

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

выпуск № 33

**ПРОБЛЕМЫ МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫХ
СВЯЗЕЙ**



2026

Региональная общественная организация «Общество культуры Принеманья»
Московский финансово-юридический университет МФЮА
Научно-исследовательский центр имени П.А. Румянцева «Мысль»

ПРОБЛЕМЫ МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

Научный рецензируемый журнал, образовательное СМИ
№ 1 (33) / 2026

Входит в перечень ведущих рецензированных изданий ВАК
Минобрнауки РФ (Перечень ВАК)

Калининград
2026

УДК 08(082)
ББК 71.41ж.я5

П78

Проблемы межрегиональных связей. — Калининград : [б. и.], 2026 - Вып. 1 (33) / РОО «Общество культуры Принеманья», Моск. финансово-юрид. ун-т МФЮА, НИЦ им. П.А. Румянцева «Мысль»; редсовет: А. Г. Забелин [и др.]; редкол.: В. А. Шахов [и др.]. — 2026. - 82 с. : рис., табл.; 29 см. — Библиография в конце статей.

ISSN 2414-5734

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Забелин Алексей Григорьевич, доктор экономических наук, профессор, Член-корреспондент РАО, Действительный член Академии гуманитарных наук, ректор АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА», Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (Россия, Москва)

Мнацаканян Альберт Гургенович, доктор экономических наук, профессор, ректор ФГБОУ ВО «Калининградский государственный технический университет», Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, Заслуженный работник высшей школы Российской Федерации (Россия, Калининград)

Дорофеева Виктория Вячеславовна, доктор экономических наук, доцент, заведующая отделением «Экономика и управление» Калининградского филиала АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА» (Россия, Калининград)

Даулетбаков Бакыткан, доктор экономических наук, профессор, профессор кафедры «Бухгалтерский учет и финансы» Алматинского технологического университета, Академик Академии сельскохозяйственных наук Республики Казахстан (АСХН РК), Почетный работник образования Республики Казахстан (Республика Казахстан, Алматы)

Джолдасбаева Гульнар, доктор экономических наук, профессор, профессор кафедры «Экономика и менеджмент» Алматинского технологического университета (Республика Казахстан, Алматы)

Векленко Сергей Владимирович, доктор юридических наук, профессор, профессор кафедры уголовного права Санкт-Петербургского университета МВД России, Заслуженный работник высшей школы РФ (Россия, Калининград)

Финогентова Ольга Евгеньевна, доктор юридических наук, профессор, профессор ОНК «Институт управления и территориального развития» БФУ им. И. Канта (Россия, Калининград)

Назаренко Дмитрий Александрович, доктор юридических наук, профессор кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Калининградского филиала Российского университета кооперации (Россия, Калининград)

Юркин Игорь Николаевич, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник ФГБН «Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН», (Россия, Москва)

Кулаков Владимир Иванович, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник ФГБН «Институт археологии Российской академии наук», Член-корреспондент Немецкого Археологического Института в Берлине (Россия, Москва)

Ярцев Андрей Анатольевич, доктор исторических наук, доцент, директор МАУК «Музей «Фридландские ворота», профессор ОНК «Институт образования и гуманитарных наук» ФГБОУ ВО «БФУ им. И. Канта» (Россия, Калининград)

Галыга Владимир Владимирович, заместитель директора института инженерной педагогики и гуманитарной подготовки Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота, кандидат исторических наук, доцент, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (Россия, Калининград)

Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (Россия, Санкт-Петербург)

Шахов Вячеслав Александрович, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии и культурологии Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота ФГБОУ ВО «КГТУ», старший научный сотрудник Калининградского филиала АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА» (Россия, Калининград)

Суворова Ирина Михайловна, доктор культурологии, доцент, проректор по учебной работе, директор Института истории, социальных и политических наук, ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет» (Россия, Петрозаводск)

Забелин Олег Алексеевич, кандидат технических наук, доцент, президент АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА» (Россия, Москва)

Капитальчук Иван Петрович, профессор кафедры географии и туризма ГОУ «Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко», доктор географических наук, доцент, член-корреспондент Российской академии естественных наук (ПМР, Тирасполь)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Шахов Вячеслав Александрович, доктор культурологии, доцент, заслуженный работник культуры РФ (*Главный редактор*).

Кулаков Владимир Иванович, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Российского института археологии РАН (*научный редактор*).

