначала заканчивает гимназию в Коканде, затем в течение года обучается в Тифлисской консерватории, а затем едет в Ленинградскую консерваторию, чтобы стать дирижером. Два года тяжелых условий жизни сказались на его здоровье (врачи диагностировали туберкулез костей). С. Баласанян вынужден отказаться от мечты стать дирижером и уезжает из Ленинграда.

С 1925 г. несколько лет С. Баласанян живет и одновременно работает санитаром в туберкулезном санатории в Дилижане. При этом, по рекомендации выдающегося врача Григория Сагияна даже задумывался о поступлении в Медицинский институт. После выздоровления он работает в Ереванском театре имени Сундукяна (1929) заведующим музыкальной частью. Устойчивые и глубинные связи с традициями армянской культуры ощутимы в художественном облике С. Баласаняна. Они составляют существенный признак его стиля. В Армении он познакомился с записями народных песен Комитаса. На основе армянского фольклора были созданы «Армянская рапсодия» (1944), симфоническая сюита «Семь армянских песен» (1955), «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» (1971), «Полифонический концерт для хора а саррелла» (1980).

Только в 1930 г. С. Баласанян приехал в Москву. Музыкальное образование получил в Московской консерватории на радиоотделении историко-теоретического факультета (руководитель А.А. Альшванг). Учебу в Московской консерватории совмещал с работой редактора Всесоюзного радио. Композиторскую квалификацию повышал в творческом практикуме под руководством Д. Кабалецкого. Организованный по инициативе студентов, практикум стал своеобразным классом композиции. Для С. Баласаняна, который занимался в нем всего лишь один год, это оказалось фактически единственной формой системной учебы.

В 1936 г. С. Баласанян по собственной инициативе с рекомендацией Д. Кабалецкого уехал в Душанбе (Таджикистан), не защитив диплом (защита состоится позже). С. Баласанян работал с полной самоотдачей как педагог, фольклорист, композитор. Он обучал певцов, организовывал профессиональные музыкальные коллективы (хор, оркестр, оперную труппу и т.п.), создавал первые, основанные на местном фольклоре произведения профессиональных жанров. Кроме того, он сам изучал народные мелодии,

познавал искусство макомата, вникал в национальную культуру, чтобы использовать национальные элементы в своем композиторском творчестве. Результат — создание первой таджикской профессиональной оперы «Восстания Восе» (1939). В годы Великой Отечественной войны (1942–1943) он фактически восстанавливал Сталинабадский оперный театр, став его художественным руководителем.

С 1943 г. С. Баласанян постоянно жил в Москве. Тогда же началась его педагогическая деятельность в консерватории: сперва эпизодически (1945, 1948–1951), а с 1955 г. — постоянная в качестве педагога, доцента (1961), и, наконец, профессора (1965) по классу сочинения и заведующего кафедрой композиции. Переезд в Москву не означал отказ от многонациональной культуры. С. Баласанян продолжает создавать сочинения на основе народного мелоса в различных жанрах и формах. Подавляющее большинство его произведений посвящено другим национальным культурам (таджикской, индийской, индонезийской, афганской, армянской).

С. Баласанян всегда размышлял о национальной принадлежности своего композиторского творчества, об армянских истоках в своей музыке. По воспоминаниям его ученика О. Гордиенко, «сетовал на то, что его музыка занимает как бы промежуточное положение между чисто армянской и европейской. Причины этого он усматривал в том, что, будучи армянином по национальности — родился в Средней Азии, а как композитор — формировался в русле русской музыкальной культуры. Он говорил, что в Армении его музыку могут считать “недостаточно армянской”, а он всегда стремился быть частью духовной культуры своего народа» [\[12, с. 198-199\]](#). По свидетельству Н. Арутюнян, «оставив яркий след в мировой музыкальной культуре прошлого века, этот армянский композитор не удостоился признания лишь на своей исторической родине — в Армении» [\[12, с. 262\]](#). Со своей стороны отметим, что в современном списке армянских композиторов С. Баласанян не значится.

Среди широкой публики сочинения С. Баласаняна малоизвестны, а если сказать точнее незаслуженно забыты. «Симфония для смешанного хора без сопровождения» была исполнена в Таллине 5 ноября 1971 г. хором Эстонского радио. «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» с момента своего создания (1971) несколько раз исполнялся Армянским камерным хором Государственной филармонии Армении. Художественный руководитель — Нелли Андриасян, хормейстер — Аршак Гадзиян. Коллектив был создан 13 февраля 1989 года Союзом композиторов Армении. Он является государственным коллективом Армении с постоянным местонахождением в Москве. «Песня пастуха» из этого цикла входила в репертуар Московского хора молодежи и студентов под управлением выдающегося отечественного хорового дирижера Б. Тевлина.

Хоровые коллективы под управлением Б. Тевлина исполнили большое число мировых и российских премьер хоровых сочинений современных отечественных композиторов. Зная высокий профессионализм Б. Тевлина, в 1980 г. С. Баласанян подарил ему рукопись своего нового произведения «Полифонического концерта для хора а cappella». Однако, по неизвестным причинам, оно так и осталось не исполненным и не изданным.

**Хоровое творчество.** Для хора а cappella С. Баласанян создал всего три произведения, но каждое из них стало знаковым, определив во многом пути развития отечественной хоровой музыки. В названии двух из них сам композитор акцентирует внимание на полифонии как ведущем жанрово-стилевом параметре.

**«Симфония для смешанного хора без сопровождения»** (1968) входит в круг

произведений, посвященных героическому подвигу народа, к теме Родины в годы испытаний в Великой Отечественной войне. С одной стороны, данный опус встраивается в линию хоровых симфоний а cappella: Четвертой симфонии (1949) Г. Попова и симфонии «1917 год» (1957) Р. Бойко. Заложенные в них идеи экстраполяции композиционных принципов традиционно-инструментальной симфонической организации материала на хоровое звучание по-своему решена Симфонии С. Баласаняна. С другой стороны, как «симфония колоколов» она наследует идеи поэмы «Колокола» С. Рахманинова (вспомним, что не раз сам С. Рахманинов именовал свое сочинение «хоровой симфонией»).

Первоначально С. Баласанян написал Поэму для хора а cappella на слова Э. Межелайтиса «Колокола Бухенвальда» (1967), однако вскоре осознал, что тема настолько глубока и драматична, что требует отражения в ином жанре. Родилась идея создать Симфонию — философское размышление о войне и мире. Композитор дописал еще две части. Так сложилась трехчастная «Симфония» на стихи Э. Межелайтиса в переводе Б. Слуцкого, В. Корнилова и К. Кулиева в переводе Н. Гребнева: «Колокола Бухенвальда», «Колыбельная песня», «Икариада».

Логика симфонического цикла обусловлена развитием ключевой квартовой интонации, из которой вырастают главные темы каждой части. «Колокол» символизирует ход времени: тревожный набат в «Бухенвальдских колоколах» (куплетно-вариационная форма), мягкий перезвон в «Колыбельной песне». Наиболее драматичной является заключительная часть «Икар», где в сонатном allegro контрастируют главная (отсылающая к образам первой части) и побочная (образ второй части) партии. Торжественный финал призывает людей беречь мир: *«давайте Землю оградим кольцом из миллионов рук!»*.

«Колокольность» проявляется и в полифонических приемах. Во всей Симфонии главенствует имитационная полифония, выступающая и как техника письма, и как вневременной символ. С. Баласанян широко использует канонические имитации, проводит тему в увеличении (ц.1; начало третьей части) и в уменьшении (ц. 22), применяет моноритмический контрапункт в сочетании с имитационным принципом подключения новых голосов (начало первой части). В первой части точное следование за поэтическим текстом влияет на проявление мотетного принципа: в каждом куплете достаточно протяженные фрагменты имитационного письма чередуются с аккордовыми построениями.

**«Полифонический триптих на темы армянских народных песен»** (1971). С. Баласанян, армянин по происхождению, естественно более всего тяготел к традициям своего народа; не случайно армянский фольклор и творчество выдающегося фольклориста и композитора Комитаса стали источником его вдохновения. «Для Комитаса жанр не был понятием внешне формальным. Жанр — это место и назначение песни, ее специфическая связь с конкретными общественными и бытовыми условиями; это определенный тип сюжетного и композиционного строения, определенный характер содержания — образного, идейно-эмоционального, психологического; наконец, жанр — это особая система художественных выразительных средств — и словесно-текстовых и интонационно-мелодических» [\[20, с. 220\]](#).

В основу цикла легли армянские народные песни из «Этнографического сборника» Комитаса, в котором собрано более 250 образцов. Сборник был издан в Советском Союзе в 1931 году [\[7\]](#). С. Баласанян ставил перед собой задачу донести до исполнителя и слушателя первозданную чистоту армянских ашугских песен, их поэтическое

содержание, образный строй и неповторимую самобытную краску. Поэтому он не стремился раскрасить обработки сложностью или замысловатостью хоровой фактуры. Композитора интересовал и увлекал образный строй песен, их интонационно-ладовые и метроритмические особенности, поэтическое содержание, поразительное тематическое разнообразие. В этой связи особую роль в формировании хоровой фактуры С. Баласанян отводит «моноподическим имитациям» [\[1, с. 5\]](#) как способу проецирования на многоголосие ладоинтонационных оборотов армянских монодий, создавая национально-самобытное по звучанию произведение.

В качестве примера рассмотрим вторую часть «Песню пастуха» [\[11, с.49-52\]](#). Музыкальный материал ориентирован на трудовые армянские песни, в частности — оровел (песня пахаря). Традиционно в мелодиях оровелов большое место занимает речитатив, мелодический говор, словно переключки главного и младших пахарей, их восклицания, обращенные к работающему скоту. В этом не последнюю роль сыграло стремление композитора к передаче в полифонической фактуре природных звуковых условий, в частности «эха». Имитации в значении «подражания», то есть по принципу «эха», отмечает А. Дмитриев, «будто раздвигают границы звукового пространства и тем самым создают ощущение широких далей» [\[6, с. 262\]](#).

**«Полифонический концерт для хора асappella»** (1980) С. Баласаняна — сочинение, в котором отражается глубокое понимание особенностей армянского музыкального фольклора и западноевропейской имитационной полифонии. В основе Концерта — также песни из сборника Комитаса, однако композитор не дает названия отдельным частям, представляя в художественной форме обобщенный взгляд на национальный фольклор. В качестве литературной основы С. Баласанян использует народные тексты: старо-армянские восклицания и отдельные слова (*Най! Лэ! О!; Яро джан, Марал («Душа моя, Марал»); Да-ло!, дэ флэ фико*).

Осознание интонационно-ладового и ритмического своеобразия армянских песен помогло С. Баласаняну продемонстрировать богатство и многообразие обогащения изначально монодийных напевов различными полифоническими методами профессиональной музыки: канон, fuga, полифонические вариации. В этом С. Баласанян ориентируется на важнейшие аспекты композиторского стиля Комитаса, касающиеся многоголосия. Используя опыт современной мировой музыкальной культуры, Комитас искусно применял интонационное развитие мелодии, исходящее от образа, от содержания. Основная часть хоровых обработок имеют полифоническую фактуру. «Сам Комитас, говоря о путях многоголосного развития народных мелодий, определял задачу в следующих словах: "Сохранить самобытный характер и чистый национальный отпечаток стиля и духа армянской деревенской песни"» [\[20, с. 258\]](#). В чем-то создание нескольких контрапунктических вариантов одного первоисточника в данном произведении корреспондирует с идеей «Полифонического концерта для четырех клавишных инструментов» (1969–1970) Ю. Буцко.

Музыкальная форма в «Полифоническом концерте» С. Баласаняна обнаруживает черты куплетности и вариационности (во всех частях) и рондальности (во второй). В первой части путем применения имитационной полифонии интегрируется принцип *куплетно-вариационной формы и фуги*. Специфика темы вытекает из ее монодийной природы и непосредственно связана с закономерностями национального мышления — *импровизационности*. Тема состоит из двух предложений, где второе является усложненным вариантом первого: расширяется диапазон (с сексты до октавы), увеличиваются по своей протяженности внутрислоговые распевы, привносятся элементы

мелизматике. Столь протяженная, напоминающая песню, структура темы не типична для классической фуги. Выбор такой темы обусловлен жанровой спецификой сочинения. Данную национальную традицию армянских народных песен (повтор с варьированием первоначального тематизма) С. Баласанян проецирует на всю куплетно-вариационную композицию (два куплета) первой части. Схема: **A-B<sup>1</sup>B<sup>1</sup>A<sup>1</sup>B<sup>2</sup>B<sup>3</sup>**.

Путь обновления канонической техники за счет *принципов ладового и интонационного строения армянской народной музыки* с характерными для нее способами сцепления ячеек-тетрахордов выбран для второй части. Это яркая песенно-танцевальная композиция, где куплетно-вариационный принцип, обогащенный имитационной и подголосочной полифонией, дает качественно новый художественный результат за счет проявления рондальных черт.

Третья часть также написана в куплетно-вариантной форме (семь куплетов). Во всей композиции композитор применяет имитацию, при которой начальный голос при вступлении имитирующего переходит в выдержанный звук («педаль»). При этом, прямой восходящий порядок вступления хоровых голосов, заданный уже в самой многоголосно изложенной теме, сохранен во всех последующих шести куплетах, где варьируется (ритмически и мелодически) лишь начальная трехзвучная попевка. Краткая тема (*три звука*) проводится *семь раз* (первоначальное изложение и шесть вариаций), обретая сакральный смысл, так как *символика чисел* — чаще всего это 3, 4, 7, — характерна для традиционных верований армян.

Четырехголосная фуга с чертами куплетности венчает «Полифонический концерт». Важно, что фуга не ограничивается лишь имитационной, в ней присутствует и контрастная полифония. Она возникает в связи с образованием параллельного двухголосия и бурдона, идущего от практики ансамблевого музицирования, с его полиритмией, а также непременным участием ударного инструмента, наделенного самостоятельной остиной ритмической партией [\[16\]](#).

**Заключение.** Хоровое наследие С. Баласаняна олицетворяет характерное для середины XX в. стремление к художественному синтезу разных национальных традиций: восточной и европейской музыкальных культур. Этот путь в русской музыке был намечен еще ранее (в творчестве композиторов XIX в.), однако своеобразие творческого облика композитора определяется сферой круга волнующих его тем и индивидуальностью стилистики. Сергей Артемьевич при всей широте его интересов — художник одной темы, а именно темы Востока. И эта «монотемность» обретает многоголосный, «полифонический» характер диалога культур. Композиторское *credo* — интеграция национальных и европейских форм музыкального искусства.

С. Баласанян — наследник великих художественных открытий русской музыки, в частности М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова. Отсюда — конкретные особенности музыкального мышления, языка, композиции. Следуя заветам М. Глинки, в композиторском творчестве органично синтезирует народно-национальное и профессиональное искусство. В «Симфонии для смешанного хора без сопровождения» заметно воздействие традиций С. Рахманинова (масштабность замысла, выраженного посредством хорового звучания; элементы символики), П. Чайковского (в типе начального тематического зерна, в частном использовании секвенций как приеме драматургического нарастания) и Н. Римского-Корсакова (мастерство хорового письма, изысканного, колоритного, привлекающего изобразительными тембровыми сочетаниями и интереснейшими находками).

Творчество С. Баласаняна глубоко интернационально по своей природе. Связанный прочными корнями с армянской культурой, он всю жизнь изучал и оригинально воплощал в своих произведениях фольклор многих народов. Стилистической особенностью его хоровых произведений на фольклорной основе становится принцип интеграции различных средств в органичную индивидуальную систему. В «Полифоническом триптихе на темы армянских народных песен» и «Полифоническом концерте для хора а cappella» ярко проявляется бережное отношение к каждой песне, вдумчивая, профессиональная работа над фольклорным первоисточником.

Претворение национальных элементов армянского фольклора, в частности ашугской музыки, можно увидеть в мелодико-интонационной сфере «Полифонического триптиха» и «Полифонического концерта». Для данных сочинений характерен тип мелодий речитативно-импровизационного склада, связанный с выражением эмоциональной экспрессии. В таких темах часто содержится вершина-источник, которую всеми способами подчеркивает дальнейшее развитие мелодии: опеванием или декламационным повторением, а также ритмикой (порою ровной в декламационных фрагментах, но чаще всего импровизационно-мелизматической). Наряду с этим для армянской монодии характерны имитационные обороты. Этот параметр становится импульсом к созданию естественного, гармоничного, включающего имитационные формы и обладающего национальным колоритом, профессионального хорового многоголосия.

В связи с этим полифония для С. Баласаняна — творческий метод и техника композиции. Превалирует имитационная полифония, но обнаруживается внедрение контрастной и подголосочной полифонии. Имитации используются в значении звукоподражания («колокола», «переклички пастухов», «эхо») и в значении техники полифонического письма (простая и каноническая имитация, канон, fuga, полифонические вариации). При этом полифонические формы обретают черты куплетности, вариационности, рондальности, что роднит их музыкальными формами армянской народной музыки. Таким образом, в зависимости от определенного музыкального контекста может изменяться художественный смысл средств полифонического изложения.

Композитор, фольклорист и педагог — С. Баласанян создал свою композиторскую «школу». Он вывел отечественное музыкальное образование на качественно новый уровень. За почти тридцать лет в его классе получили «путевку в жизнь» многие отечественные (Ю. Буцко, В. Лобанов, Н. Корндорф, Ю. Евграфов, О. Гордиенко, А. Дауров, И. Манукян, Т. Шахиди и др.) и иностранные, в частности, китайские композиторы (Цюй Вэй, Чжу Цяньэр, Цзоу Лу и др.). Многие из них сделали фольклор главным направлением своего творчества. В память об учителе Юрий Евграфов создал «Баласанян-сонату» для хора а cappella (2002), вошедшую в цикл «Портреты мастеров».