Берестнев Геннадий Иванович, доктор филологических наук, профессор Балтийского федерального университета им. И. Канта (*литературный редактор*).

Филиппов Вадим Николаевич, проректор по развитию, директор Калининградского филиала АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА» (*ответственный за выпуск*).

Кафидов Владимир Викторович, кандидат экономических наук, доцент, старший научный сотрудник Калининградского филиала АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА» (*технический редактор*).

Минаева Оксана Александровна, кандидат экономических наук, проректор по учебной работе АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА» (*куратор головного вуза*).

Пекина Анна Михайловна, кандидат исторических наук, доцент, Петрозаводский государственный университет, Почетный работник сферы образования Российской Федерации.

Научные статьи журнала включаются в базу данных Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

Точка зрения редакции может не совпадать с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Ответственность за достоверность информации, изложенной в статьях, несут авторы.

Перепечатка материалов, опубликованных в журнале «Проблемы межрегиональных связей», допускается только с письменного разрешения редакции.

Сайт журнала: <https://kaliningrad.mfua.ru/science/magazine/>

Распространяется в Российской Федерации в розницу.

Учредитель и издатель:

Региональная общественная организация «Общество культуры Примеманья».

Идается при финансовой поддержке

АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА».

Рецензируемый научный журнал зарегистрирован Управлением Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций по Калининградской области

(Реестровая запись о регистрации СМИ ПИ № ТУ39-00447 от 27 февраля 2023 г.), входит в Перечень рецензируемых научных изданий,

в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук (5.2.3.

Региональная и отраслевая экономика (экономические науки); 5.10.1.

Теория и история культуры, искусства (культурология); 5.10.1.

Теория и история культуры, искусства (философские науки)).

ISSN 2414-5734

№ 1(33) / 2026

Издаётся с 2000 г.

Выходит 4 раза в год

Тираж 500 экз. 1-й завод 150 экз.

Подписано в печать 10.03.2026. Дата выхода в свет 15.03.2026.

Адрес редакции: 236022, г. Калининград, ул. Ермака, 3.

Адрес издательства:

ООО «РА ПОЛИГРАФЫЧЪ»

Место нахождения: 236034, обл. Калининградская, Калининград, ул. Новинская, 4, 1

Почтовый адрес: 236022, обл. Калининградская, г. Калининград, ул. Уральская, 9, 11

Отпечатано в ООО «Амирит»

410004, г. Саратов, ул. Чернышевского Н.Г., д.88, Литер У. e-mail: 248633a@mail.ru

© Авторы статей, 2026

© РОО Общество культуры Примеманья», 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Экономические науки

1. Шапорева Е.С.

Совершенствование учетных механизмов формирования информации о доходах и расходах на предприятиях с учетом изменений нормативно-правовой базы 5

2. Дерендяева Т.М.

Мультикультурная специфика Калининградской области в условиях цифровой экономики 10

3. Хиврич А.Ю., Дорофеева В.В.

Интегральная диагностика как основа обоснования стратегии развития промышленного предприятия 14**Культурологические науки**

4. Асеева М.А., Гусарова С.В.

Дворцы Московского Кремля: от начала царствования Романовых до Советской России 19

5. Выговский Д.Ю.

Театр как лаборатория критической достоверности: стратегии работы с аудиторией в условиях постправды 29

6. Ван Лэтянь

Традиционные переулки Пекина (хутуны) в контексте культурной памяти и городской идентичности 33

7. Комарова И.И.

Трансформация западного христианства как фактор современного духовного кризиса и противостояния Запада и России 39

8. Кулаков В.И.

Питыевые рога эпохи Меровингов в Юго-Восточной Балтии 45

9. Лю Цзяжун

Композиционно-ритмические принципы кубофутуристической живописи в творчестве А. Ленгулова 50

10. Су Жуньян

Телебашня «Восточная жемчужина» как доминанта архитектурно-ландшафтной структуры района Луцзяизуй в Шанхае 55

11. У Хао

Динамический поворот в классической эстетике и его влияние на конструирование ключевых категорий визуальной культуры 62

12. Чжао Синьжань

Эстетическая трансформация исторического нарратива в китайской масляной живописи середины XX – начала XXI века: механизмы социокультурной преемственности 67

13. Чжан Шань

Русская музыка Харбина и Шанхая как фактор сохранения культурной идентичности (первая половина XX века) 73