Идея преемственности, преданности традициям была для С. Баласаняна основополагающей: осознание своих корней и культурного кода, непрестанных духовных исканий. Музыкальное наследие С. Баласаняна входит в «золотой фонд» отечественной многонациональной музыкальной культуры. Оно настолько многогранно, что несомненно дает новые перспективы для развития музыкальной науки и исполнительской практики. Хочется также верить, что хоровые произведения С. Баласаняна обретут новую жизнь, зазвучав в концертных залах в исполнении ведущих хоровых коллективов.

## Библиография

1. Багдасарян, А.О. Имитационные структуры в произведениях Комитаса [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусств: 17.00.02 / А.О. Багдасарян. – М., 1990. – 28 с.
2. Белик, П.А. Гимн человечеству в симфонии С.А. Баласаняна для смешанного хора без

- сопровождения [Текст] / П.А. Белик // Музыка и время. – 2017. – № 4. – С. 22–36.
3. Блок, В. Афганские симфонические циклы С. Баласаняна [Текст] / В. Блок // Советская музыка. – 1960. – № 8.
4. Виноградов, В.С. Звуки, опаленные солнцем. Восточные мотивы Сергея Баласаняна [Текст] / В.С. Виноградов // Молодой целинник (Целиноград). – 1963. – 30 октября.
5. Виноградов, В.С. Музыка Советского Востока. От унисона к полифонии. Очерки [Текст] / В.С. Виноградов. – М.: Советский композитор, 1968. – 234 с.
6. Дмитриев, А.Н. Полифония как фактор формообразования [Текст] / А.Н. Дмитриев. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 488 с.
7. Комитас. Народные песни [Ноты] / Комитас. – Этнографический сборник. Перевод с армянских нотных знаков на европейские, предисловие и примечания Спиридона Меликяна. – Москва Ереван: Музыкальный сектор Госиздата ССР Армении, 1931. – 175 с.
8. Кушнарев, Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки [Текст] / Х.С. Кушнарев. – Л.: Государственное музыкальное издательство. 1958. – 626 с.
9. Лобанов, В.П. Новая симфония Баласаняна [Текст] / В.П. Лобанов // Советский музыкант. – 1976. – № 16. – 14 сентября.
10. Мюллер, Т.Ф. Полифония [Текст]: учебник для музыковедческих отделений музыкальных вузов / Т.Ф. Мюллер. – М.: Музыка, 1989. – 333 с.
11. Поет Московский хор молодежи и студентов [Ноты]: Хоры разных составов без сопровождения / сост. Б.Г. Тевлин; предисл. нар. арт. СССР проф. К.Б. Птицы. – М.: Сов. композитор, 1977. – 103 с.
12. С.А. Баласанян. Статьи. Письма. Воспоминания. К 100-летию со дня рождения композитора [Текст] / сост. К. Баласанян, Ю. Евграфов. – М.: Композитор, 2003. – 328 с.
13. Симакова, Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина [Текст] / Н.А. Симакова. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2002. – 528 с.
14. Симакова, Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть 2. Фуга: ее логика и поэтика [Текст] / Н.А. Симакова. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 800 с.
15. Скребков, С.С. Анализ музыкальных произведений [Текст]: учебник для среднего профессионального образования / С.С. Скребков. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2023. – 302 с.
16. Тончук, П.О. Фуга в контексте неевропейской культуры: к проблеме «монодия — многоголосие» [Текст] / П.О. Тончук // Вестник музыкальной науки. – 2014. – №.3 (5). С. 6–13.
17. Фраенов, В.П. Учебник полифонии [Текст]: ученик для учащихся теоретических отделений музыкальных училищ / В.П. Фраенов. – М.: Музыка, 2000. – 205 с.
18. Цзо, Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае [Текст] / Ч. Цзо. – СПб: Композитор, 2014. – 336 с.
19. Чулаки, М.И. Расцвет творческих сил (к 60-летию С.А. Баласаняна) [Текст] / М.И. Чулаки // Советская музыка. – 1962. – №11.
20. Шавердян, А.И. Комитас [Текст] / А.И. Шавердян. – Изд. 2-е, доп. – М., 1989. – 307 с.
21. Шахназарова (Мелик-Шахназарова), Н.Г. Самосознание национальной музыкальной традиции — важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества [Текст] / Н.Г. Шахназарова (Мелик-Шахназарова) // Научный вестник Московской консерватории. – Т. 3. – Вып. 4. – 2012. – С. 10–15.
22. Шахназарова, Н.Г., Головинский, Г.Л. С. Баласанян [Текст] / Н.Г. Шахназарова, Г.Л. Головинский; под ред. В.С. Виноградова. – М.: Советский композитор, 1972. – 189 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Сочинения для хора а cappella С. Баласаняна: особенности полифонического письма»), является совокупность особенностей полифонического письма (в объекте) в сочинениях для хора а cappella Сергея Артемьевича Баласаняна (1902-1982). Особенности полифонического письма С. Баласаняна, как вполне аргументировано отметил автор, обусловлены творческой судьбой композитора. Именно в этом контексте представленная статья отвечает тематике журнала «Человек и культура».

Автор исчерпывающе представил немногочисленную историографию творчества С. Баласаняна, определив наименее изученные его аспект произведений для хора а cappella зрелого периода творчества («Симфония для хора без сопровождения» (1968), «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» (1971), «Полифонический концерт для хора а cappella» (1980)).

Учитывая слабую изученность вопроса, автор вполне уместно осветил основные этапы жизненного пути композитора, его вклад в музыкальную педагогику (среди его учеников значимые для региональных композиторских школ имена: Ю. Буцко, В. Лобанов, Н. Корндорф, Ю. Евграфов, О. Гордиенко, А. Дауров, И. Манукян, Т. Шахиди и др., включая китайских композиторов Цюй Вэя, Чжу Цяньэра, Цзоу Лу и др.), в фольклористику (таджикская, индийская, индонезийская, афганская, армянская этномузыкология), организационный вклад в таджикскую профессиональную музыкальную культуру и др. заслуги. Особенно автор отмечает внимание композитора к традиционному армянскому фольклору и поиску оригинального художественного метода, гармонично соединявшего бы традиции армянской, русской и европейской музыкальной культуры.

Раскрыв в общих чертах основные направления творчества С. Баласаняна, автор отметил, что оно, являясь ярким примером московской школы композиторов-фольклористов советского времени, оказалось незаслуженно забыто в постсоветском музыковедении как в России, так и в Армении. В связи с чем анализ автором основных особенностей полифонического письма в сочинениях для хора а cappella Сергея Артемьевича на примере релевантной выборки зрелых произведений композитора представляет значительный теоретический интерес. Автор обосновано приходит к выводам, что «идея преемственности, преданности традициям была для С. Баласаняна основополагающей: осознание своих корней и культурного кода, непрерывных духовных исканий», что «музыкальное наследие С. Баласаняна входит в "золотой фонд" отечественной многонациональной музыкальной культуры».

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

Методология исследования автором фундирована с опорой на труды авторитетных отечественных теоретиков музыкальной полифонии (Т. Мюллер, В. Фраенов, С. Скребков, Н. Симакова, А. Дмитриев) и подкреплена работами В. Виноградова, Х. Кушнарева и А. Багдасарян, касающихся различных сторон армянского музыкального фольклора и его претворения в сфере профессионального композиторского творчества. В целом автор подошел к раскрытию предмета исследования комплексно, гармонично соединив преимущества историко-биографического метода и приемов структурного, музыкально-стилистического, функционально-гармонического и интонационно-полифонического анализа музыкальных произведений. Авторский методический

комплекс релевантен решаемым в исследовании научно-познавательным задачам, достигнутые результаты заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «одной из значимых проблем современного музыкального искусства является синтез специфических национальных музыкальных традиций и мирового культурного опыта», а творчество С. А. Баласаняна представляет как раз яркий пример такого синтеза в традициях советской многонациональной композиторской школы.

Научная новизна исследования, заключающаяся в анализе автором неопубликованных сочинений для хора без сопровождения «Полифонический триптих на темы армянских народных песен» и «Полифонический концерт для хора а cappella» в контексте общей характеристики творческой судьбы С. А. Баласаняна, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, хотя отдельные выражения требуют, по мнению рецензента, литературной вычитки и корректуры («... сочинения С. Баласаняна, претворивших стилевые черты...», «... он несколько лет С. Баласанян живет и одновременно он работает санитаром...», «... чуть было не поступл в Медицинский институт...», «В качестве примера рассмотри вторую часть "Песню пастуха"...»); кроме того редакция рекомендует придерживаться определенного стиля оформления упомянутых годов и веков (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования, но оформлении списка встречаются отступления от рекомендованного редакцией стандарта описания (см. [https://nbpublish.com/e\\_ca/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html)).

Апелляция к оппонентам вполне корректна, и учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, вполне достаточна.

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

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предмет исследования статьи «Сочинения для хора а cappella С. Баласаняна: особенности полифонического письма» - особенности сочинений композитора.

Актуальность статьи достаточно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных анализу современной музыки. Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы.

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников, музыкальных и литературных. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии. Сам автор пишет: "Целью статьи является изучение стилистического своеобразия полифонических средств в хоровом творчестве а cappella С. Баласаняна". На наш взгляд, ему удалось достичь поставленной цели, донеся до читателя своеобразие музыки композитора.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Пожалуй,

самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные музыкальные особенности произведений. Автор делит исследование на главы: «Введение. Материалы и методы. Результаты и обсуждение. Страницы творческой биографии С. Баласаняна. Хорошее творчество. «Симфония для смешанного хора без сопровождения». «Полифонический триптих на темы армянских народных песен». «Полифонический концерт для хора *acappella*». Заключение». Некоторые заголовки, правда, неуместны в данной работе, поскольку более подошли бы для реферата или диссертационного исследования: «Введение. Материалы и методы. Результаты и обсуждение. Заключение». Мы рекомендуем автору исключить их из статьи. Более всего исследователю удастся анализ произведений, базирующийся на глубочайших познаниях. Он пишет, например: «В качестве примера рассмотрим вторую часть «Песню пастуха» [11, с.49-52]]. Музыкальный материал ориентирован на трудовые армянские песни, в частности — оровел (песня пахаря). Традиционно в мелодиях оровелов большое место занимает речитатив, мелодический говор, словно переключки главного и младших пахарей, их восклицания, обращенные к работающему скоту. В этом не последнюю роль сыграло стремление композитора к передаче в полифонической фактуре природных звуковых условий, в частности «эха». Имитации в значении «подражания», то есть по принципу «эха», отмечает А. Дмитриев, «будто раздвигают границы звукового пространства и тем самым создают ощущение широких далей». Или другой пример: «Осознание интонационно-ладового и ритмического своеобразия армянских песен помогло С. Баласаняну продемонстрировать богатство и многообразие обогащения изначально монодийных напевов различными полифоническими методами профессиональной музыки: канон, fuga, полифонические вариации. В этом С. Баласанян ориентируется на важнейшие аспекты композиторского стиля Комитаса, касающиеся многоголосия. Используя опыт современной мировой музыкальной культуры, Комитас искусно применял интонационное развитие мелодии, исходящее от образа, от содержания. Основная часть хоровых обработок имеют полифоническую фактуру. «Сам Комитас, говоря о путях многоголосного развития народных мелодий, определял задачу в следующих словах: "Сохранить самобытный характер и чистый национальный отпечаток стиля и духа армянской деревенской песни"» [20, с. 258]. В чем-то создание нескольких контрапунктических вариантов одного первоисточника в данном произведении корреспондирует с идеей «Полифонического концерта для четырех клавишных инструментов» (1969–1970) Ю. Буцко».

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

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

Автор делает обширные и серьезные выводы, составляющие несколько абзацев, вот лишь часть из них: «В связи с этим полифония для С. Баласаняна — творческий метод и техника композиции. Превалирует имитационная полифония, но обнаруживается внедрение контрастной и подголосочной полифонии. Имитации используются в значении звукоподражания («колокола», «переключки пастухов», «эхо») и в значении техники полифонического письма (простая и каноническая имитация, канон, fuga, полифонические вариации). При этом полифонические формы обретают черты куплетности, вариационности, рондальности, что роднит их музыкальными формами армянской народной музыки. Таким образом, в зависимости от определенного музыкального контекста может изменяться художественный смысл средств полифонического изложения».

На наш взгляд, статья после исправления указанного недостатка будет представлять

большой интерес и практическую пользу для разнообразной читательской аудитории - музыкантов-практиков, студентов и педагогов, историков, музыковедов и т. д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития музыкального искусства.

## Англоязычные метаданные

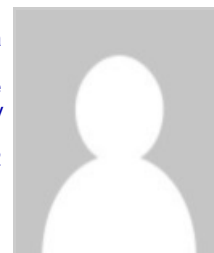
**Sacred sources as objects of cultural heritage: on the issue of classification**

Gibel'gaus Tat'yana Andreevna

Senior lecturer; Department of Jurisprudence and Methods of Teaching Socio-Economic Disciplines; Altai State Pedagogical University

656063, Russia, Altai region, Barnaul, Pavlovsky Trakt str., 299, office 332

✉ gibelgaustatiana@gmail.com



**Abstract.** The subject of the study is sacred water sources, which can be recognized as objects of cultural and natural heritage. Sacred water sources are important objects of religious worship and places of pilgrimage, of particular importance to various cultures and religions. They are often accompanied by legends, which makes them unique and valuable objects of cultural and natural heritage. However, despite their importance, many sacred sources remain unidentified and unprotected, which can lead to their loss and disappearance. The authors, based on the results of expeditionary research conducted by scientists and graduate students of the Altai State Pedagogical University, hypothesized that sacred water sources can be identified as objects of cultural and natural heritage. In order to identify sacred water sources as objects of cultural and natural heritage, their study and typologization is necessary. The article analyzes various approaches to the typologization and classification of sources, including territorial, infrastructural, historical, ethnographic and anthropological. Particular attention is paid to the various levels of clericalization and infrastructural security of sources. The author examines various factors influencing the classification, such as the layering of meaning, local traditions and the variability of the status of sacred sites. The study also highlights the need for an interdisciplinary approach to typologization in order to take into account all aspects of their essence. Among other things, the authors focus on the term "sacred water source", which is insufficiently defined in the legislative framework and modern dictionaries. In general, the study highlights the need for a deeper and more systematic approach to the study and protection of sacred sites, which is important for preserving the cultural identity and spiritual heritage of the peoples of the country.

**Keywords:** places of interest, clericalization, typology, classifications, intangible heritage, cultural heritage sites, natural heritage sites, Sacred water sources, heritage, historical and cultural heritage

**References (transliterated)**

1. Bernshtam T. A. Prikhodskaya zhizn' russkoi derevni: ocherki po tserkovnoi etnografii. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo un-ta: Peterburgskoe vostokovedenie, 2007. – 413 s.
2. Vinogradov V.V. [Mekhanizmy translyatsii sakral'noi informatsii (na primere pochitaemykh mest Severo-Zapada Rossii) // Mekhanizm peredachi fol'klornoi traditsii. – SPb.: RIII, 2004. – S. 232–248.
3. Gibel'gaus T. A. Sokhranenie sakral'nykh istochnikov Altaiskogo kraya kak ob''ektov kul'turnogo naslediya // Vestnik nauki i obrazovaniya. – 2021. – № 4-2 (107). – S. 39–41.

4. Ermakova E. E. Istselenie vodoi: pochitaemye istochniki yuga Tyumenskoi oblasti // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates. – 2011. – № 2. – S. 27-32.
5. Ermakova E. E. Pochitaemye vodnye istochniki v sakral'nom landshafte Tyumenskoi oblasti. – Tyumen': Izdatel'stvo Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2018. – 352 s.
6. Ermakova E. E. Pochitaemye vodnye istochniki Tyumenskoi oblasti: itogi i platforma issledovaniya // Etnograficheskoe obozrenie. – 2019. – № 6. – S. 92-137.
7. Kopeliovich G. Arzhaany kak chast' kul'turno-religioznogo Landshafta Respubliki Tyva // Novye issledovaniya Tuvy. – 2018. – № 4. – S. 112-123.
8. Kormina Zh.K. Religioznost' russkoi provintsii: k voprosu o funktsii sel'skikh svyatyn' // Sny Bogoroditsy. Issledovaniya po antropologii religii / Pod red. Zh.V. Korminoy, A.A. Panchenko, S.A. Shtyrkova. – SPb.: Izd-vo Evropeiskogo un-ta v Sankt-Peterburge, 2006. – S. 130-151.
9. Proekt «Rodniki nashei pamyati», realizovannyi prepodavateliyami i studentami FGBOU VO «Altaiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet» pri podderzhke granta Ministerstva obrazovaniya i nauki RF, № 20-09-00143.
10. Sakral'nye mesta Rossii [Elektronnyi resurs]. – <https://mirfortuna.ru/blog/sakralnye-mesta-rossii/> (data obrashcheniya: 25.07. 2024).
11. Tarabukina A.V. Svyatye mesta v kartine mira sovremennykh «tserkovnykh lyudei» // Zhivaya starina. – 1998. – № 4. – S. 28-31.
12. Shchepanskaya T. B. Kul'tura dorogi v russkoi miforitual'noi traditsii XIX–XX vv. – Moskva.: Indrik, 2003. – 305 c.
13. Shchepanskaya T.B. Krizisnaya set' (traditsii dukhovnogo osvoeniya prostranstva) // Russkii Sever. K probleme lokal'nykh grupp. Vyp. 5 / Red.-sost. T.A. Bernshtam. – Sankt-Peterburg: MAE RAN; RFFI, 1995. – S. 110-176.

## On the issue of classification of parameters of artistic space in an animated film

Zaitcev Aleksei Yakovlevich 

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Animation and Computer Graphics; All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov

3 Wilhelma Peak St., Moscow, 129226, Russia

✉ art-mary@mail.ru

---

**Abstract.** Artistic space in animation art is a multifaceted concept, including various aspects that influence the perception of an animated film. This topic is actively discussed in theoretical discourse and covers various approaches to its terminological definition and classification. The purpose of this scientific study is to justify the choice of universal parameters, from the point of view of the author of the work, characterizing the artistic space of an animated film. The object of the study was animation cinema as a phenomenon of art and culture. The subject of the study is the artistic space of an animation work. The objectives of the study are to analyze existing art classifications parameters of the artistic space of an animated film, as well as to propose the following parameters for analyzing the artistic space of an animated work: semantic, temporal, editing-rhythmic, color-light, sound. To classify the artistic space of an animated film, a system-analytical and typological

approach was used. In the analysis of animated films, descriptive-analytical and structural-semantic methods were used. The scientific novelty of the work lies in the fact that it is the first to propose a classification of parameters with the help of which it is possible to deeply analyze different aspects of the artistic space of an animated work, which is of interest for further art history research in the field of animated cinema. As examples of how the listed parameters of the artistic space of an animated work contribute to a holistic and deep examination of the films, the films of Russian animation film directors - Yu. B. Norshteyn "The Tale of Tales" and D. A. Geller "A Man Meets a Woman" - are analyzed. The proposed classification provides potential for art historical research in the field of animation art.

**Keywords:** color-light parameter, the temporal parameter, the installation and rhythmic parameter, semantic parameter, classification of the art space, analysis of an animated film, animated cinematography, parameters of the art space, animation art, art space

## References (transliterated)

1. Ballash B. Dukh fil'my. – M.: Khudozhestvennaya literatura», 1935. – 138 s.
2. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti. – M.: Iskusstvo, 1974. – 424 s.
3. Lotman Yu. M. Semiotika stseny. // Teatr, 1980. – № 1. – S. 92.
4. Eizenshtein S. M. Sobranie soch., T 3. –M.: Iskusstvo, 1964. – 672 s.
5. Norshtein Yu.B. Sneg na trave. Kniga 1. M.: ROF «Fond Yuriya Norshteina», «Krasnyi parokhod», 2012. – 368 s.
6. Simakova Yu.A. Germenevticheskii potentsial animatsii v issledovanii kul'tury: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01 / Simakova Yuliya Alekseevna. – Ekaterinburg, 2014.
7. Mudrost' vymysla: mastera mul'tiplikatsii o sebe i svoem iskusstve: Sb. st. / Sost. i avtor vstup. st. S. V. Asenin. – M.: Iskusstvo, 1983. – 201 s.
8. Zaitsev A.Ya. Esteticheskie i tekhnologicheskie aspekty razvitiya khudozhestvennoi formy rossiiskikh animatsionnykh fil'mov 1990-kh – 2020-kh gg.: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya : 5.10.3. / Zaitsev Aleksei Yakovlevich; – Moskva, 2023. – 171 s.
9. Popov E.A. Animatsionnoe proizvedenie: tipologiya i evolyutsiya obraznykh sredstv: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09 / Popov Evgenii Aleksandrovich. – SPb.: Sankt-Peterburgskii Gumanitarnyi Universitet Profsoyuzov, 2011. – 181 s.
10. Sedlovskii A.A. Khudozhestvennoe prostranstvo ekrannogo proizvedeniya: tipologiya, obraznost', stilistika: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09 / Sedlovskii Anatolii Anatol'evich. – SPb., 2012. – 190 s.
11. Trapeznikova E.V. Evolyutsiya obraza khudozhestvennogo prostranstva v Rossiiskoi animatsii (1985–2014): dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Trapeznikova Elena Vladimirovna. – M.: VGIK, 2015. – 180 s.
12. Krivulya N.G. Osnovnye tendentsii avtorskoi animatsii Rossii 60–90-kh godov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Krivulya Natal'ya Gennad'evna. – M., 2001. – 187 s.
13. Petrenko V.F., Suprun A.P., Kodirova Sh.A. Psikhosemanticheskii analiz khudozhestvennogo fil'ma Akiry Kurosavy «Rasemon». Psikhologiya. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki, 2020. T. 17. № 4. S. 737–756. DOI: 10.17323/1813-8918-2020-4-737-756

14. Tikunova V. Vo vlasti ritma. Kak rezhissery kontroliruyut svoego zritelya URL: <https://dtf.ru/cinema/117390-vo-vlasti-ritma-kak-rezhissery-kontroliruyut-svoego-zritelya> (data obrashcheniya 7.11.2024).
15. Zaitsev A.Ya. Divnyi svet ili «mir naiznanku» v avtorskoi animatsii Valentina Ol'shvanga // Khudozhestvennaya kul'tura. 2021. № 3. S. 453-465.
16. Rusinova E.A. Vliyanie novykh mnogokanal'nykh zvukovykh tekhnologii na kinoyazyk: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Rusinova Elena Anatol'evna. – M.: VGIK, 2004. – 120 s.
17. Rusinova E.A. Formirovanie zvukovykh prostranstv v kinematografe: dis. ... dokt. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Rusinova Elena Anatol'evna. – M.: VGIK, 2021. – 308 s.
18. Arnkheim R. Kino kak iskusstvo. M.: Inostrannaya literatura, 1960. – 206 s.
19. Norshtein Yu., Yabusova F. Skazka skazok. Izdatel'stvo «Krasnaya ploshchad'». Moskva, 2006. – 228 s.
20. Orlov A.M. Osobennosti esteticheskoi struktury. Mul'tfil'm "Muzhchina vstrechaet zhenshchinu" Dmitriya Gellera. Osobennosti esteticheskoi struktury. Chast' 1. 2014. URL: <https://o-r-love.livejournal.com/4960.html> (data obrashcheniya 7.11.2024).
21. Zaitsev A.Ya. Personalii rossiiskoi animatsii XXI veka: miry Dmitriya Gellera. Svoeobrazie obraznykh sistem. // Filosofiya i kul'tura. 2019. № 9. S. 56-64. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.9.30976 URL: [https://e-notabene.ru/fkmag/article\\_30976.html](https://e-notabene.ru/fkmag/article_30976.html)
22. Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction. 2nd. ed. – N. Y.: Addison and Wesley, 1979. – 339 p.
23. Burt, G. The Art of Film Music. – Boston: Northeastern University Press, 1994. – 266 p.
24. Gorbman, S. Unheard Melodies: Narrative Film Music. – Bloomington, IN: Indiana Univ Pr., 1987. – 190 p.
25. Furniss, M. Art in motion: animation aesthetics. – Bloomington, IN.: Indiana University Press, 2007. – 276 p.

## Textured pattern belts on pictures of the Semeiskie people from Transbaikal

Platonova Elena Sergeevna 

Graduate student of the Department of Cultural Studies of the Institute of Languages and Culture of the Peoples of the North-East of the Russian Federation of the North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov

677013, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Kulakovskiy str., 42, office 226

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

Nikiforova Sargilana Valentinovna 

PhD in Cultural Studies

Associate Professor of the Department of Cultural Studies at the Institute of Languages and Culture of the Peoples of the North-East of the Russian Federation, Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov

677013, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Kulakovskiy str., 42, office 226

✉ [nsv2107@mail.ru](mailto:nsv2107@mail.ru)

---

**Abstract.** An analysis of the regional, cultural and technological observations is proposed in the article with the aim of preserving a unique phenomenon of the textured pattern belts of the Semeiskie people from Transbaikal. The work is based on personal photo archives of

residents of the village of Bichura in the Republic of Buryatia and interviews with them. Photographs are used as an auxiliary source to visualize belts in the folk costume complex. An analysis of digital images of photographs from the beginning of the 20th century to the 1980s is presented. Despite the insufficient quality of the photographs by modern standards they represent a valuable source. In terms of statistics on the use of a traditional men's suit (an obvious replacement for the civilian leather belt) age and gender limits for wearing, as well as the preservation of traditional ornamentation. The scientific novelty of the study consists in systematization and generalization of heterogeneous information, which allows to analyze images according to the author's method of describing textured pattern belts. The geometric elements of the pattern, the composition, the principle of constructing the ornament, the approximate number of woven threads. Photographic materials from personal and museum archives have been introduced into scientific circulation. A comparison of the belt ornamentation in the photographs with real samples is made. It is preliminary established that there is no basis for dividing the belts by gender and age. The results are obtained using content analysis, visual analysis, comparative-typological, comparative, biographical methods and the formalization method. The analysis of the content of the images is based on the identification of visual elements that are significant from the point of view of the problem at hand, the frequency of their appearance in the selected collection of images and subsequent analysis of the quantitative results.

**Keywords:** methods of fastening, visible parameters, rapport motif, ethno-confessional affiliation, principle of ornament construction, contrast, basis, auxiliary source, old Believer sign, textured pattern weaving

## References (transliterated)

1. Vasil'eva S. V. Istoriya starobryadtsev (semeiskikh) v arkhivnykh materialakh i muzeinykh kollektsiyakh [Elektronnyi resurs]. 2022. URL: [https://semeiskie.rf/informacionnyie-resursyi/dokumentalnyie-resursyi/istoriya-starobryadczev-\(semejskix\)-v-arxivnyix-materialax](https://semeiskie.rf/informacionnyie-resursyi/dokumentalnyie-resursyi/istoriya-starobryadczev-(semejskix)-v-arxivnyix-materialax) (data obrashcheniya 14.10.2014).
2. Ekimov E. P. Istoriya fotografii Verkhneudinska (konets XIX – nachalo XX veka) // Problemy sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Sibiri. 2019. № 1. S. 119-123.
3. Zverev V. A., Krasil'nikova E. I. Zhizn' i smert' v semeinoi fotografii: k interpretatsii gorodskikh fotoistochnikov 1920–1930-kh gg. // Vizual'nye obrazy proshlogo: novye strategii ispol'zovaniya v obrazovatel'noi i issledovatel'skoi praktike. Novosibirsk: Izd-vo NGPU, 2014. S. 136-148.
4. Kovrigina I. A. Razvitie vizual'noi antropologii starobryadtsev-semeiskikh Zabaikal'ya v sovremennoi istoriografii // Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. 2017. T. 19. S. 34-39.
5. Kostrov A. V. Fotomaterialy kak istochnik po istorii «semeiskikh» starobryadtsev v pervoi treti XX v. // Vestnik TGU. 2010. № 3. S. 327-333.
6. Lebedeva A. A. Znachenie poyasa i polotentsa v russkikh semeino-bytovykh obyayakh i obryadakh XIX–XX vv. // Russkie: semeinyi i obshchestvennyi byt. M.: Nauka, 1989. S. 229-248.
7. Maslova G. S. Russkaya narodnaya odezhda Zabaikal'ya (XIX–XX vv.) // Byt i iskusstvo russkogo naseleniya Vostochnoi Sibiri. Ch. 2. Zabaikal'e. Novosibirsk [b. i.], 1975. S. 48-70.
8. Okhrimenko G. I. Zhenskii kostyum semeiskikh XIX–XX vv. i ego ukrasheniya // Etnografiya russkogo naseleniya Sibiri i srednei Azii. M.: Nauka, 1969. S. 203-207.

9. Pril' L. N. Krest da poyas – zapoved' bozh'ya // Etnografiya Altaya i sopredel'nykh territorii: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Barnaul. 2003. № 5. S. 198-199.
10. Tolmacheva E. B. Fotografiya kak etnograficheskii istochnik (po materialam fotokollektsii Muzeya antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN): avtoref. dis. na soisk. uchen. step. kand. istor. nauk : 07.00.07 / Tolmacheva Ekaterina Borisovna. Sankt-Peterburg, 2011. 23 s.
11. Fursova E. F., Afanas'eva Yu. Yu. Poyasa russkikh krest'yan Sibiri kontsa XIX – nachala KhKh v.: tipologiya i etnokul'turnaya kharakteristika // Gumanitarnye nauki v Sibiri. 2011. № 3. S. 31-35.
12. Chistyakova V. P. Semeinaya fotografiya vtoroi poloviny XIX – nachala XX v. v Rossii: opyt etnologicheskogo i istochnikovedcheskogo analiza: avtoref. dis. na soisk. uchen. step. kand. istor. nauk : 07.00.07 / Chistyakova Vera Pavlovna. Moskva, 2012. 27 s.
13. Fotografiya v ramke // Goskatalog Muzeinogo fonda RF. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1963449> (data obrashcheniya 14.10.2024)

## **Yakut folk song of the central (Prilensky) region: traditions of the interaction of word and music in the Dyeretia of yry in Olonkho culture**

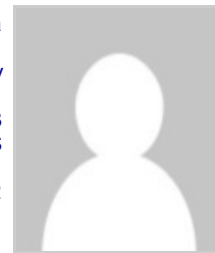
Larionova Anna Semenovna

Doctor of Art History

Chief Researcher; Institute of Humanitarian Studies and Problems of Small Indigenous Peoples of the North SB RAS

677027, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Petrovskiy str., 1, office 412

✉ [fasdert2@mail.ru](mailto:fasdert2@mail.ru)



**Abstract.** The traditions of the interaction of word and music in the Yakut folk song of Dyeretia Yrya in Olonkho culture of the central (Prilensky) region are investigated. The study of the tradition of the interaction of word and music in the Yakut folk song is important due to the fact that it helps to understand the mechanisms in the relationship of word and music in folklore, in addition, this issue has not yet been considered as a special one in science, especially since the verse structure and their patterns in ancient poetic texts differ from modern folklore and vocal works, and their melodies are suprasemantic in nature. The song traditions of Dyeretia yrya in Olonkho were formed before the 1st century BC and many of their significant elements have survived to our time. The material of the study is the musical transcriptions of the Dyeretia Yrya Olonkho recognized by Olonkhosuts (Olonkho culture researchers). The methodology is based on theoretical developments in ethnography, philology and folk music. In this work, the author relied primarily on the method of comparative analysis. For the first time, on the basis of comparative works, it is shown that the traditions of the interaction of word and music in the Yakut folk songs of Dyereti Yrya in Olonkho culture of the central (Prilensky) region can be revealed by comparing the rhythm of the verse structure and the quantitative rhythmic of the chant, which in the future will help to reveal the deeper integrative possibilities of these two semantic systems and temporary art forms. The traditions of the interaction of word and music in the Dyeretia of the central (Prilensky) region of Yakutia are canonical and have been preserved for centuries. In the songs of Dyeretia Yrya, the melodic line develops according to the principle of "rotation in a closed circle" and has a pendulum-like character of the melodic pattern, which confirms the antiquity

and patriarchy of such songs from Yakut legends. In the verse structure of the *dyereti* of *yrya* in *olonkho*, the tendency to equiloation and the presence of seven-syllable and six-syllable periods characteristic of Turkic versification are revealed. In the quantitative rhythm of the chant, the dominance of chants is observed to a greater extent with long durations, each sound of which is equal to short durations, expressed by eighth, sixteenth durations and trioles. The super-long ones represent the introductory part and necessarily open the melody, thereby emphasizing the beginning of the song.

**Keywords:** the verbal structure, semantics, *olonkho*, *dyeretii yrya*, The word-music ratio, interaction, traditions, musical ethnography, quantitative rhythmic, Yakuts

## References (transliterated)

1. Vasil'ev G.M. Yakutskoe stikhoslozhenie. – Yakutsk: Yakutknigoizdat, 1965. – 126 s.
2. Gogolev A.I. Tyurkskii aspekt v traditsiyakh russkoi gosudarstvennosti // Voprosy istorii i obrazovaniya v Yakutii: po materialam nauch.-prakt. konf. «Gumanitar. issled. Novye aspekty, metodologiya, apr. 1996 g.». – Yakutsk, 2000. – S. 3-11.
3. Grigor'eva V.G. Epicheskie pesnopeniya amginskikh olonkhosutov. – Novosibirsk: Nauka, 2024. – 112 s.
4. Zhirmunskii V.M. O nekotorykh problemakh teorii tyurkskogo narodnogo stikha // Tyurkologicheskii sbornik. – M.: Nauka, 1970. – S. 29-68.
5. Illarionov V.V. Autentichnaya zapis' yakutskogo eposa i problemy sokhraneniya // Tyurkologiya. – 2016. – № 2. – S. 37-45.
6. Kirichenko O.V. Obshchie voprosy etnografii russkogo naroda. Traditsiya. Etnos. Religiya. – SPb.: Aleteiya, 2020. – 958 s.
7. Kyys Debiliie: Yakutskii geroicheskii epos. – Novosibirsk: Nauka, 1993. – 330 s.
8. Nikolaeva N.N. Epos olonkho i yakutskaya opera. – Yakutsk: YaNTs SO RAN, 1993. – 187 s.
9. Kondrat'ev M.G. O ritme chuvashskoi narodnoi pesni: k probleme kvantitativnosti v narodnoi muzyke. – M.: Sovetskii kompozitor, 1990. – 141 s.
10. Pekarskii E.K. Slovar' yakutskogo yazyka. V 3-kh t. – T. 2. 3 izd-e. – SPb.: Nauka, 2008. – 648 s.
11. Stepanova I.V. Slovo i muzyka: Dialektika semanticheskikh svyazei. – M.: Moskovskaya konservatoriya, 1999. – 288 s.
12. Toburokov N.N. Yakutskii stikh. – Yakutsk: Yak. kn. izd-vo, 1985. – 160 s.
13. Yakutsko-russkii slovar' / Pod red. P.A. Sleptsova. – M.: Sov. entsiklopediya, 1972. – 606 s.