14. Чжан Сяочжень

Российский научный дискурс о культурном трансфере: эволюция подходов к изучению влияния китайской эстетики на японскую художественную культуру (XX–XXI вв.) 77

Совершенствование учётных механизмов формирования информации о доходах и расходах на предприятиях с учётом изменений нормативно-правовой базы

Аннотация. Формирование достоверной и обоснованной информации о составе и структуре доходов и расходов предприятия является основой для стабилизации текущей деятельности компании в изменяющейся внешней экономической среде. В рамках статьи проведён сравнительный анализ действующей и проектной нормативно-правовой базы по учёту доходов и расходов предприятий. Показано, что внедрение новых правовых инструментов способствует снижению возникающих финансовых рисков и потерь в следствии повышения контроля за процессами формирования договорных отношений. Особое внимание уделено расширению требований к раскрытию информации в отчётности, включая методы распределения косвенных затрат и подходы к учёту договоров с длительным циклом. Данная работа позволяет оценить влияние вводимых нормативно-правовых изменений, на деятельность предприятий, в перспективном периоде и позволяет спрогнозировать необходимые изменения в учётной политике компании.

Ключевые слова и фразы: доходы, расходы, учётная политика, бухгалтерский учёт, стандарты.

Екатерина ШАПОРЕВА

Калининградский государственный технический университет, Россия

Современное развитие российской экономики сопровождается усилением требований к качеству корпоративной отчётности, повышением прозрачности финансовой информации и сближением национальной системы бухгалтерского учёта с Международными стандартами финансовой отчётности. В этих условиях учёт доходов и расходов организации приобретает ключевое значение, поскольку именно через систему их признания и группировки формируются показатели выручки, себестоимости, финансового результата и рентабельности, используемые собственниками, инвесторами, кредиторами и государственными органами при оценке эффективности деятельности хозяйствующего субъекта. Нарушения или методические ошибки в учёте доходов и расходов приводят к искажению бухгалтерской (финансовой) отчётности и, как следствие, к принятию управленческих решений на недостоверной основе.

Особое значение для рассматриваемой тематики имеет внедрение в деятельность предприятий ФСБУ 9/2020 «Доходы организации», а также подготовка к принятию проекта «Федерального стандарта бухгалтерского учёта «Расходы»», призванного заменить ПБУ 10/99 и по-новому регламентировать порядок признания и раскрытия расходов в отчётности экономических субъектов. Это влечёт за собой подготовку организаций к пересмотру учётной политики и совершенствованию методик формирования финансового результата [2,3,5].

Проблематика учёта доходов и расходов достаточно широко представлена в отечественной и зарубежной

литературе. Вопросы теории и методологии учёта финансовых результатов рассматриваются в учебниках и монографиях по бухгалтерскому учёту и анализу хозяйственной деятельности, а также в специализированных журналах. Значительный вклад в разработку вопросов классификации доходов и расходов, их влияния на финансовую устойчивость и рентабельность организаций внесли исследователи, освещающие как традиционные подходы ПБУ 9/99 и ПБУ 10/99, так и современные тенденции стандартизации учёта на основе ФСБУ и МСФО. Вместе с тем вопросы применения проектируемого стандарта «Расходы» к деятельности конкретных промышленных предприятий, остаются раскрытыми в меньшей степени, что позволяет говорить о наличии научно-практического разрыва.

Система бухгалтерского учёта доходов и расходов организации выполняет ряд взаимосвязанных задач, без реализации которых невозможно формирование достоверной и полезной для пользователей финансовой информации. К ключевым задачам относятся:

- формирование полной, объективной и своевременной информации о доходах и расходах организации за отчётный период в разрезе видов деятельности, договоров, проектов и центров ответственности;
- обеспечение контролируемости процессов получения доходов и осуществления расходов, соблюдения финансовой дисциплины, договорных условий, лимитов бюджетов и смет;
- создание информационной базы для анализа финансовых результатов, рентабельности, структуры затрат и для обоснования управленческих решений по оптимизации доходов, сокращению издержек и повышению эффективности деятельности;
- обеспечение сопоставимости показателей отчётности за различные периоды и между разными орга-

низациями за счёт применения единых принципов признания и оценки доходов и расходов [1].