## Color categorization as a cultural schema

Nankevich Alyona Anvarovna 

Assistant Professor; Department of Sociology and Philosophy; Smolensk State University

214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, Przhivalsky str., 4

✉ alena.nankevitch@yandex.ru

**Abstract.** The relevance and novelty of this study is determined by its purpose, which is to analyze color categorization as a cultural schema. Color categorization is understood as a way of dividing the color continuum into discrete areas (color categories), which society then

endows with cultural connotations and includes in the general system of cultural knowledge. According the mentioned purpose, the concept of "cultural schema" was considered, the structure of color categorization as a cultural schema was designated and an analysis of its consistent inheritance and genesis in culture was presented. To reveal the main stages of the color categorization genesis and its typological characteristics, the ternary model of culture by A. V. Kostina and A. Ya. Flier was used. Based on the identified specificity of the interaction of three functional types of culture (consumer, traditional and creative), two types of color categorization are distinguished: natural and artificial. Natural color categorization is the historically first way of classifying color, which develops as nature is imitated (natural classes of colors) and dyes available to people are mastered. An important result of the accumulation and production of new knowledge in the field of color is the formation of a taxonomy of color terms in natural language, as well as the establishment of color categorization in everyday human consciousness in the form of cultural norms and customs, for example, the division of colors into "male" and "female" or into "festive" and "everyday" in religious clothing. As cultural practices associated with color develop, artificial color categorization arises against the background of natural color categorization. Its main distinguishing feature is a completely controlled process of obtaining color and codification of color relations in the form of atlases and color systems.

**Keywords:** natural color categorization, ternary model of culture, cultural knowledge, cultural practices, culture, cultural schema, schema, color, color categorization, artificial color categorization

## References (transliterated)

1. Rozin V. M. Vvedenie v skhemologiyu: skhemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovani. M.: USSR, 2023.
2. Losev A. F. Predmetno-smyslovye modifikatsii // Istoriya antichnoi estetiki. T. 2. M.: AST, 2000.
3. Kant I. Sochineniya v shesti tomakh / Pod obshch. red. V. F. Asmusa. A. V. Gulygi, T. I. Oizermana. T. 3. M.: Mysl', 1964.
4. Kovalenko E. M. Kognitivnaya teoriya kul'tury v kontekste informatsionnogo podkhoda // Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovani. 2015. №. 12. S. 741–744.
5. Vygotskii L. S. Istoriya razvitiya vysshikh psikhicheskikh funktsii. M.: Yurait, 2024.
6. Luriya A. R. Lektsii po obshchei psikhologii. SPb.: Piter, 2022.
7. Vitgenshtein L. Zametki o tsvete. M.: AST, 2022.
8. Lapteva A. V. O vazhnosti lingvofilosofskogo osmysleniya roli yazyka v sovremennom mire // Vestnik nauki. 2023. T. 1, № 9 (66). S. 80–84.
9. Falikman M. V., Koul M. «Kul'turnaya revolyutsiya» v kognitivnoi nauke: ot neironnoi plastichnosti do geneticheskikh mekhanizmov priobreteniya kul'turnogo opyta // Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya. 2014. T. 10, № 3. S. 4–18.
10. Peruzzi A. An Essay on the Notion of Schema // Shapes of Forms: From Gestalt Psychology and Phenomenology to Ontology and Mathematics / Ed. by L. Albertazzi. Dordrecht: Springer Netherlands, 1999. P. 191–243.
11. Rezhbek E.Ya. Kognitivnyi podkhod v nauke o kul'ture // Gumanitarnye i sotsial'nye nauki. 2008. № 1. C. 39–46.
12. Kostina A. V., Flier A. Ya. Ternarnaya funktsional'naya model' kul'tury // Kul'tura kul'tury. 2024. № 1. [Elektronnyi resurs] URL: <http://cult-cult.ru/ternary-functional->

- model-of-culture/ (data obrashcheniya: 19.05.2024).
13. Kostina A. V., Flier A. Ya. Ternarnaya funktsional'naya model' kul'tury (prodolzhenie) // Kul'tura kul'tury. 2024. № 1. [Elektronnyi resurs] URL: <http://cult-cult.ru/ternary-functional-model-of-culture1/> (data obrashcheniya: 19.05.2024).
  14. Wissler C. Man and Culture. New York: Crowell, 1923.
  15. Casson R. W. Schemata in Cognitive Anthropology // Annual review of anthropology. 1983. Vol. 12, No. 1. P. 429–462.
  16. Rezhabek E.Ya., Filatova A.A. Kognitivnaya kul'turologiya. SPb.: Aleteiya, 2010.
  17. Koul M. Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya. M.: Kogito-Tsentr, 1997.
  18. D'Andrade R. G. Cultural Meaning Systems // Behavioral and Social Science Research / Ed. by R. McC. Adams. Washington: National Academy of Sciences, 1984. P. 197–243.
  19. Dedrick D. The Origin and Development of Colour Names and Categories, and the Biological Basis for Colour Categories // Proceedings of the 15th Congress of the International Colour Association 2023: col. of scien. art. Chiangrai: International Colour Association, 2023. P. 443–450.
  20. Holland D., Quinn N. Culture and Cognition // Cultural Models in Language and Thought / Ed. by D. Holland, N. Quinn. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. P. 3–40.
  21. Pasturo M. Zheltyi. Istoriya tsveta. M.: Novoe literaturnoe obrazovanie, 2023.
  22. Conway B. R., Malik-Moraleda S., Gibson E. Color Appearance and the End of Hering's Opponent-Colors Theory // Trends in Cognitive Sciences. 2023. Vol. 27, No. 9. P. 791–804.
  23. Shipovalova L. V. Raspredelennoe nauchnoe poznanie – na puti k raznoobraziyu // Epistemology & Philosophy of Science. 2023. T. 60, № 4. S. 22–31.
  24. Mosolova L. M. O predmetnom pole kul'turologii // Kul'tura i tekst. 2012. № 1. S. 91–96.
  25. Assman A. Dlinnaya ten' proshlogo: memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023.
  26. Assman Yan. A 90. Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i poli ticheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti. M.: ID YaKS, 2024.
  27. Belvedere C. Collective Consciousness and the Phenomenology of Émile Durkheim. Cham: Springer Nature, 2023.
  28. Golubeva M. Glavnoe v istorii tsveta. M.: MIF, 2023.
  29. Khal'bvaks M. Sotsial'nye ramki pamyati. M.: Novoe izdatel'stvo, 2007.
  30. Griber Y. A., Paramei G. V. Colour Discrimination in Post-COVID-19 Observers Assessed by the Farnsworth-Munsell 100-Hue test // Rossiiskii psikhologicheskii zhurnal. 2024. T. 21, № 1. S. 6–33.
  31. Jonauskaite D. et al. A Comparative Analysis of Colour-Emotion Associations in 16-88-year-old Adults from 31 countries // British journal of psychology. 2024. No. 115(2). P. 275–305.
  32. Griber Yu. A. Vliyanie tsveta na uspeshnost' zapominaniya kul'turnykh landshaftov // Rossiiskii psikhologicheskii zhurnal. 2023. T. 20, № 3. S. 157–172.
  33. Griber Yu. A. Kartografiya tsveta: diagnostika razvitiya tsvetonaimenovanii russkogo yazyka s ispol'zovaniem estestvenno-nauchnykh istoriograficheskikh, sotsiologicheskikh i psikhologicheskikh metodov. Moskva: Soglasie, 2021.
  34. Griber Yu. A. Elektrofiziologicheskie korrelyaty tsvetovoi kategorizatsii: obzor neirolingvisticheskikh issledovaniy, razrabotannykh s ispol'zovaniem paradigmy

- neobychnogo stimula (oddboll-paradigmy) // Nauchnyi dialog. 2023. T. 12, № 5. S. 9–38.
35. Griber Yu. A., El'kind G. V. Vliyanie tsveta na vospriyatie vkusa u lyudei s rasstroistvami autisticheskogo spektra // Psikhologiya i psikhotekhnika. 2022. № 4. S. 32–43.
  36. Griber Y. A. et al. "Playing" with Color: How Similar Is the "Geometry" of Color Harmony in the CIELAB Color Space across Countries? // Arts. 2024. Vol. 13. No. 2. [Elektronnyi resurs] URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/13/2/53> (data obrashcheniya 23.08.2024)
  37. Hidaka K. The Art of Color Categorization. Cham: Springer Nature Switzerland, 2024.
  38. Nikiforova L. V., Rozanova N. N. Khromaticheskii kod vlasti: kul'turnaya istoriya i sovremennaya narodnaya simvolizatsiya // Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury. 2022. № 4 (49). S. 131–147.
  39. Rozov M. A. Chto takoe teoriya sotsial'nykh estafet // Epistemology & Philosophy of Science. 2017. № 1. S. 230–239.
  40. Maksimova-Anokhina E. N. Ogranichennaya palitra tsvetov v zhivopisi // Materialy vserossiiskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem «Kul'tura i iskusstvo v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve». Kostroma: Kostromskoi gosudarstvennyi universitet, 2023. S. 76–85.
  41. Goodwin C. Practices of color classification // Mind, culture, and activity. 2000. Vol. 7, No. 1-2. P. 19–36.
  42. Eisman L., Reker K. Istriya pantona. XX vek v tsvete. M.: Bombora, 2022.
  43. Flier A. Ya. Opyt sistematizatsii struktury kul'tury // Gorizonty gumanitarnogo znaniya. 2016. № 3. S. 21–35.
  44. Wuthnow R. et al. Cultural Analysis: The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault, and Jürgen Habermas. London, New York: Routledge, 2013.
  45. Suvorova A. A. Outsaiderskoe iskusstvo v kul'turologicheskoi perspektive // Vestnik kul'tury i iskusstv. 2020. № 4 (64). S. 82–91.
  46. Griber Yu. A. Persikovyĭ pukh: kontseptual'naya inzheneriya tsvetovykh kategorii // Nauchnyi dialog. 2024. T. 13, № 3. S. 109–126.
  47. Beiti P., Davidson P., Charvot E. Tsvet v prirode. Kolleksiya krasok okruzhayushchego mira. M.: MIF, 2022.

## Features of the artist's work when creating an image in interactive media

**Agin Andrei Mihailovich**

Lecturer; Department of Animation and Computer Graphics; All-Russian State University of Cinematography  
named after S.A. Gerasimov  
Animation film artist; Metrafilms Studio

3 Wilhelm Peak str., Moscow, 129226, Russia

✉ [agin.psn@mail.ru](mailto:agin.psn@mail.ru)



**Abstract.** Interactive media is a type of multimedia content that involves active user interaction, which includes various forms such as interactive presentations, games, applications and digital installations that combine text, sound, images and video in one space. The relevance of this study is related to the increasing popularity of interactive art works – computer games and, as a consequence, the increasing demand of the industry for

qualified game designers. The aim of the study is to analyze the artistic design methods used by game designers to create artistic images in game video content, which contributes to the development of an integrated approach to creating a visual solution for interactive game video content. The objectives of the study are to systematize the methods and techniques by which the artist attracts and holds the user's attention in gaming media content. The object of the study is interactive computer games. The subject of the study is the peculiarity of the artist's work when creating an image of interactive content, in particular, computer games. In the course of the research, general scientific methods were used, such as analysis and synthesis, description and systematization. The novelty of the work is determined by the fact that it identifies key visual techniques used in the creation of game content. The study clarifies the designer's capabilities in creating an artistic image in interactive computer games. The proposed systematization of methods and techniques of an artist's work has practical significance, since it can be used in the work of game designers, as well as theoretical significance, since it can be used in compiling software and methodological material for training animation and computer graphics artists.

**Keywords:** artistic image, virtual art, game mechanics, frame composition, computer technology, computer game, screen image, computer graphics, interactive media, interactive art

## References (transliterated)

1. Razlogov K. E. Novye audiovizual'nye tekhnologii. – M.: Editorial URSS, 2005. – 488 s.
2. Egorova E.A. Geimdizain po Kheizinge: pereosmyslenie sovremennykh printsipov proektirovaniya na osnove igrovoi teorii // Politekhnikeskii molodezhnyi zhurnal. 2022. № 03. S. 1-8. DOI: 10.18698/2541-8009-2022-03-776 URL: <https://ptsj.bmstu.ru/articles/776/776.pdf> (data obrashcheniya 3.10.2024).
3. Khutamo E. Interaktivnoe iskusstvo – no iskusstvo li ono? Khudozhestvennyi zhurnal. Moscow art magazine. № 3, 1994.
4. Man'kovskaya N.B., Bychkov V.V. Sovremennoe iskusstvo kak fenomen tekhnogennoi tsivilizatsii / N.B. Man'kovskaya, V.V. Bychkov. – M.: VGIK, 2011. – 210 s.
5. Nikitina S.V. Interaktivnye veb-serialy v sotsial'nykh media. Aktual'nye problemy ekrannykh i interaktivnykh media: iskusstvennyi intellekt i novye vozmozhnosti ekrannykh iskusstv v mediaindustrii. Sbornik materialov nauchnoi konferentsii. Moskva, 10 dekabrya 2021 / Sost. i nauch. red. d-r iskusstvovedeniya, professor N. G. Krivulya. – M: VShT MGU, 2022. – 258 s.
6. Lapteva N.M. Obzor sovremennykh issledovaniy vliyaniya videoigr na kognitivnye protsessy // Sovremennaya zarubezhnaya psikhologiya. 2023. Tom 12. № 4. S. 111–122. DOI: 10.17759/jmfp.2023120410 URL: [https://psyjournals.ru/journals/jmfp/archive/2023\\_n4/Lapteva](https://psyjournals.ru/journals/jmfp/archive/2023_n4/Lapteva) (data obrashcheniya 3.10.2024).
7. Kazakova N.Yu. Geim-dizain: khudozhestvenno-proektnyi podkhod k sozdaniyu tsifrovoy igrovoi sredy : avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedeniya : 17.00.06 / Kazakova Natal'ya Yur'evna. Moskva, 2017. – 40 s.
8. Sakhibgareeva G.F., Kugurakova V.V., Bol'shakov E.S. Generatsiya i balansirovanie igrovyykh mekhanik videoigr // Nauchnyi servis v seti Internet: trudy XXIV Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (19-22 sentyabrya 2022 g., onlain). – M.: IPM im. M.V.Keldysha, 2022. S. 455-485.
9. Sugaipov S-A.A., Gerikhanov Z.A. Sozdanie intuitivnykh interfeisov na osnove

- ponimaniya pol'zovatel'skikh potrebnostei. Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya. № 98-100. 2023. S. 145-148.
10. Khlebnye kroshki pol'zovatel'skogo interfeisa: Kak razrabotat' effektivnuyu navigatsiyu? URL: <https://pixcap.com/ru/blog/breadcrumbs-ui> (data obrashcheniya 3.10.2024).
  11. Bykova N.I. Proportsii v vizual'nykh iskusstvakh: tendentsiya k garmonii. «Vestnik nauki i obrazovaniya, 2020, № 21-2 (99). S. 93–96.
  12. Stout, M. Level Design: Views and Vistas. 2015. URL: <https://code.tutsplus.com/level-design-views-and-vistas--cms-25036a> (data obrashcheniya 3.10.2024).
  13. Iokhannes Itten. Iskusstvo tsveta. M.: D. Aronov, 2007. – 94 s.
  14. Maddigan D. Psikhologiya videoigr. Vzgl'yad psikhologa na videoigry, geimerov i igrovuyu industriyu. OOO «Izdatel'stvo «Eksmo», 2023. – 421 s.
  15. Kandinskii V.V. Tochka i liniya na ploskosti. – M.: Azbuka. 2023. – 544 s.
  16. Yoder, A. The Door Problem of Combat Design. August 4, 2019. URL: <https://andrewyoderdesign.blog/2019/08/04/the-door-problem-of-combat-design/> (data obrashcheniya 3.10.2024).
  17. Bychkov V.V. Khudozhestvennyi obraz // Bychkov V.V. Estetika: Uchebnik dlya vuzov. M.: Akademicheskii Proekt, Fond «Mir», 2011. S. 265.
  18. Zaitsev A.Ya. Khudozhestvennyi obraz v animatsionnom kino kak integrativnyi mnogourovnevnyi dinamicheskii fenomen // Chelovek i kul'tura. 2023. № 5. S. 39-46. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.5.29996 EDN: PRAMHF URL: [https://e-notabene.ru/ca/article\\_29996.html](https://e-notabene.ru/ca/article_29996.html)
  19. Kazakova N. Yu. «Geim-dizain v strukture proektnoi kul'tury» / N. Yu. Kazakova. – M.: FGBOU VPO MGUDT, 2016 – 257 s.
  20. Krivtsun O.A. Evolyutsiya khudozhestvennykh form. Kul'turologicheskii analiz. – M.: Nauka, 1992. – 300 s.
  21. Kutlaliyev T. Kh. Zhanrovaya tipologiya komp'yuternykh igr: problema sistematizatsii khudozhestvennykh sredstv. – M.: RGGU, 2014.
  22. Monetov V.M. Vyrizitel'nye vozmozhnosti komp'yuternykh tekhnologii v tvorchestve khudozhnika ekrannykh iskusstv: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Monetov Viktor Martynovich. – M.: VGIK, 2005.
  23. Razlogov K. E. Kinoprotsess XX – nachala XXI veka: iskusstvo ekrana v sotsiodinamike kul'tury. Teoriya i praktika. – M.: Akademicheskii proekt; Triksta, 2016. – 640 s.
  24. Khrenov N.A. Chelovechestvo v situatsii ocherednoi v istorii media «mirovoy revolyutsii. Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik, 2022. № 5 (128). S. 201-210. DOI: 10.20323/1813-145X-2022-5-128-201-210
  25. Moore, M.E., Novak J. Game development essentials. Delmar Cengage Learning, 2010.
  26. Rouse, R. Game design. Theory & practice. Wordware Publ., 2004.