В последние годы подход к определению и классификации доходов и расходов в российском учёте претерпевает изменения под влиянием перехода к ФСБУ и сближения с МСФО. Так, ФСБУ 9/2020 «Доходы организации» уточняет критерии признания доходов, акцентируя внимание на передаче контроля над активом или результатом услуги покупателю, а не только на моменте перехода рисков и выгод [5]. Аналогичные изменения планируется закрепить и в отношении расходов в рамках проекта ФСБУ «Расходы», который предлагает обновленное определение расходов, их группировку по функциям и экономическим элементам, а также расширенные требования к раскрытию информации в отчётности, включая методы распределения косвенных затрат и подходы к учёту договоров с длительным циклом [10]. Для крупных промышленных организаций это означает необходимость пересмотра сложившихся подходов к классификации доходов и расходов, и адаптации учётной политики к новым требованиям, что делает теоретические вопросы их определения и классификации особенно актуальными [3].

Проект «Федерального стандарта бухгалтерского учёта «Расходы» разработан в целях установления единых требований к формированию информации о расходах экономических субъектов (за исключением некоммерческих организаций) в бухгалтерском учёте и отчётности. Документ определяет состав расходов по обычным видам деятельности и расходов, отличных от расходов по обычным видам деятельности, устанавливает критерии признания и правила оценки расходов, а также содержит требования к раскрытию информации о расходах и последствиях изменения учётной политики в связи с началом применения стандарта. Особое внимание уделяется договорам с длительным производственным циклом и оценочным обязательствам, что особенно важно для промышленных предприятий судостроительной отрасли.

По сравнению с ПБУ 10/99 проект ФСБУ «Расходы» предлагает ряд принципиальных новаций:

- уточняется определение расходов с акцентом на уменьшении экономических выгод вследствие выбытия активов или возникновения обязательств, приводящем к уменьшению капитала, что сближает российский учёт с концептуальными основами МСФО;

- более чётко разделяются расходы по обычным видам деятельности и прочие расходы, при этом появляется возможность группировки расходов по функциям (себестоимость продаж, коммерческие и управленческие расходы) и по экономическим элементам;

- расширяются требования к раскрытию информации о расходах, включая раскрытие учётной политики по методам распределения косвенных расходов, оценке резервов, отражению затрат по договорам с длительным циклом;

- регламентируется порядок отражения послед-

ствий изменения учётной политики при переходе на новый стандарт – ретроспективно либо проспективно, с раскрытием информации в первой отчётности, составленной по новому стандарту.

Для удобства сопоставления целесообразно свести основные отличия ПБУ 10/99 и проекта ФСБУ «Расходы» в **таблицу 1** [2,3].

Как видно из таблицы, проект ФСБУ «Расходы» направлен на повышение качества информации о расходах организации, усиление связи между расходами и бизнес-моделью предприятия, а также на сближение российских правил учёта с международными стандартами. Для практики промышленных организаций, внедрение указанного стандарта будет означать необходимость пересмотра учётной политики, настройки аналитического учёта по центрам ответственности и видам деятельности, а также адаптации учётных систем, например, конфигураций 1С, к новым требованиям.

Таким образом, задачи бухгалтерского учёта доходов и расходов реализуются через систему нормативных документов, которая в настоящее время находится в стадии перехода от ПБУ к ФСБУ. Это создаёт одновременно и сложности, связанные с адаптацией учётной политики, и возможности для улучшения качества финансовой информации, в том числе за счёт внедрения новых требований к учёту расходов и более широкого использования профессионального суждения бухгалтера [5].

Для наглядного представления механизма отражения доходов и расходов в бухгалтерском учёте, на основе действующих стандартов, целесообразно привести типовые бухгалтерские проводки по основным хозяйственным операциям, связанным с поступлением доходов и формированием расходов [4]. При этом стандартные проводки строятся на основе требований Плана счетов и действующих нормативных документов и могут использоваться как основа для разработки внутренних инструкций по учёту. [6] Обобщенные стандартные проводки по учёту доходов и расходов представлены в **таблице 2**.