## **The metalanguage of the description of the coloristics of the cultural landscape**

Griber Yulia Alexandrovna

Doctor of Cultural Studies

Professor; Department of Sociology and Philosophy, Smolensk State University  
Director; scientific and educational center 'Laboratory of Color'

214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, Przhhevskiy str., 4

✉ y.griber@gmail.com



Ustimenko Yuliya Aleksandrovna <sup>□</sup>

PhD in Pedagogy

Head of the Department of Design; Smolensk State University

4 Przhhevskiy str., Smolensk, Smolensk region, 214000, Russia

✉ ustimenkoya@mail.ru

**Abstract.** The purpose of the research presented in the article is to clarify and systematize the basic concepts that make up the metalanguage of reflections on the coloristics of the cultural landscape. Metalanguage, as the language of description, is needed for the study of another language (object language). The research materials have been compiled by theoretical works published to date, which discuss the conceptual apparatus of the coloristics of the cultural landscape. Special attention in the analysis was paid to classifications, definitions and theoretical models proposed by P. Greenfield, A. Arntsen, K. Fridell Anter, U. Th. Klarén, H. Arnkil, J.-Ph. Lenclos. The hypothesis of the study is the spatiality, variability, and multimodality of the coloristics of cultural landscapes set a special vector for its description: not "from above", but "from within", from the position of the viewer "immersed" in the color environment. This principle requires special terms that can take into account the specifics of how inhabitants actually see colors in the cultural landscape, what they feel, how they remember them and use them. To achieve this goal, an informal document analysis method was used in order to interpret the actual content, create goals and understand the context of the formation of concepts describing coloristics of the cultural landscape. The novelty of the research lies in the fact that two main blocks of concepts are clearly distinguished in the metalanguage of thinking about color. They are formed around the comprehension and detailing of the meanings of an inherent and perceived color, the opposition of which in the description of the coloristics of the cultural landscape still retains its relevance. While the block of concepts for describing an inherent color remains more or less stable, there are noticeable changes in the understanding of perceived color, due to the anthropological turn of modern research on the cultural landscape. The analysis indicates an expansion of the system of terms that are commonly used to describe the deep levels of perception and understanding of color in the context of the cultural landscape, and which define the boundaries of possible judgments. On the other hand, there is a clear increase in attention to the spatial nature of chromatic parameters and their dynamics.

**Keywords:** color in culture, color communication, color design, nature of color, perceived color, inherent color, color cognition, metalanguage, coloristics, color

## References (transliterated)

1. Klaren U., Fridel Anter K., Arnkil G. Urovni vospriyatiya tsveta i sveta // Tsvet v prostranstve goroda: sbornik statei zarubezhnykh avtorov / pod red. Yu.A. Griber. Smolensk: Izd-vo SmolGU, 2015. S. 12–23.
2. Meerwein G., Rodeck B., Mahnke F. H. Color – Communication in Architectural Space.

- Basel: Birkhäuser, 2007. 152 p.
3. GreenArmytage P. The value of knowledge for colour design // *Color Research and Application*. 2006. № 31. R. 253–269.
  4. Griber Yu. A. Persikovyι puhk: kontseptual'naya inzheneriya tsvetovykh kategorii // *Nauchnyi dialog*. 2024 № 13(3). S. 109–126.
  5. Bart R. Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury. M.: URSS, 2022. 439 s.
  6. Fridell Anter K. What colour is the red house? Perceived colour of painted facades. Stockholm: Royal Institute of Technology, 2000. 268 p.
  7. Lanklo Zh.-F. Geografiya tsveta // *Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya Rossii skogo obshchestva tsveta: sbornik statei* / pod red. Yu. A. Griber, V. M. Shindler. Smolensk: Izd-vo SmolGU, 2021. S. 68–83.
  8. Kul'turnyi landshaft kak ob'ekt naslediya / pod red. Yu. A. Vedenina, M. E. Kuleshovoi. M.: Institut Naslediya; Dmitrii Bulanin, 2004. 620 c.
  9. Josserand M., Meeussen E., Majid A., Dediu D. Environment and culture shape both the colour lexicon and the genetics of colour perception // *Scientific Reports*. 2021. No 11. Article No 19095.
  10. Griber Y. A., Mylonas D., & Paramei G. V. Intergenerational differences in Russian color naming in the globalized era: linguistic analysis // *Humanities & Social Sciences Communications*. 2021. № 8. Article № 262.
  11. Griber Y.A., Samoilova T., Al-Rasheed A.S., Bogushevskaya V., Cordero-Jahr E., Delov A., Gouaich Y., Manteith J., Mefoh P., Odetti J.V., Politi G., Sivova T. "Playing" with color: how similar is the "geometry" of color harmony in the CIELAB color space across countries? // *Arts*. 2024. № 13. Article № 53.
  12. GOST R 55654-2013 (ISO 16813:2006). Proektirovanie zdaniy s uchetom ekologicheskikh trebovaniy. Vnutrennyaya sreda. Obshchie trebovaniya. Data vvedeniya 2015-07-01.
  13. Griber Yu. A. Tsvet, udobnyi dlya zhizni // *Proekt Baikal*. 2022. № 18(67). S. 82–87.
  14. Yang L., Qi B., Guo Q. The effect of icon color combinations in information interfaces on task performance under varying levels of cognitive load // *Applied Sciences*. 2024. № 14(10). Article № 4212.
  15. Penacchio O., Haigh S.M., Ross X., Ferguson R., Wilkins A. J. Visual discomfort and variations in chromaticity in art and nature // *Frontiers in Neuroscience*. 2021. № 15. Article № 711064.
  16. Lavrenova O. Color Semantics of the Cultural Landscape // *Arts*. 2023. № 12(3). Article № 111.
  17. Peacocke C. Colour concepts and colour experiences // *Synthese*. 1984. № 58(3). P. 365–381.
  18. McDowell J. Values and Secondary Qualities // *Morality and Objectivity* / ed. by T. Honderich. London: Routledge & Kegan Paul, 1985. P. 110–129.
  19. McGinn C. The Subjective View: Secondary Qualities and Indexical Thoughts. Oxford: Clarendon Press, 1983. 164 p.
  20. Johnston M. How to Speak of the Colors // *Philosophical Studies*. 1992. Vol. 68. No 3. P. 221–263.
  21. Clark S. Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture. Oxford: Oxford University Press, 2007. 415 p.
  22. Griber Yu.A., Lavrenova O.A. Kognitivnaya kul'turologiya tsveta: nauchnye osnovy koloristiki kul'turnogo landshafta. Monografiya. M.: Soglasie, 2024. 188 s.

23. Allakhverdov V. M., Voskresenskaya E. Yu., Naumenko O. V. Soznanie i kognitivnoe bessoznatel'noe // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 12. Psikhologiya. Sotsiologiya. Pedagogika. 2008. № 2. S. 10–18.
24. Katunin A. V. Kontseptsiya kognitivnogo bessoznatel'nogo i ee kritika Dzh. Serlom // Idei i idealy. 2019. T. 11, № 1, ch. 1. S. 129–144.
25. Katunin A. V. Kognitivnoe bessoznatel'noe: nekotorye aspekty neosoznavaemogo poznaniya // Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke. 2017. № 3. S. 111–119.
26. Silant'ev V. I. Ponyatie kognitivnogo bessoznatel'nogo // Filosofiya nauki. 2016. № 4. S. 130–145.
27. Musso M. L. Derev'ya Buenos-Airesa, menyayushchie tsvet goroda // Tsvet v prostranstve goroda: sbornik statei zarubezhnykh avtorov / pod red. Yu. A. Griber. Smolensk: Izd-vo SmolGU, 2015. S. 98–106.

## Color transformation as a way to escape from the transhumanism of the design environment

Pankratova Aleksandra Vladimirovna 

PhD in Philosophy

Associate professor, Department of Design, National Research University "Moscow Power Engineering Institute"

111250, Russia, Moskovskaya oblast', g. Moscow, ul. Krasnokazarmennaya, 13 S, kab. 605

✉ sashaoscar@mail.ru

---

**Abstract.** The object of the study is current design. The subject of the study is the color content of the current design environment as a reflection of the vector of transhumanism in modern design.

The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation No. 22-18-00407, <https://rscf.ru/project/22-18-00407/>

The relevance of the study is determined by a number of factors. Firstly, the today design environment most clearly reflects the processes taking place in nowadays culture associated with the vector of transhumanism. Secondly, design is a practical field that allows you to experiment with the possibilities of changing a given vector.

The novelty of the study is due to the following. There are still no works related to the explication of the vector of transhumanism in design. There are no studies that would record the relationship between modern minimalism, transformations of the color environment and the vector of transhumanism in culture. For the first time, the possibilities of transforming the color content of the modern design environment towards adaptation to human perception have been revealed.

The purpose of the study is to show that the current design environment has acquired the features of transhumanism, that is, it has ceased to correspond to the parameters of human perception, has ceased to relate to a person. The possibility of getting out of this impasse of modern design is associated with the color transformation of the design environment.

In addition, the study of the possibilities of color transformation of the design environment was based on the work of students of the Design Department of the National Research University "MEI" on the color adaptation of the educational environment, completed in the autumn semester of 2024.

**Keywords:** identification, navigation, simulacrum, color adaptation, semiotic system,

modernism, color, transhumanism, communication, design environment

## References (transliterated)

1. Ryzhenkova V.V. Svidetel'stvo budushchego: tsifrovoy povorot v filosofii media i gibridnom iskusstve // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 10 / Pod red. A. V. Zakharovoi, S. V. Mal'tsevoi, E. Yu. Stanyukovich-Denisovoi. MGU imeni M. V. Lomonosova / SPb.: NP-Print, 2020. S. 641–648. ISSN 2312-2129. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa200-4-59>
2. Vetushinskii A.S. Na puti k simmetrii: kak ontologiya stala ploskoi. // Filosofiya i kul'tura. 2016. № 12. С. 1625-1630. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.12.20796. URL: [https://nbpublish.com/library\\_get\\_pdf.php?id=39337](https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=39337)
3. Morton T. Stat' ekologichnym. M.: Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 240 s.
4. Bodriyar Zh. Simvolicheskii obmen i smert': per. s fr. / Zh. Bodriyar. M.: Dobrosvet, 2000. 387 s.
5. Bodriyar Zh. Simulyakry i simulyatsiya / Zh. Bodriyar ; [per. s fr. A. Kachalova]. M.: POSTUM, 2016. 240 s.
6. German M. Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny XX veka. 2-e izd., ispr. SPb.: Azbuka-klassika, 2005. 480 s., il.
7. Uitford F. Baukhaus: per. s angl. / Frenk Uitford. M.: Ad Marginem Press: Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. 240 s.: il.
8. Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti // Sud'ba i kharakter: esse / Val'ter Ben'yamin; per. s nem. I. Alekseevoi, N. Bakshi, A. Belobratova i dr. Spb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2021. 448 s.
9. Viril'o P. Mashina zreniya: per. s fr. / P. Viril'o; per. s fr. A. V. Shestakova, pod red. V. Yu. Bystrova. S-Pb.: Nauka, 2004. 140 s.
10. Lavrent'ev A. N. Perekrestki avangarda. Rodchenko, Stepanova i ikh krug / A. N. Lavrent'ev. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2024. 352 s.: il.
11. Forti A. Ob'ekty zhelaniya. Dizain i obshchestvo s 1750 goda / Adrian Forti [per. s angl. I. Foronova]. 2-e izd. ispr. M.: Izd-vo studii Artemiya Lebedeva, 2013. 456 s.
12. Debor Gi. Obshchestvo spektaklya / Gi Debor; [perevod s frantsuzskogo S. Ofertasa]. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2023. 256 s.
13. Maklyuen M. G. Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. 5-e izd., ispr. M.: Kuchkovo pole, 2023. 464 s.
14. Kaplan R. S pomoshch'yu dizaina. Pochemu ne bylo zamkov na dveryakh vannyykh komnat v otele «Lyudovik XIV» i drugie primery / Ral'f Kaplan; [per. s angl. I. Foronova]. M.: Izd-vo studii Artemiya Lebedeva, 2014. 328 s.: il.
15. Lola G. N. Dizain. Opyt metafizicheskoi transkriptsii / G. N. Lola; poslesl. N.B. Ivanova. M.: Izd-vo MGU, 1998. 264 s.
16. Lebedev A. Kovodstvo / A. Lebedev. 7-e izd. M.: Izd-vo Studii Artemiya Lebedeva, 2021. 560 s.
17. Chalmers D. Soznayushchii um: V poiskakh fundamental'noi teorii. / Devid Chalmers. Per. s angl. Izd. 3-e. M.: URSS: Knizhnyi dom «LIBROKOM», 2019. 512 s.
18. Kristeva Yu. Brak kak proizvedenie iskusstva / Yu. Kristeva, F. Sollers; [per. s fr. N. V. Balandinoi]. M.: RIPOL klassik, 2021. 192 s.
19. Griber Yu.A., Al'-Raskhid A.S., Guaikh Ya., Mefo F., Odetti Kh.V., Samoilova T.A., Sivova T.V., Yar E.K. Kross-kul'turnoe issledovanie «geometrii» garmonichnykh

tsvetovykh sochetanii v tsvetovom prostranstve CIELAB Tretii vserossiiskii kongress po tsvetu / pod red. Yu.A. Griber. Smolensk: Izd-vo SmolGU., С. 22-24.

## Totemic representations in the Yakut genealogical traditions: images and plots of local communities (based on documented genealogy)

Vinokurov Aleksandr Danilovich

Junior research fellow at IHRISN SB RAS

677000, Russia, Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Petrovsky str., 1, office 410

✉ ad.vinokurov@yandex.ru



**Abstract.** The subject of the research is the study of totemic representations in the Yakut genealogical traditions. Purpose: to present a comprehensive description of totemic representations in the historical and genealogical aspect, including the study of the features of totemic beliefs, the definition of the relationship of tribal structure and totemism among the Yakuts. The research's source base is represented by a wide range of published and unpublished documents. Unpublished materials have been identified in the National Archives of the Republic of Sakha (Yakutia).

The methodological basis of the research was formed by the basic principles of historical science - the principle of historicism and the principle of objectivity. The main research methods used were both historical (historical-comparative, historical-typological, historical-systemic, source analysis, anthroponymic analysis) and general scientific (analysis, synthesis, abstraction, analogies, deduction).

The novelty of the research lies in the fact that, based on the involvement of a wide range of sources and folklore materials, an attempt has been made to study totemic representations in the Yakut genealogical traditions. The main result of the study is a list of Yakut clans based on the "tribe-paternal clan-minor clan" model. Totems are systematized and classified within the framework of the above model. As a result of the work, databases on the genera of the Yakut, Vilyuysky and Olekminsky districts were created and registered in the FIPS. Based on the results of the work, it was concluded that further research is necessary due to the presence of a large number of unpublished documents. The research materials can be used in the process of teaching historical subjects, developing textbooks, conducting individual and generalizing research on the history of Yakutia.

**Keywords:** clans, ancestors, cult, zoomorphs, genealogy, database, archival documents, totems, folklore, yakuts

### References (transliterated)

1. Alekseev N.A. Traditsionnye religioznye verovaniya yakutov v XIX – nachale KhKh v.: [monografiya] / N. A. Alekseev; otv. red. d.ist.n. I.S. Gurvich. – Novosibirsk: Nauka, Sibirskoe otdelenie, 1975.
2. Alekseev N.A. Yakutskie mify: Sakha es-nomokhtoro / Sost. N.A. Alekseev. – Novosibirsk: Nauka, 2004.
3. Antonova V.N. Ala uuha – Atamai. Gornyi ulus / Sost. V.N. Antonova i dr. – Yakutsk: Bichik, 2012.
4. Basharin G.P. Istoriya agrarnykh otnoshenii v Yakutii [T. 1: Agrarnye otnosheniya s

- drewnikh vremen do 1770-kh godov.] / G.P. Basharin; In-t gumanitar. issled. Akad. nauk Resp. Sakha (Yakutiya). – M.: Art-Fleks, 2003.
5. Basharin G.P. K istorii Zapadnoi Yakutii (dokumenty o raspredelenii zemli v vilyuiskikh volostyakh 70-kh godov XVIII v.) // Yakutskii arkhiv: (sbornik statei i dokumentov). Yakutsk: Yakutskoe knizhnoe izdatel'stvo. 1960. Vyp. 1. – S. 69-171.
  6. Gurvich I.S. Kul'tura severnykh yakutov-olenevodov. K voprosu o pozdnikh etapakh formirovaniya yakutskogo naroda / I.S. Gurvich; Akad. nauk SSSR, In-t etnografii im. N. N. Miklukho-Maklaya. Moskva: Nauka, 1977.
  7. Dolgikh B.O. Rodovoi i plemennoi sostav narodov Sibiri v XVII v. / B. O. Dolgikh. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1960.
  8. Ivanov M.S. – Bagdaryyn Syulbe. Aatta tal: [Sakhalyy aattar]. – Yakutsk: Bichik, 1998.
  9. Natsional'nyi arkhiv Respubliki Sakha (Yakutiya). F.I44 Op.2 D. 594.
  10. Natsional'nyi arkhiv Respubliki Sakha (Yakutiya). F.I343.
  11. Natsional'nyi arkhiv Respubliki Sakha (Yakutiya). F.I349.
  12. Natsional'nyi arkhiv Respubliki Sakha (Yakutiya). F.I570.
  13. Patkanov S.K. Statisticheskie dannye pokazyvayushie plemennoi sostav naseleniya Sibiri, yazyk i rody inorodtsev: (na osnovanii dannykh spetsial'noi razrabotki materiala perepisi 1897 g.). T. 3. / S. Patkanov. Sankt-Peterburg: Tipografiya "Sh. Bussel", 1912.
  14. Rukopisnyi otdel IGIiPMNS SO RAN. F.4. Op.12. D.69.
  15. Safronov F.G. Dokhristianskie lichnye imena narodov Severo-Vostoka Sibiri (istoriko-etnograficheskii obzor i imennik). – Yakutsk: Kn. izd-vo, 1985.
  16. Safronov F.G. Yakuty. Mirskoe upravlenie v XVII – nach. XX veka / F. G. Safronov ; [otv. red. d. ist. n. V. N. Ivanov]; Akad. nauk SSSR, Sib. otd-nie, Yakut. fil., In-t yaz., lit. i istorii. Yakutsk: Yakutskoe knizhnoe izd-vo, 1987.
  17. Ushnitskii V.V. Voprosy izucheniya rannei etnicheskoi istorii i rodovogo sostava narodov Yakutii: [monografiya] / Ushnitskii V. V. – Yakutsk: IGIiPMNS SO RAN, 2014.