Построение учёта доходов и расходов тесно связано с документооборотом. Ключевыми первичными документами для отражения доходов являются договоры с заказчиками, акты сдачи-приёмки выполненных работ (оказанных услуг), товарные накладные, счета-фактуры, универсальные передаточные документы и другие [7]. Расходы подтверждаются накладными на отпуск материалов в производство, табелями учёта рабочего времени, расчётно-платёжными ведомостями по оплате труда, актами оказанных услуг, путевыми листами, актами списания и прочими документами. Учётная политика должна регламентировать сроки и маршруты движения документов, порядок их проверки, утверждения и передачи в бухгалтерию, что особенно важно при использовании распределённой системы учёта и территориально обособленных подразделений. Важной составляющей является орга-

Таблица 1. Сравнительная характеристика ПБУ 10/99 «Расходы организации» и проекта ФСБУ «Расходы».

Элемент регулирования	ПБУ 10/99 «Расходы организации»	Проект ФСБУ «Расходы»
Определение расходов	Расходы – уменьшение экономических выгод в результате выбытия активов и (или) возникновения обязательств, приводящее к уменьшению капитала, за исключением распределения между участниками (формулировка близка к Концепции, но ориентирована на практику конца 1990-х гг.)	Подтверждается экономическое определение расходов, уточняются связи с элементами отчётности, подчёркивается связь с передачей экономических выгод и уменьшением капитала в соответствии с концептуальными основами бухгалтерского учёта и МСФО
Классификация расходов	Деление на расходы по обычным видам деятельности и прочие расходы; внутри – деление по элементам затрат и по статьям калькуляции; регламентация носит общий характер	Сохраняется деление на расходы по обычным видам деятельности и иные расходы, при этом предлагается более детальная классификация по функциям (себестоимость продаж, коммерческие, управленческие расходы), по экономическим элементам и по видам договоров (в т. ч. с длительным циклом)
Критерии признания	Расход признаётся при наличии вероятности уменьшения экономических выгод и возможности достоверной оценки, при этом допускается связь признания с фактом оплаты либо возникновения обязательства	Уточняются критерии признания, акцентируется принцип начисления и связь признания расходов с признанием соответствующих доходов, вводятся правила отражения оценочных обязательств и резервов по расходам
Оценка расходов	Преимущественно по фактическим затратам, специальные правила оценки – для отдельных видов расходов (резервы, проценты, курсовые разницы)	Расширяются требования к оценке расходов, в том числе к оценочным обязательствам, дисконтированию долгосрочных обязательств, методам распределения косвенных расходов между объектами учёта
Раскрытие информации в отчётности	Требование раскрывать учётную политику по формированию расходов, их структуру по основным группам, а также существенные статьи прочих расходов	Расширенный перечень раскрываемой информации: методы оценки и распределения расходов, информация о значимых оценочных суждениях и предпосылках, последствия изменения учетной политики, детализация затрат по видам деятельности и договорам
Переход на стандарт	Не содержит специальных положений о переходе, изменения учётной политики отражаются в соответствии с общими требованиями нормативных актов	Специально регламентируется порядок перехода: ретроспективное или перспективное отражение последствий, требование раскрыть выбранный способ и его влияние на показатели отчётности

низация инвентаризаций, позволяющих подтвердить достоверность данных о запасах, основных средствах и расчётах, которые напрямую влияют на величину признанных доходов и расходов [4].

Техническая сторона построения учёта доходов и расходов в современных условиях преимущественно реализуется с использованием автоматизированных информационных систем, среди которых наиболее распространены программные продукты на платформе 1С. Настройка конфигурации позволяет вести синтетический и аналитический учёт доходов и расходов в разрезе видов деятельности, договоров, проектов, центров ответственности, номенклатурных групп и других аналитик [9]. Правильное проектирование структуры аналитического учёта является критически важным фактором для возможности последующего анализа рентабельности отдельных контрактов, на-

правления деятельности или подразделений. Кроме того, автоматизация учётных процессов снижает риск технических ошибок, повышает оперативность формирования отчётности и облегчает переход к новым требованиям ФСБУ.

При построении системы учёта доходов и расходов важно обеспечить не только формально корректное отражение хозяйственных операций, но и ориентацию учётной информации на потребности внутреннего управления. Это предполагает увязку бухгалтерского учёта с системой бюджетирования, управленческого учёта и внутреннего контроля, а также учёт отраслевой специфики предприятия [8]. Для крупного предприятия это означает необходимость детального учёта доходов и расходов по отдельным этапам выполнения работ, видам продукции, а также по программам модернизации и технического перевооружения.

Таблица 2. Типовые бухгалтерские проводки по учёту доходов и расходов [1].

Хозяйственная операция	Бухгалтерская проводка	Первичный документ
Отражена выручка от продажи продукции (товаров, работ, услуг) покупателю по договору	Д-т 62 К-т 90-1	Договор поставки (подряда, оказания услуг), товарная накладная (ТОРГ-12) или акт, УПД
Начислен НДС с выручки	Д-т 90-3 К-т 68 «Расчёты по НДС»	Счёт-фактура, книга продаж
Списана себестоимость реализованной продукции (товаров)	Д-т 90-2 К-т 43 (41, 20)	Калькуляция себестоимости, ведомость выпуска, требование-накладная на отпуск в продажу
Отражён доход от сдачи имущества в аренду	Д-т 76 К-т 91-1	Договор аренды, акт оказанных услуг
Начислены проценты к получению по договору займа	Д-т 76 К-т 91-1	Договор займа, расчёт процентов
Отражены прочие операционные доходы (штрафы, пени, неустойки к получению и др.)	Д-т 76 К-т 91-1	Претензия, соглашение о штрафных санкциях, акт сверки
Поступили денежные средства от покупателей на расчётный счёт	Д-т 51 К-т 62	Выписка банка, платёжное поручение
Поступили материалы от поставщика	Д-т 10 К-т 60	Договор поставки, товарная накладная, счёт-фактура, УПД
Отпущены материалы в основное производство	Д-т 20 К-т 10	Требование-накладная, лимитно-заборная карта
Начислена заработная плата производственным рабочим	Д-т 20 (23, 25, 26, 44) К-т 70	Табель учёта рабочего времени, расчётно-платёжная ведомость
Начислены страховые взносы во внебюджетные фонды	Д-т 20 (23, 25, 26, 44) К-т 69	Расчёт по страховым взносам, расчётные ведомости
Начислена амортизация основных средств, используемых в производстве и управлении	Д-т 20 (23, 25, 26, 44) К-т 02	Ведомость начисления амортизации, инвентарные карточки
Отражены услуги сторонних организаций, относимые на коммерческие расходы	Д-т 44 К-т 60 (76)	Договор, акт оказанных услуг, товарно-транспортная накладная
Отражены общехозяйственные расходы (услуги связи, аренда, консалтинг и др.)	Д-т 26 К-т 60 (76)	Договор, акт оказанных услуг, счёта-фактуры
Начислены проценты по кредитам и займам	Д-т 91-2 К-т 66 (67)	Кредитный (займа) договор, выписка банка, расчёт процентов
Начислен налог на прибыль	Д-т 99 К-т 68	Расчёт налога на прибыль, налоговая декларация

Библиографические ссылки

1. Федеральный закон от 06.12.2011 № 402-ФЗ (ред. от 26.12.2024) «О бухгалтерском учёте» [Электронный ресурс]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_122855/
2. Приказ Минфина России от 06.05.1999 № 33н (ред. от 06.04.2015) «Об утверждении Положения по бухгалтерскому учёту «Расходы организации» ПБУ 10/99» (Зарегистрировано в Минюсте России 31.05.1999 № 1790) [Электронный ресурс]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_12508/
3. Проект «Федерального стандарта бухгалтерского учёта «Расходы» (по состоянию на 02.06.2025) (подготовлен Мин-

- финном России) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=PNPA&n=113140#odLRh1VQbJu01ARj>
4. Приказ Минфина России от 15.11.2019 № 180н «Об утверждении Федерального стандарта бухгалтерского учёта ФСБУ 5/2019 «Запасы» (Зарегистрировано в Минюсте России 25.03.2020 № 57837) [Электронный ресурс]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_348523/
5. Приказ Минфина России от 16.05.2025 № 56н «Об утверждении Федерального стандарта бухгалтерского учёта ФСБУ 9/2025 «Доходы» (Зарегистрировано в Минюсте России 08.08.2025 № 83158) [Электронный ресурс]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_511967/
6. Приказ Минфина РФ от 31.10.2000 № 94н (ред. от

08.11.2010) «Об утверждении Плана счетов бухгалтерского учёта финансово-хозяйственной деятельности организаций и Инструкции по его применению» [Электронный ресурс]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_29165/

7. Бегишева, Н. А. Управленческий учёт снабженческо-заготовительной деятельности предприятий / Н. А. Бегишева // Управленческий учёт. — 2023. — № 10. — С. 158-164. — EDN JZBLOO.