## The field of color correlations in Russian-speaking grapheme-colour synesthetes as a biosociocultural paradigm

**Peshchanitskaia Elena Vladimirovna**

Master's degree; Faculty of Sociology, Smolensk State University  
Researcher at the Color Laboratory, Smolensk State University

214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, Przhhevskogo str., 4

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



**Abstract.** The aim of the study is a quantitative and qualitative assessment of color representation in the synesthetic perception of Russian alphabet and Arabic numerals, and outlining the sociocultural potential of grapheme-color synesthesia. Open-access textual, graphic, and combined "synesthetic palettes" of Russian-speaking synesthetes comprise the subject matter of the research; its scope is the color choices structure in synesthetic grapheme characterizations. Two data categories were analyzed: 25 letter-color correlation sets (16 females, 6 males, 3 unspecified); and 23 number-color correlation sets (17 females, 5 males, 1 unspecified). The hues were grouped and sorted by the number of mentions. For each group, the numbers of "top-choice" positions, grapheme counterparts, and mentions were calculated, and the color groups most and least represented were defined. The Shannon, Margalef, and Simpson indices were employed to assess the "color diversity" of synesthetic

correlations. The most "popular" synesthetic colors are blue ('sinij'), green and yellow, and the least "popular" are light blue ('goluboj'), pink, beige (for letter-color correlations) / transparent (for number-color correlations), and orange. The color diversity assessment revealed its moderately high level. The average number of color groups in individual synesthetic correlations field was 10 for letters and 8 for numbers. A qualitative variability is significant for both the colors (including achromatic shades) and their verbal descriptions. The novelty of the research is that quantitative and qualitative methods are employed to analyze synesthesia comprehensively and interdisciplinary as a biosociocultural phenomenon. The results indicate an expanded synesthetic perception of a grapheme as a sign and its content. This establishes a potential for using synesthesia to encode messages in the color fields of individual and public spaces to express their significant meanings or functions, create a comfortable environment for certain social groups and, finally, form urban identities.

**Keywords:** color coding, sign, diversity index, color term, color field, color, grapheme, synesthesia, perception, biosocial phenomenon

## References (transliterated)

1. Sidorov-Dorso A.V. Sinesteziya – chto eto? K opredeleniyu // Sait rossiiskogo sinesteticheskogo obshchestva. URL: <http://www.synaesthesia.ru/whatis.html> (data obrashcheniya: 07.11.2023).
2. Meier B. Synesthesia // Neuroscience and Biobehavioral Psychology. 2021. № 2. P. 1–9.
3. Sidorov-Dorso A.V., Dei Sh. O sinestezii // Sinesteziya: mezhsensornye aspekty poznavatel'noi deyatel'nosti v nauke i iskusstve. Materialy II Mezhdunarodnoi konferentsii Mezhdunarodnoi assotsiatsii sinestetov, deyatelei iskusstva i nauki (IASAS) / otv. red. A.V. Sidorov-Dorso. M.: Izdatel'stvo MGPPU, 2021. S. 19–71.
4. Ward J., Simner J., Simpson I., Rae C., del Rio M., Eccles J.A, Racey C. Synesthesia is linked to large and extensive differences in brain structure and function as determined by whole-brain biomarkers derived from the HCP (Human Connectome Project) cortical parcellation approach // Cerebral Cortex. 2024. № 34(11). R. 1–15.
5. Rich A.N., Bradshaw J.L., Mattingley J.B. A systematic, large-scale study of synaesthesia: Implications for the role of early experience in lexical-colour associations // Cognition. 2005. № 98(1). R. 53–84.
6. Boitsova Yu.A. Sinesteziya kak vozmozhnaya osnova tvorchestva // Nauka i innovatsii. 2014. № 142. S. 20–23.
7. Ramachandran V., Hubbard E. Synaesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language // Journal of Consciousness Studies. 2001. № 8. P. 3–34. 8.
8. Ward J., Simner J. How do Different Types of Synesthesia Cluster Together? Implications for Causal Mechanisms // Perception. 2022. № 51(2). P. 91–113.
9. Cytowic R. Synesthesia: perspectives from cognitive neuroscience // Journal of Consciousness Studies. 2005. № 12. P. 141–143.
10. Day S. Synesthetes: A Handbook. Second edition. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2021. 152 p.
11. Sidorov-Dorso A.V. Sovremennye issledovaniya sinestezii estestvennogo razvitiya (analiticheskii obzor) // Voprosy psikhologii. 2013. № 4. S. 147–155.
12. Elivanova M. A., Semushina V.A. Raznoobrazie zvuko-tsvetovykh sootvetstviy v alfavite u sinestetov // Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Yazyk. Sistema. Lichnost': lingvistika kreativa. 2018. № 2. S. 172–178.

13. Pugacheva T., Dymshits M.N., Kulakova S. Zvuko-tsvetovaya sinesteziya i metody ee issledovaniya [Elektronnyi resurs] // Publikatsii VAAL. URL: <http://www.vaal.ru/show.php?id=114/> (data obrashcheniya: 27.11.2024).
14. Griber Y.A., Mylonas D., Paramei, G.V. Intergenerational differences in Russian color naming in the globalized era: linguistic analysis // *Humanities and Social Sciences Communications*. 2021. № 8. Article № 262.
15. Megarran E. *Ekologicheskoe raznoobrazie i ego izmerenie*. M.: Mir, 1992. 161 c.
16. Roswell M., Dushoff J., Winfree R. A conceptual guide to measuring species diversity // *Oikos*. 2021. № 130. P. 321–338.
17. Özkan K., Özdemir S., Şenol A., Kucuksille E.U. A New Species Richness Measure Improved From Margalef And Menhinick Indices // *Gazi University Journal of Science*. 2024. № 37. P. 1056–1064.
18. Brang D., Williams L.E., Ramachandran V.S. Grapheme-color synesthetes show enhanced cross-modal processing between auditory and visual modalities // *Cortex*. 2012. № 48(5). P. 630–637.
19. Zamm A., Schlaug G., Eagleman D.M., Psyche L. 2013. Pathways to seeing music: enhanced structural connectivity in colored-music synesthesia // *NeuroImage*. № 74. P. 359–366.
20. Simner J., Ward J., Lanz M., Jansari A. Non-random associations of graphemes to colours in synaesthetic and non-synaesthetic populations // *Cognitive Neuropsychology*. 2005. № 22(8). R. 1069–1085.
21. Deroy O., Spence C. Questioning the continuity claim: What difference does consciousness make? // O. Deroy (Ed.). *Sensory blending: On synaesthesia and related phenomena*. Oxford University Press. 2017. R. 191–214.
22. Gamito S. Caution is needed when applying Margalef diversity index // *Ecological Indicators*. 2010. № 10(2). P. 550–551.
23. Griber Yu.A. *Chelovek i tsvet: koloristika kul'turnogo landshafta* // *Chelovek*. 2024. T. 35, № 6. S. 108–123.
24. Kazakov K. V. *Gorod kak tekst: strukturno-semioticheskii vzglyad* // XXV yubileinye Tsarskosel'skie chteniya: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Sankt-Peterburg, 20–21 aprelya 2021 goda / pod obshch. red. S.G. Eremeeva. T. II. SPb: Leningradskii gosudarstvennyi universitet imeni A.S. Pushkina, 2021. S. 31–36.

## Moscow triumphal arches for the coronation of Catherine II in the sources of the 1760s. New materials

Tyukhmeneva Ekaterina Alexandrovna 

PhD in Art History

Head of the Russian Art Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts

21 Prechistenka Street, Moscow, 119034, Russia

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

---

**Abstract.** The triumphal arches “for the occasion” as part of the ceremonial culture of Russia of the 18th century have not survived to the present day. Only graphic and written sources allow us to recreate their appearance. This article presents and analyzes new, as well as little-researched archival materials on the construction and existence of the Moscow triumphal arches in 1762, dedicated to the coronation of Catherine II. The work with such materials is

based on the methods of source studies, art criticism, historical, cultural and iconographic analysis. The main object of this study were two groups of arch inventories from 1762 and 1766 and the documents accompanying them. Special attention is paid to the project of the triumphal arches program, the study of which helps to assess the level of development of allegorical culture in Russia at that time. The authors of this project and the circle of people who participated in its testing are also identified. The written materials presented and analyzed in the article made it possible to reconstruct in sufficient detail the appearance of the realized triumphal arches of 1762, trace the construction process and the further fate of temporary monuments, and complement the creative biographies of the masters involved in the works. The study clarified the number and location of paintings, emblems, statues and inscriptions, the technique and materials of their execution, the color scheme of festive ensembles, as well as the decoration of the inner surface of the arched spans and the space adjacent to the triumphal arches. Together with graphic sources, the written materials considered in the article significantly enriched the available information about the art of festive decoration of the city, the established mechanism of preparation for official celebrations and the artistic life of Moscow in the 18th century.

**Keywords:** 18th century, emblem, panegyric style, allegory, Catherine II, allegorical culture, coronation, festive decoration of the city, triumphal gate, triumphal arch

## References (transliterated)

1. Russkaya starina v pamyatnikakh tserkovnogo i grazhdanskogo zodchestva / sost. A. Martynovym; tekst I. M. Snegireva. God chetvertiy (T. 4). Izd. 2-e s dop. Moskva: Politseiskaya tipografiya, 1853. – 140 s.
2. Ivanov P. I. Krasnye vorota v Moskve // Izvestiya imperatorskogo arkheologicheskogo obshchestva. T. II. Vyp. 4. Sankt-Peterburg: [b. i.], 1861. – Stb. 193-202.
3. Nikol'skii K. T. Triumfal'nye vorota v Moskve u Kazanskago sobora, ustroennyia Svyateishim Sinodom v tsarstvovaniya Petra I-go i Elizavety Petrovny // Izvestiya imperatorskogo russkogo arkheologicheskogo obshchestva. T. IX. Vyp. 4. Sankt-Peterburg: [b. i.], 1879. – Stb. 329-370.
4. «Lomonosov i elizavetinskoe vremya». Vystavka. Otd. V. Arkhitektura. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk, 1912. – 28 s.
5. Bondarenko I. E. Zodchestvo Moskv XVIII i nachala XIX veka // Putevoditel' po Moskve, izdannyi moskovskim arkhitekturnym obshchestvom dlya chlenov V s"ezda zodchikh v Moskve / Pod red. I. P. Mashkova. Moskva: skoropechatnya Levensona, 1913. – S. 1-308.
6. Grabar' I. E. Istoriya russkogo iskusstva. T. IV. Vyp. 23: Arkhitektura. Moskovskoe zodchestvo v epokhu barokko i klassitsizma. Moskva: izdanie I. Knebel', 1913. – 104 s.
7. Mikhailov A. I. Arkhitektor D. V. Ukhtomskii i ego shkola. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkhitekture, 1954. – 372 s.
8. Il'in M. A., Vygolov V. P. Moskovskie triumfal'nye vorota rubezha XVII-XVIII vekov // Materialy po teorii i istorii iskusstva / pod red. A. A. Fedorova-Davydova. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1956. – S. 106-117.
9. Vygolov V. P. Triumfal'nye vorota 1721 g. I. P. Zarudnogo // Arkhitekturnoe nasledstvo. Vyp. 12. Moskva: Stroiizdat, 1960. – S. 179-182.
10. Mozgovaya E. B. Triumfal'nye arki I. P. Zarudnogo // Problemy razvitiya russkogo iskusstva. Vyp. 7 / nauch. red. A. L. Kaganovich. Leningrad: [b. i.], 1975. – S. 12-21.
11. Voronikhina A. N. Triumfal'nye vorota 1742 g. v Sankt-Peterburge // Russkoe iskusstvo

- barokko. Materialy i issledovaniya / Pod red. T. V. Alekseevoi. Moskva: Nauka, 1977. – S. 159-172.
12. Raskin A. G. Triumfal'nye arki Leningrada. Leningrad: Lenizdat, 1985. – 159 s.
  13. Borzin B. F. Zhivopis' triumfal'nykh vorot // Borzin B. F. Rospisi petrovskogo vremeni. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1986. – S. 150-187.
  14. Il'ina T. V. Novoe o monumental'no-dekorativnoi zhivopisi XVIII veka. (Triumfal'nye vorota 1732 g.) // Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva. Vyp. 3: Otechestvennoe i zarubezhnoe iskusstvo XVIII veka. Osnovnye problemy / Leningradskii gosudarstvennyi universitet. Pod red. N. N. Kalitinoi. Leningrad: [b. i.], 1986. – S. 13-24.
  15. Mozgovaya E. B. «Vrata triumfal'nye imenitogo cheloveka Stroganova» (1709 g.) // Stroganovy i Permskii krai. Perm': [b. i.], 1992. – S. 20-27.
  16. Ageeva O. G. Kupechestvo i ofitsial'naya prazdnichnaya kul'tura russkikh stolits petrovskogo vremeni // Mentalitet i kul'tura predprinimatelei Rossii XVIII – XIX vekov. Sb. st. / Rossiiskaya akademiya nauk, Institut rossiiskoi istorii. Otv. red. L. N. Pushkarev. Moskva: Institut Rossiiskoi istorii, 1996. – С. 24-42.
  17. Nashchokina M. V. Moskovskie triumfal'nye vorota petrovskogo vremeni // Moskva, 850 let. T. 1. Moskva: Moskovskie uchebniki, 1996. – S. 225-227.
  18. Met'yuz Dzh., Kaganov G. Z. «CAESAR. SALVE». K titulovaniyu Petra I imperatorom // XVIII vek. Assambleya iskusstv. Vzaimodeistvie iskusstv v russkoi kul'ture XVIII veka / Institut iskusstvoznaniya Ministerstva kul'tury RF. Moskva: Pinakoteka, 2000. – S. 30-63.
  19. Zelov D. D. Ofitsial'nye svetskie prazdniki kak yavlenie russkoi kul'tury kontsa XVII – pervoi poloviny XVIII veka. Istoriya triumfov i feierverkov ot Petra Velikogo do ego docheri Elizavety. Moskva: Editorial URSS, 2002. – 304 s.
  20. Klimenko S. V. Triumfal'naya tema v tvorchestve Ivana Korobova i Ivana Michurina. Interpretatsiya antichnoi traditsii v evropeiskoi arkhitekture XVII – pervoi poloviny XVIII veka // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 5. Pod red. S. V. Mal'tsevoi, E. Yu. Stanyukovich-Denisovoi, A. V. Zakharovoi. Sankt-Peterburg: NP-Print, 2015. – S. 519-529.
  21. Tyukhmeneva E. A. Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny XVIII veka. Problemy panegiricheskogo napravleniya. Moskva: Progress-Traditsiya, 2005. – 328 s.
  22. Makhotina A. A. O programme triumfal'nykh vrat v chest' fel'dmarshala P. A. Rumyantseva-Zadunaiskogo // Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy. Sb. st. Vyp. 12: Po itogam Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii «Imperatorskaya Akademiya khudozhestv i khudozhestvennaya zhizn' Rossii» / NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Rossiiskoi akademii khudozhestv. Red.-sost. I. V. Ryazantsev. Moskva: Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2009. – S. 68-85.
  23. Alekseeva M. A. Zhan-Lui Devel'i, ego pomoshchnik Mikhailo Makhaev i Stefano Torelli: «Koronatsiya Ekateriny II v Uspenskom sobore» // Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva X – XX vekov / Gosudarstvennyi Russkii muzei. Vyp. 3. Sankt-Peterburg: Palace Editions, 1997. – S. 27-35.
  24. Alekseeva M. A. Mikhailo Makhaev – master vidovogo risunka XVIII veka. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo «Zhurnal "Neva"», 2003. – 448 s.
  25. Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka / Akademiya nauk SSSR, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom). Vyp. 1 (A–I). Leningrad: Nauka, 1988. – 358 s.
  26. Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka / Rossiiskaya akademiya nauk, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom). Vyp. 3 (R–Ya). Sankt-Peterburg: Nauka, 2010. – 472 s.

27. Alekseeva M. A. Izobrazhenie koronatsionnykh i pogrebal'nykh tseremonii XVIII veka. Izdannye i neizdannye al'bomy // Alekseeva M. A. Iz istorii russkoi gravyury XVII – nachala XIX veka. Moskva; Sankt-Peterburg: Al'yans-Arkheo, 2013. – S. 283-293.
28. Zapiski Yakoba Shtelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii / Sost., per. s nem., vstup. st., predisl. k razd. i primech. K. V. Malinovskogo. T. I–II. Moskva: Iskusstvo, 1990. – 448 s. + 248 s.
29. Tyukhmeneva E. A. K istorii sochineniya i osushchestvleniya programm proizvedenii iskusstva v Rossii v pervoi polovine – seredine XVIII veka. Slavyano-greko-latinskaya akademiya – Akademiya nauk – Akademiya khudozhestv // Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy. Sb. st. Vyp. 9: Iz istorii Imperatorskoi Akademii khudozhestv / NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Rossiiskoi akademii khudozhestv. Red.-sost. I. V. Ryazantsev. Moskva: Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2005. – S. 53-79.
30. Tyukhmeneva E. A., Bykova Yu. I. Put' k imperii: stanovlenie pridvornoj khudozhestvennoj kul'tury v Rossii v petrovskoe vremya. Tseremonii, regalii, ukrasheniya. Moskva: BuksMArt, 2022. – 448 s.

## Features of Seleucid Temple construction: Architecture in a political context

**Sivkina Nataliya Yurievna**

Doctor of History

Professor, Department of Ancient and Medieval History, N. I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

603005, Russia, Nizhny Novgorod region, Nizhny Novgorod, Ulyanova str., 2

✉ [natalia-sivkina@yandex.ru](mailto:natalia-sivkina@yandex.ru)



**Guseva Anastasiya Sergeevna**

Graduate student; Department of History of the Ancient World and the Middle Ages; Nizhny Novgorod State University named after N.I. Lobachevsky

603005, Russia, Nizhny Novgorod region, Nizhny Novgorod, Ulyanova str., 2

✉ [anast.gusewa2018@yandex.ru](mailto:anast.gusewa2018@yandex.ru)



**Abstract.** The article examines the features of temple architecture in the context of the religious policy of the early Seleucids. The study is based on archaeological and epigraphic materials, since the narrative information contains only some references to the policies of the first kings of the Seleucid dynasty. Seleucus I, the successor of Alexander the Great, as well as other diadochi, faced the question of strengthening his power. At the same time, the reign of Seleucus Nicator and his son Antiochus is one of the most stable in the history of the Seleucid empire. This was a consequence of the well-thought-out internal policy of the first kings.

The research methods were both the traditional general philosophical methods of analysis and synthesis for this type of work, as well as the method of systematization of materials. The novelty of the work lies in the authors' attempt to consider one of the controversial issues on the implementation of the policy of "merging peoples" through the study of the features of temple architecture. Given the state of the source base, according to the authors, attention should be paid to the material evidence. They allow us to supplement existing knowledge about the internal politics of the first Seleucids. Using the example of architectural monuments, it can be argued that integration in the cultural and religious sphere did not just

take place, but was a consequence of the purposeful policy of the early Seleucids. Accordingly, the rapprochement of peoples took place within the framework of a new integration model. The historical paradox lies in the fact that the early Seleucid construct turned out to be close to the prototype of Alexander the Great, which was negatively perceived during the reign of the famous conqueror and rejected after his death by the diadochi.

**Keywords:** religious policy, architecture, temple construction, Alexander the Great, early Seleucids, Babylonia, Antiochus I, Seleucus I, Seleucid empire, Hellenism

## References (transliterated)

1. Aminov I. I. Razvitie gosudarstvennosti v Tsentral'no-Aziatskom regione v ellinisticheskii period (IV—III vv. do n.e.) // Aktual'nye problemy rossiiskogo prava. 2020. T. 15. № 10. S. 28–35.
2. Bengtson G. Praviteli epokhi ellinizma. M.: Nauka, 1982. 394 s.
3. Berzon E. M. Deyatel'nost' i polnomochiya sopravatelya tsarya v selevkidskoi Vavilonii: primer Antiokha I // Vostok (Oriens). 2020. № 3. S. 51–64.
4. Bikerman E. Gosudarstvo Selevkidov. M.: Nauka, 1985. 264 c.
5. Zhuravleva N. V. Tsarskii kul't v gosudarstve Selevkidov: ot Selevka I do Antiokha III: 07.00.03: «Vseobshchaya istoriya»: diss. ... k.i.n. M., 2009. 228 s.
6. Krivoshchekova E. V., Sivkina N. Yu. Osobennosti imperskogo pravleniya ranneselevkidskikh tsarei // Klio. 2021. № 2 (170). S. 22–29.
7. Sivkina N. Yu., Guseva A. S. Khramovye obshchiny v kontekste ekonomicheskoi politiki rannikh Selevkidov // Aktual'nye voprosy arkheologii, etnografii i istorii. Cheboksary: «Sreda», 2023. S. 198–200.
8. Sivkina N. Yu., Krivoshchekova E. V. Vaviloniya kak tsentr ranneselevkidskoi imperii // Istoricheskii zhurnal: nauchnye issledovaniya. 2023. № 1. S. 109–117.
9. Sivkina N. Yu., Mozherovtseva A. D. Kul't Sarapisa v ellinisticheskom Egipte kak prodolzhenie politiki «sliyaniya narodov // Genesis: istoricheskie issledovaniya. 2023. № 1. S. 76–84.
10. Smirnov S. V. Gosudarstvo Selevka I: Politika, ekonomika, obshchestvo. M., 2013. 344 s.
11. Smirnov S. V. Dominiruyushchii etnoklass v gosudarstve Selevkidov pri Selevke i Antiokhe I: osnovnye problemy // Drevneishie gosudarstva Vostochnoi Evropy: Problemy ellinizma i obrazovaniya Bosporskogo tsarstva. M., 2014. S. 317–330.
12. Smirnov S. V. Legenda ob osnovanii Antiokhii-na-Oronte // Scripta antiqua. Voprosy drevnei istorii, filologii, iskusstva i material'noi kul'tury. 2017. T. 6. S. 126–132.
13. Austin M. The Seleukids and Asia // A Companion to the Hellenistic World. Blackwell Publishing Ltd, 2005. R. 121–133.
14. Erickson K. G. The early Seleucids, their gods and their coins. Exeter, 2009. 337 p.
15. Ghanbari A. Seleucid Amphitheatres and their Theatrical Heritage in Parthian Iran [Elektronnyi resurs] // Rezhim dostupa: [https://www.academia.edu/38142012/Seleucid\\_Amphitheatres\\_and\\_their\\_Theatrical\\_Heritage\\_in\\_Parthian\\_Iran\\_pdf](https://www.academia.edu/38142012/Seleucid_Amphitheatres_and_their_Theatrical_Heritage_in_Parthian_Iran_pdf) (data obrashcheniya: 30.12.2022)
16. Held W. Kult auf dem Dach. Eine Deutung der Tempel mit Treppenhäusern und Giebeltüren als Zeugnis seleukidischer Sakralarchitektur // Istanbulur Mitteilungen. 2005. №. 55. S. 119–160.
17. Held W. Seleukidische Tempel assyrischer Art in Umm el-'Amed und Palmyra // Von der

Kunst, ein Bauwerk zu verstehen. Perspektiven der Bau- und Stadtbaugeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Brandenburg: Oppenheim, 2020. S. 137–144.

18. Held W. Seleukidische Tempel babylonischen Typs // *MarbWPr.* 2014. S. 147–166.
19. Held W. Seleukidische Tempel iranischen Typs / Joachim Ganzert und Inge Nielsen (Hrsg.) // *Herrschaftsverhältnisse und Herrschaftslegitimation. Bau- und gartenkultur als historische quellengattung hinsichtlich manifrstation und legitimation von herrschaft.* Berlin–Wien: LIT Verlag, 2016. S. 65–79.
20. Kosmin P. Seeing Double in Seleucid Babylonia: Rereading the Borsippa Cylinder of Antiochus I // *Patterns of the Past: Epitēdeumata in the Greek Tradition.* Oxford: Oxford University Press, 2014. Pp. 173–198.
21. Kuhrt A., Shervin-White S. Aspects Of Seleucid Royal Ideology: The Cylinder Of Antiochus I From Borsippa // *JHS.*1991. Vol.111. P. 71–86.

## **The connection between esotericism and science, or how the second "parasitizes" the first. Science as a reproducible quantum entanglement of the real trajectory and trajectory of thinking**

Strigin Mikhail Borisovich 

PhD in Physics and Mathematics

Director, "Mtrial" LLC

454004, Russia, Chelyabinsk region, Chelyabinsk, Akademika Koroleva str., 4, office 6

✉ strigin69@rambler.ru

---

**Abstract.** The paper shows that esotericism is the area of bifurcation of knowledge in which new trajectories of thinking are born. Further, in accordance with the principle of Occam's Razor, some of them are eliminated as not corresponding to the principle of least action. The rest move into the field of regular science. It is shown that our world is a system of nested resonators, which is consistent with Descartes' idea that the world is built from a hierarchy of vortices. This also explains the great importance of boundary conditions in mathematics, since the boundaries of the resonator define the shape of the vortex. At the same time, the discreteness of energy, which is a characteristic feature of all quantum processes, becomes clear, since only isolated structures can persistently exist in the resonator. The general wave function of an entity is proposed as the product of a number of wave functions corresponding to each scale of the Universe. A model is proposed in accordance with which knowledge becomes scientific when the trajectory of thinking and the real trajectory of the system correlate with each other. A model is proposed in accordance with which knowledge becomes scientific when the trajectory of thinking and the real trajectory of the system correlate with each other. This correlation is built using mathematical signs. Since both the real trajectory and the trajectory of thinking are cyclical, their synchronization indicates the quantum entanglement of the real and the symbolic. The Jungian concept of synchronicity is being clarified. At any moment, by explicating a sequence of signs, we reproduce reality. All particles are entangled with each other to varying degrees. Therefore, the task of the experimenter is not to create entanglement, but rather to disentangle the object of study so that it can be studied autonomously.

**Keywords:** mathematics, mind, entanglement, synchronicity, correlation, frequency, system, the science, esotericism, mathematical signs

## References (transliterated)

1. Al'-Khalili Dzh. Kvant. M.: «RIPOL klassik» // «Pangloss», 2019.
2. Arnol'd V. I. Matematicheskie metody klassicheskoi mekhaniki. – M.: Nauka. Gl. red. fiz. – mat. lit., 1989. – 472 s.
3. Dokinz R. Egoistichnyi gen. – M.: Izdatel'stvo AST: CORPUS, 2017. – 512 s.
4. Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form. Tom 1. Yazyk. – M.; SPb.: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2017. – 272 s.
5. Klyshko D. N. Prostoi metod prigotovleniya chistykh sostoyanii opticheskogo polya, realizatsii eksperimenta Einshteina, Podol'skogo, Rozena i demonstratsii printsipa dopolnitel'nosti. Uspekhi fizicheskikh nauk, T. 154, vyp. 1. 1988. S. 133-152.
6. Kun T. Struktura nauchnykh revolyutsii. – M.: Izdatel'stvo AST, 2015. – 320 s.
7. Maslobrod S.N. Effekt dal'nei svyazi mezhdu prorastayushchimi semenami, voznikayushchii pri ikh kontakte v period nabukhaniya. // Elektronnaya obrabotka materialov. 6(48). 2012. S. 99-113.
8. Petrenko V. F. Suprun A. P. Metodologicheskie peresecheniya psikhosemantiki soznaniya i kvantovoi fiziki. – M.: KRASAND, 2018. – 304 s.
9. Pimenov R.I Osnovy teorii temporal'nogo universuma. – Syktyvkar, 1991. – 193 s.
10. Strigin M. B. Topologiya sotsial'nogo, ili Diagrammy metafiziki myshleniya. Ot kognitivnosti atoma do mirovogo razuma/ Pod red. A.V. Markova i E.S. Stepchenko – SPb.: Izdatel'stvo RKhGA, 2022. 410 s.
11. Shredinger E. Izbrannye trudy po kvantovoi mekhanike. Klassiki nauki. – M.: Kniga po trebovaniyu, 2013. – 422 s.
12. Yung K. G. Sinkhronistichnost': akauzal'nyi ob'edinyayushchii printsip. M.: Refl-buk, K.: Vakler, 1997. 313 s.

## The social and professional heroism of the ceramic artist. The creative and pedagogical path of Pavel Alexandrovich Pakharukov

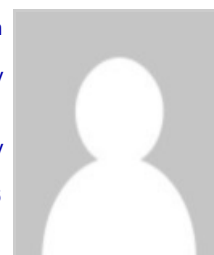
**Ilev Nikita Nikolaevich**

PhD in History

Associate professor, Department of Socio-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines, South Ural State Institute of Arts Named After P. I. Tchaikovsky

454084, Russia, Chelyabinsk region, Chelyabinsk, Embankment St., 16A, sq. 46

✉ Meven.n.n@mail.ru



**Abstract.** The purpose of the study is the life and creative path of the Chelyabinsk ceramic artist Pavel Alexandrovich Pakharukov.

The creative path of the artist-teacher is considered as a manifestation of professional and social heroism in the difficult socio-economic conditions of life in Russia at the end of the XX-beginning of the XXI century.

The object of research is the biography, the path of creative and professional formation and development of Pavel Alexandrovich Pakharukov.

The subject of the research is the artistic and pedagogical techniques and methods used by Pavel Alexandrovich Pakharukov, the moral guidelines of the teacher-artist.

Heroic images created in the cultural space reflect the values of society and realize the function of transferring these values from generation to generation, contribute to the

preservation and formation of traditions. This is especially true for decorative and applied art, which has its roots in traditional folk art and is an important element in the preservation and development of traditional values in the arts. The formed heroic images are a spiritual support both for an individual and for our people, create values and guidelines for the whole society. In the course of the study, historical-systemic, historical-genetic, historical-biographical and diachronic methods were applied. The scientific novelty of the research lies in the introduction into scientific circulation of previously unexplored and unpublished information about Pavel Alexandrovich's creative and professional achievements.

The work is based on an interview with the main character of the study, P. A. Pakharukov, in which he gives an interpretation of his key creative and pedagogical achievements.

Based on the materials obtained during the research, an attempt has been made to present the main milestones of the life and work of the artist and teacher Pavel Alexandrovich Pakharukov in the most complete and consistent way.

**Keywords:** Structural ceramics, The technique of manual molding, Social heroism, Professional heroism, Decorative and applied arts, Ceramic artist, Pavel Alexandrovich Pakharukov, Pottery sculptures, Small sculptural plastic, Makosh is the patroness of crafts

## References (transliterated)

1. Repina, L. P. Biografiya v kontekste «global'noi mikroistorii» / L. P. Repina // Paradigmy rossiiskoi istorii skvoz' prizmu biografistiki (k 140-letiyu Aleksey Ivanovicha Yakovleva). – 2019. – S. 12-18.
2. Taskaeva, A. V. Lichnyi geroi: osobennosti konkretizatsii geroicheskogo // Kognitivnye issledovaniya yazyka. – 2020. – № 2 (41). – S. 975-979.
3. Plakhov, V. D. Geroi i geroizm: opyt sovremennogo osmysleniya vekovoi problemy: monografiya. – SPb.: KARO, 2008. – 239 s.
4. Tillyaev, B. A. Geroi i geroizm: eticheskie aspekty vzaimodeistviya // Molodoi uchenyi. – 2014. – № 3. – S. 1103-1105.
5. Taskaeva, A. V. «Geroi truda» v kontseptual'noi sisteme russkogo cheloveka // Vestnik Chelyab. gos. un-ta. Seriya: Filologiya. Iskusstvovedenie. – 2013. – № 37 (328). – S. 104-107.
6. Taskaeva, A. V., Kucher N. Yu. «Vydayushchiysya deyatel' kul'tury i iskusstva» v geroicheskoi paradigme natsional'noi yazykovoi kartiny mira // Na peresechenii yazykov i kul'tur. Aktual'nye voprosy gumanitarnogo znaniya. 2023. № 2 (26). S. 114-120.
7. Trifonova G.S., Kazakova G.M. Artur Follenveider – khudozhnik, pedagog, vyrazitel' gorodskoi industrial'noi kul'tury / G.S. Trifonova, G.M. Kazakova // Iskusstvo Evrazii. – 2022. № 1 (24). S. 134-141.
8. Mirkes, M. M., Grigor'eva T. Yu Tvorchestvo Alesya Migasa v rusle rossiiskikh keramicheskikh traditsii (krasnoyarskaya shkola keramiki) / M. M. Mirkes, T. Yu. Grigor'eva // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. – 2013. – № 2. – S. 540.
9. Voronova, M. V. Krasnoyarskaya shkola khudozhestvennoi keramiki kak fenomen dekorativnogo iskusstva / M. V. Voronova // Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. – 2021. – № 2. – S. 108-119.
10. Bobryashova, O.V. Master-klass i tvorcheskaya masterskaya kak pedagogicheskie tekhnologii aktivnogo obucheniya budushchikh dizainerov / O.V. Bobryashova // Vestnik orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2011. – № 11 (130). – S. 169-175.
11. Rusyaev, A. P. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya gotovnosti k professional'nomu samoopredeleniyu podrostkov sredstvami dekorativno-prikladnogo iskusstva / A. P.

Rusyaev // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. – 2022. – № 4 (75). – S. 249-252.

12. Voronova M.V. K voprosu o vazhnosti koloristicheskogo nachala v vospriyatii sovremennoi khudozhestvennoi keramiki / M.V. Voronova // Iskusstvo Evrazii. – 2019. – № 2 (13). – S. 137-146.

## Artistic features of silver tombstone complexes for the relics of Russian saints of the 1730s-1750s

Bykova Iuliia Igorevna 

PhD in Art History

Researcher at Moscow Kremlin Museums

101000, Russia, Moscow region, Moscow, Kremlin street, -

✉ jib78@mail.ru

**Abstract.** The purpose of the study is to identify the artistic features of the silver tombstone complexes over the relics of saints of the 1730s–1750s, created by imperial order. The author of the article set tasks to consider the problems related to their authorship, the stylistic analysis of monuments in the context of jewelry art of the XVIII century, the discovery of prototypes and samples in the European culture of that time. To achieve the stated goal of this study, the author applied a comprehensive method based on a combination of art criticism and historical and cultural approach. The object of study were three tombstones: St. Sergius of Radonezh (1731–1737), St. Alexander Nevsky (1748–1752) and St. Dimitry of Rostov (1758), commissioned by Empresses Anna Ioannovna and Elizabeth Petrovna from silver. Groups of various craftsmen took part in their creation (artists, carvers, sculptors, silversmiths, coiners, etc.). To achieve the designated goal of this study, the author applied a comprehensive method based on a combination of art criticism and historical and cultural approach. When working on the article, not only the results of published scientific research were used, but also a large array of unpublished archival documents. Thanks to the reference to archival materials, the author of the article managed to find the names of many craftsmen (carvers, silversmiths, etc.) who made these works of jewelry, as well as artists (painters and sculptors) who created drawings and sketches of these ensembles. In the article, the author cites the prototypes of some tombstone complexes he found. The analysis of the stylistic features of each tombstone complex allowed the researcher to identify both differences between them and common features that differ from similar complexes that were created both before (the Old Russian period of the XVI–XVII centuries) and after (the second half of the XVIII – XIX centuries).