8. Бегишева, Н. А. Управленческий учёт производственной деятельности предприятий в современных условиях хозяйствования в России / Н. А. Бегишева // Управленческий учёт. — 2024. — № 6. — С. 309-317. — EDN KDLAZC.

9. Шапорева, Е. С. Учёт затрат и направления их снижения при калькулировании себестоимости судоремонтных работ / Е. С. Шапорева // Управленческий учёт. — 2025. — № 11. — С. 282-289.

10. Государственный информационный ресурс бухгалтерской (финансовой) отчётности: <https://bo.nalog.gov.ru/>

Мультикультурная специфика Калининградской области в условиях цифровой экономики

Аннотация. Статья посвящена исследованию мультикультурной специфике Калининградской области в условиях цифровизации экономики. Рассматриваются современные тенденции, вызовы и перспективы социально-экономического развития региона. Описываются положительные эффекты цифровизации, такие как повышение доступности культурных ресурсов и улучшение инфраструктурных возможностей, а также отмечаются негативные аспекты, включая риски потери традиционной культуры и культурных ценностей. Предлагаются рекомендации по разработке эффективной региональной политики, направленные на гармонизацию процессов цифровизации и сохранения культурного наследия.

Ключевые слова и фразы: система ценностей, социокультурная динамика, мультикультурализм, культурная идентичность, цифровая экономика, исторический анализ, базовые и традиционные ценности.

Тамара ДЕРЕНДЯЕВА

Калининградский государственный технический университет, Россия

Введение

Современный этап развития мирового сообщества характеризуется усилением процессов глобализации, распространения цифровых технологий и активного включения региональных экономик в международные сети обмена информацией и ресурсами, что оказывают существенное влияние на социальные структуры и формируют новые условия существования полиэтнических регионов, таких как Калининградская область [2,3].

Актуальность исследования обусловлена спецификой исторического прошлого, многокомпонентным этническим составом населения и близостью области к границам Европейского союза, определяющей её особую роль в формировании моделей социального и культурного взаимодействия.

Цель статьи заключается в анализе тенденций, выявлении основных вызовов и определении перспектив социально-экономического развития Калининградской области в контексте современных изменений, вызванных цифровизацией экономики и усилением межэтнических коммуникаций.

Задачи исследования включают краткий анализ исторических аспектов формирования культурного многообразия региона, оценку современного состояния этнокультурных взаимодействий, выявление роли цифровых технологий в развитии поликультурного пространства и разработку рекомендаций по совершенствованию механизмов управления развитием региона.

Новизна исследования состоит в комплексном подходе к рассмотрению проблемы, позволяющем интегрировать теоретический анализ, эмпирические наблюдения и конкретные практики управления региональным развитием. Исследование основывается на принципах научного подхода к анализу отечественного и зарубежного опыта аналогичных ситуаций и

включает элементы сравнительного подхода.

Практическая значимость заключается в возможности использования выводов и предложений по реализации программ экономического и культурного развития Калининградской области.

Методы

В работе использованы методы социологического опроса, контент-анализа медиа-ресурсов, интервьюирования представителей разных поколений и культур. Исследование охватывает группы населения различного возраста, образования и профессиональной принадлежности.

Наиболее эффективными методами, подходящими для решения поставленных задач, являются методы качественного анализа (интервью, наблюдение) и методы количественного анализа, включающие историко-культурный анализ, этнографические исследования и наблюдения, методы экспертных оценок.

Результаты и обсуждение

Современное общество переживает период радикальных перемен, обусловленных развитием информационно-коммуникационных технологий и глобализацией. Цифровые технологии меняют восприятие информации, ускоряют коммуникации и расширяют доступ к знаниям, формируя новую систему ценностей, основанную на индивидуализме, мобильности и глобальном взаимодействии. Большинство россиян регулярно используют социальные сети и мессенджеры, а среднее время пребывания онлайн составляет более 4,5 часов в день, особенно среди молодёжи. Жители Калининградской области соответствуют общероссийскому уровню, проводя онлайн более 6 часов ежедневно [7,8].

Калининградская область характеризуется уникальным культурно-историческим обликом, обусловленным совокупностью факторов, выделяющих её среди других регионов России: особым географическим положением, этническим разнообразием, культурным наследием, ролью диаспор.