**Keywords:** silversmiths, French Regency style, Baroque, rococo, jewelry art, St. Dimitri of Rostov, St. Alexander Nevsky, St. Sergius of Radonezh, Tombstone, sarcophagus

## References (transliterated)

1. Delo o rake sv. Sergiya Chudotvortsya. – RGADA. F. 1239. Op. 3. Ch. 79. D. 35332.
2. O sooruzhenii serebryanoi raki dlya moshchei sv. Aleksandra Nevskogo. 1746–1752 gg. – RGADA. F. 18. Op. 1. D. 135.
3. Ob obretenii svyatykh moshchei preosvyashchennogo Dimitriya mitropolita Rostovskogo. 1756–1757 gg. – RGADA. F. 18. Op. 1. D. 175. L. 78.
4. Perepiska s upravlyayushchim farforovym zavodom i dr. litsami po delam zavoda...

- 1751–1756 гг. – RGIA. F. 468. Op. 45. D. 620.
5. Bernyakovich Z. A. Russkoe khudozhestvennoe srebro XVII – nachala KhKh veka v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1977. – 287 s.
  6. Bykova Yu. I. Nikolai Dom – frantsuzskii yuvelir pri rossiiskom dvore pervoi poloviny XVIII veka // Yuvelirnoe iskusstvo i material'naya kul'tura / Gosudarstvennyi Ermitazh. Vyp. 5. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2019. – S. 80–89.
  7. Bykova Yu. I. Pridvornye yuveliry kontsa XVII – pervoi poloviny XVIII veka i Moskva // Moskovskii Kreml' XVIII stoletiya. Drevnie svyatyni i istoricheskie pamyatniki : sb. st. Kn. 1 / sost. i otv. red. I. A. Vorotnikova. Moskva: BuksMArt, 2020. – S. 166–191.
  8. Bykova Yu. I. Yuveliry, rabotavshie po tsarskomu zakazu v Rossii v petrovskoe vremya. Biografiya. Organizatsiya truda. Stilistika // Kul'tura i iskusstvo. – 2020. № 12. – S. 27–51. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.12.34368
  9. Bykova Yu. I. Rabota serebryanika Davida Priffa po imperatorskomu zakazu v Moskve v 1730-e gody // Materialy i issledovaniya / FGBUK «Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Kreml'"». Otv. red. A. L. Batalov. Vyp. 34. M., 2024. S. 130–145. (v pechati).
  10. Bykova Yu. I. Serebryanyi nadgrobnii kompleks svyatitelya Dimitriya Rostovskogo 1758 goda. Obstoitel'stva sozdaniya, mastera, stilistika // Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S. G. Stroganova. 2023. Vyp. 4. Chast' 2. – S. 76–96.
  11. Bykova Yu. I. Yuvelirnaya masterskaya pri russkom imperatorskom dvore v XVIII veke // Materialy i issledovaniya / FGBUK «Gos. ist.-kul't. muzei "Moskovskii Kreml'"». Vyp. 29. Moskva, 2019. – S. 244–267.
  12. Bykova Yu. I. Yuveliry, rabotavshie po tsarskomu zakazu v Rossii v kontse XVII – pervoi polovine XVIII veka // Bykova Yu. I., Tyukhmeneva E. A. Put' k imperii: stanovlenie pridvornoj khudozhestvennoj kul'tury v Rossii v petrovskoe vremya. Tseremonii, regalii, ukrasheniya. Moskva: BuksMArt, 2022. – S. 294–347.
  13. Grobnitsa Svyatogo Blagovernogo Knyazya Aleksandra Nevskogo. Istoriya i restavratsiya / Gos. Ermitazh. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2021. – 156 s.
  14. Guseva N. Yu. Ansambl' grobnitsy knyazya Aleksandra Nevskogo – pamyatnik svyatomu voynu, Nishtadtskomu miru i Elizavete I. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2021. – 98 s.
  15. Ermonskaya V. V., Netunakhina G. D., Popova T.F. Russkaya memorial'naya skul'ptura. K istorii khudozhestvennogo nadgrobiya v Rossii XI – nachala XX v. Moskva: Iskusstvo, 1978. – 311 s.
  16. Zavadskaya L. A. Raka Aleksandra Nevskogo v sobranii Ermitazha // Aleksandr Nevskii i istoriya Rossii: (Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, 26–28 sentyabrya 1995) / Novgorod. gos. ob''ed. muzei-zapovednik. Novgorod Velikii, 1996. – S. 84–93.
  17. Zashlyapin B. D. Memorial'nyi kompleks grobnitsy knyazya Aleksandra Nevskogo. Istoriya sozdaniya // Grobnitsa Svyatogo Blagovernogo Knyazya Aleksandra Nevskogo. Istoriya i restavratsiya / Gos. Ermitazh. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2021. – S. 8–85.
  18. Zybalov Yu. M. Pochitanie svyatogo blagovernogo knyazya Mikhaila Chernigovskogo v Moskovskom Kreml'e // Pravoslavnye svyatyni Moskovskogo Kremlya v istorii i kul'ture Rossii (K 200-letiyu Muzeev Moskovskogo Kremlya). M., 2006. – S. 69–75.
  19. Igoshev V. V. Serebryanaya raka dlya moshchei svyatoi Ekateriny iz Sinaiskogo monastyrya raboty moskovskikh masterov 1687–1688 gg. // Vestnik PSTGU. Seriya V.

- Voprosy i teorii khristianskogo iskusstva. 2010. Vyp. 1 (1). – S. 30–44.
20. Imperatorskii farforovyi zavod. 1744–1904: Ist. ocherk / Predisl. bar. N. B. fon Vol'f. Sankt-Peterburg: Upr. imp. zavodami, 1906. – VIII, 422, 64 s.
  21. Inostrannye spetsialisty v Rossii v epokhu Petra Velikogo. Biograficheskii slovar' vykhodtsev iz Frantsii, Vallonii, frankoyazychnykh Shveitsarii i Savonii: 1682–1727 / Pod redaktsiei V. S. Rzhetskogo i D. Yu. Guzevicha, pri uchastii A. Mezen. Moskva: Lomonosov, 2019. – 800 s.
  22. Kovarskaya S. Ya. Proizvedeniya masterov Moskvy pervoi poloviny XIX veka. Katalog sobraniya / FGBUK «Gos. ist.-kul't. muzei "Moskovskii Kreml'"». Moskva, 2017. – 475 s.
  23. Kovarskaya S. Ya. Svyatye raki i seni v inter'ere Uspenskogo sobora v XIX veke // Materialy i issledovaniya / FGBUK «Gos. ist.-kul't. muzei "Moskovskii Kreml'"». Vyp. 29. Moskva, 2019. – S. 71–93.
  24. Kostina I. D. Proizvedeniya moskovskikh serebryanikov pervoi poloviny XVIII veka / FGBUK «Gos. ist.-kul't. muzei "Moskovskii Kreml'"». Moskva, 2003. – 519 s.
  25. Lomonosov M. V. Polnoe sobranie sochinenii. T. 8. Poeziya. Oratorskaya proza. Nadpisi. 1732–1764 gg. Moskva, Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1959. – 1279 s.
  26. Mel'nik A. G. Grobnitsa svyatogo v prostranstve russkogo khrama XVI – nachala XVII veka // Vostochnokhristianskie relikvii / Red.-sost. A. M. Lidov. Moskva: Progress-Traditsiya, 2003. – S. 533–552.
  27. Mel'nik A. G. Nadgrobnye komplekсы rostovskikh svyatykh v XVII – nachale XX vekov: osnovnye tendentsii formirovaniya // Istoriya i kul'tura Rostovskoi zemli. 2005: [Materialy nauchnoi konferentsii, 9–11 noyabrya 2005 g.]. Rostov, 2006. – S. 443–475.
  28. Nikitina T. L. Nadgrobnyi kompleks prepodobnogo Avraamiya Rostovskogo // Istoriya i kul'tura Rostovskoi zemli. 2000. Rostov, 2001. – S. 127–134.
  29. Opisanie Rostovskogo Stavropigial'nogo pervoklassnogo Spaso-Yakovlevskogo-Dimitrieva monastyrya i pripisnogo k nemu Spasskogo, chto na Peskakh. – Sankt-Peterburg: tip. Ya. Treya, 1849. – 96 s.
  30. Posternak K. V. Osobennosti arkhitekturno-dekorativnogo ubranstva petersburgskikh barokhnkh ikonostasov serediny XVIII veka (1740-e – 1760-e gody). Dissertatsiya kand. iskusstvovedeniya. Moskva, 2018.
  31. Relikvarii Aleksandra Nevskogo: Issledovaniya i materialy / Sost. A. V. Sirenov ; Sankt-Petersburgskii institut RAN. Moskva: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya, 2021. – 303 s.
  32. Svyatoi Blagovernyi Knyaz' Aleksandr Nevskii. Obrazy i simbolika: katalog vystavki // Gos. Ermitazh. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazh, 2021. – 286 s.
  33. Simvoly i Emblemata. Amsterdam, 1705.
  34. Sorokaty V. M. Nekotorye nadgrobnye ikonostasy Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlya // Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy atributsii [t. 10]. Moskva: Nauka, 1977. – S. 405–420.
  35. Khadeeva N. Yu., Yumangulov V. Ya. Skul'ptura Nizhnego parka i Verkhnego sada. Katalog kollektsii. Sankt-Peterburg: Petergof, 2016. – 226 s.
  36. Tsitsinova O. A. O nekotorykh ikonakh iz nadgrobnykh ikonostasov Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlya // Pravoslavnye svyatyni Moskovskogo Kremlya v istorii i kul'ture Rossii (K 200-letiyu Muzeev Moskovskogo Kremlya). Moskva: Indrik, 2006. – S. 137–149.
  37. Biaise E. Les Pineau: sculpteurs, dessinateurs des batiments du Roy, graveurs,

architectes (1652–1886). Paris: Chez Morgand, Libraire, 1892. – 188 p.

## Compositions for a cappella choir by S. Balasanyan: features of polyphonic writing

Koshkareva Natalya Vladimirovna

PhD in Art History

Professor, Head of the Department of Conducting an Academic Chorus, State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov

109147 Marksistskaya street, Moscow, 109147 Russian Federation

✉ nkoshkarevav@gmail.com



**Abstract.** The subject of the study is polyphony, considered as a way of organizing polyphony in compositions for unaccompanied choir by the outstanding Russian composer S. Balasanyan. The purpose of this article is to study the stylistic features of polyphony in compositions for a cappella choir by S. Balasanyan. The object of the research is the few completed opuses of S. Balasanyan's choral heritage: "Symphony for Unaccompanied Mixed Choir" (1968), "Polyphonic Triptych on themes of Armenian folk songs" (1971), "Polyphonic Concerto for a cappella Choir" (1980). The author examines in detail such aspects of the topic as compositional features and polyphonic means in S. Balasanyan's choral compositions from the perspective of integration of national traditions and European forms of musical art. Special attention is paid to imitation polyphony in a cappella choral compositions. The article describes various positions and points of view of famous scientists on the compositions of S. Balasanyan and the understanding of polyphony in a cappella choral music. The methodology of the subject area of research in this article consists in the use of various methods: the descriptive method, the historical method, the method of analysis, the method of comparison, as well as the method of synthesis of techniques of historical-biographical and musical-stylistic analysis. The main conclusion of the conducted research is the paradigm of deep stylistic synthesis of national and professional folk in S. Balasanyan's compositional thinking. The dialogue of cultures has become a determining factor for polyphony as the dominant parameter in his choral compositions. The author's special contribution to the research of the topic is the study of S. Balasanyan's choral compositions, which were not previously the object of special research. It is especially valuable that the unpublished works of S. Balasanyan "Polyphonic Triptych on the themes of Armenian folk songs" and "Polyphonic Concert for a cappella Choir" have not yet come to the attention of researchers of musical science and represent a new source for the study of S. Balasanyan's choral heritage. The novelty of the research lies in the fact that polyphonic writing in S. Balasanyan's a cappella choral compositions is analyzed for the first time. Attention is focused on the need to study the genre and stylistic features of choral compositions for unaccompanied choir by S. Balasanyan, due to the integration of national and European forms of musical art.

**Keywords:** polyphony, folklore, method, composition, concert, The triptych, The symphony, choral creativity, Balasanyan, composition technique

### References (transliterated)

1. Bagdasaryan, A.O. Imitatsionnye struktury v proizvedeniyakh Komitasa [Tekst]: avtoref. dis. ... kand. iskusstv: 17.00.02 / A.O. Bagdasaryan. – M., 1990. – 28 s.
2. Belik, P.A. Gimn chelovechestvu v simfonii S.A. Balasanyana dlya smeshannogo khora bez soprovozhdeniya [Tekst] / P.A. Belik // Muzyka i vremya. – 2017. – № 4. – S. 22–

- 36.
3. Blok, V. Afganskies simfonicheskie tsikly S. Balasanyana [Tekst] / V. Blok // Sovetskaya muzyka. – 1960. – № 8.
4. Vinogradov, V.S. Zvuki, opalennye solntsem. Vostochnye motivy Sergeya Balasanyana [Tekst] / V.S. Vinogradov // Molodoi tselinnik (Tselinograd). – 1963. – 30 oktyabrya.
5. Vinogradov, V.S. Muzyka Sovetskogo Vostoka. Ot unisona k polifonii. Ocherki [Tekst] / V.S. Vinogradov. – M.: Sovetskii kompozitor, 1968. – 234 s.
6. Dmitriev, A.N. Polifoniya kak faktor formoobrazovaniya [Tekst] / A.N. Dmitriev. – L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962. – 488 s.
7. Komitas. Narodnye pesni [Noty] / Komitas. – Etnograficheskii sbornik. Perevod s armyanskikh notnykh znakov na evropeiskie, predislovie i primechaniya Spiridona Melikyana. – Moskva Erevan: Muzykal'nyi sektor Gosizdata SSR Armenii, 1931. – 175 s.
8. Kushnarev, Kh.S. Voprosy istorii i teorii armyanskoi monodicheskoi muzyki [Tekst] / Kh.S. Kushnarev. – L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. 1958. – 626 s.
9. Lobanov, V.P. Novaya simfoniya Balasanyana [Tekst] / V.P. Lobanov // Sovetskii muzykant. – 1976. – № 16. – 14 sentyabrya.
10. Myuller, T.F. Polifoniya [Tekst]: uchebnik dlya muzykovedcheskikh otdelenii muzykal'nykh vuzov / T.F. Myuller. – M.: Muzyka, 1989. – 333 s.
11. Poet Moskovskii khor molodezhi i studentov [Noty]: Khory raznykh sostavov bez soprovozhdeniya / sost. B.G. Tevlin; predisl. nar. art. SSSR prof. K.B. Ptitsy. – M.: Sov. kompozitor, 1977. – 103 s.
12. S.A. Balasanyan. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora [Tekst] / sost. K. Balasanyan, Yu. Evgrafov. – M.: Kompozitor, 2003. – 328 s.
13. Simakova, N.A. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. Chast' 1. Kontrapunkt strogogo stilya kak khudozhestvennaya traditsiya i uchebnaya distsiplina [Tekst] / N.A. Simakova. – M.: Izdatel'skii Dom «Kompozitor», 2002. – 528 s.
14. Simakova, N.A. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. Chast' 2. Fuga: ee logika i poetika [Tekst] / N.A. Simakova. – M.: Izdatel'skii Dom «Kompozitor», 2007. – 800 s.
15. Skrebkov, S.S. Analiz muzykal'nykh proizvedenii [Tekst]: uchebnik dlya srednego professional'nogo obrazovaniya / S.S. Skrebkov. – 2-e izd., ispr. i dop. – M.: Izdatel'stvo Yurait, 2023. – 302 s.
16. Tonchuk, P.O. Fuga v kontekste neevropeiskoi kul'tury: k probleme «monodiya — mnogogolosie» [Tekst] / P.O. Tonchuk // Vestnik muzykal'noi nauki. – 2014. – №.3 (5). S. 6–13.
17. Fraenov, V.P. Uchebnik polifonii [Tekst]: uchenik dlya uchashchikhsya teoreticheskikh otdelenii muzykal'nykh uchilishch / V.P. Fraenov. – M.: Muzyka, 2000. – 205 s.
18. Tszo, Chzhen'guan'. Russkie muzykanty v Kitae [Tekst] / Ch. Tszo. – SPb: Kompozitor, 2014. – 336 s.
19. Chulaki, M.I. Rastsvet tvorcheskikh sil (k 60-letiyu S.A. Balasanyana) [Tekst] / M.I. Chulaki // Sovetskaya muzyka. – 1962. – №11.
20. Shaverdyan, A.I. Komitas [Tekst] / A.I. Shaverdyan. – Izd. 2-e, dop. – M., 1989. – 307 s.
21. Shakhnazarova (Melik-Shakhnazarova), N.G. Samosoznanie natsional'noi muzykal'noi traditsii — vazhnyi faktor, opredelyayushchii samobytnost' i individual'nost' kompozitorskogo tvorchestva [Tekst] / N.G. Shakhnazarova (Melik-Shakhnazarova) //

- Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii. – T. 3. – Vyp. 4. – 2012. – S. 10–15.
22. Shakhnazarova, N.G., Golovinskii, G.L. S. Balasanyan [Tekst] / N.G. Shakhnazarova, G.L. Golovinskii; pod red. V.S. Vinogradova. – M.: Sovetskii kompozitor, 1972. – 189 s.