Расположенная на границе Восточной Европы и

Балтийского моря, область исторически была объектом многонационального заселения и колонизации. Смешение этнических групп создало уникальную культурную мозаику, отраженную в традициях, обычаях и материальной культуре региона.

Особые условия формирования культурного наследия Калининградской области сформировали синтез элементов русской, немецкой, польской и литовской культур, что проявляется в готическом стиле архитектуры старого центра Калининграда, особенностях народного творчества и фольклора, праздниках и гастрономических традициях, свидетельствующих о глубоком взаимовлиянии культур и создающих основу для туристского потенциала региона [1,6]. Наличие значительных диаспор и национальных общин способствует сохранению национальной идентичности и обогащению общего культурного пространства. Историко-культурные факторы являются основой уникального культурно-исторического облика Калининградской области, отличающего её от других регионов России и представляющего значительный потенциал для дальнейшего развития социальной сферы и экономического роста [2,3]. Цифровые технологии ускоряют коммуникации, формируя новую систему ценностей, основанную на индивидуализме, мобильности и глобальном взаимодействии.

Актуальность темы исследования обусловлена стремительным изменением социальной реальности, возрастанием уровня неопределённости геополитических событий, растущим влиянием цифровых технологий на культурную среду, наличием проблемы моральной деградации и необходимостью формирования устойчивых нравственных ориентиров у молодого поколения, возрастанием роли межкультурных коммуникаций в управлении социально-экономическими системами [3]. Мультикультурализм или политика уважения культурного разнообразия как политическая концепция или идеология, направленная на обеспечение мирного сосуществования и сохранение культурных различий внутри единого общества или государства, основывается на уважении к этническим, языковым и религиозным особенностям различных групп населения и способствует их интеграции в общество без потери уникальной культурной идентичности. Основные принципы мультикультурализма заключаются в признании разнообразия, уважение прав меньшинств и мигрантов на сохранение своей культуры и языка. В отличие от ассимиляции, которая предполагает слияние различных культур в одну, мультикультурализм стремится сохранить уникальность культурных традиций, языка и верования.

Целями мультикультурализма является обеспечение равенства возможностей для всех членов общества, поддержание социальной стабильности и взаимообогащение культур за счёт обмена знаниями, традициями и опытом.

Мультикультурализм способствует развитию толерантности, создавая условия для мирного сосуще-

ствования различных культур, языков и верований, однако вызывает также риски культурной дезориентации и конфликтов. Несмотря на то, что мультикультурализм призван предотвратить дискриминацию и создать гармоничное многокультурное общество, в последние десятилетия в Европе активно обсуждается вопрос о его эффективности. В Российской Федерации мультикультурализм проявляется в многообразии народов и культур, проживающих на территории страны. Калининградская область представляет собой уникально выделенный регион Российской Федерации, находящийся вне континентальной границы страны и пограничный с территориями Европейского союза (Польша и Литва). Современный демографический состав региона характеризуется значительным доминированием русскоязычного населения, однако наряду с ним присутствуют значительные диаспоры представителей иных этносов: польских, литовских, украинских и белорусских общностей [3,5]. Подобное полиэтничное пространство активно содействует возникновению процесса мультикультурализма, обеспечивающего конструктивное сосуществование множества культурных норм и традиций в едином социуме. Географическое местоположение региона оказывает существенное влияние на его интеграционные процессы с международным пространством, способствует значительному росту туристских потоков из сопредельных государств, интенсификации культурных контактов [2,7,8]. Однако, несмотря на очевидные выгоды от существования в состоянии мультикультурной среды, возникают определённые вызовы и трудности. Одной из проблем является интеграция вновь прибывающего населения. Решение вопроса качественной интеграции нового поколения граждан становится важнейшей задачей властей региона. Важным вопросом остаётся поддержание и популяризация самобытных региональных культурных черт, одновременное обеспечение открытости для внешнего влияния, баланс между сохранением аутентичных традиций и адаптацией к изменениям в современной динамичной среде. Без привлечения масштабных инвестиционных ресурсов и формирования благоприятных экономических условий невозможно обеспечить высокий уровень качества жизни населения и социальную стабильность. Калининградская область приобретает особое значение в плане формирования положительного имиджа России на международной арене и укрепления добрососедских взаимоотношений с ближайшими партнёрами.

Развитие цифровой экономики вносит значительные изменения в социальную структуру общества и повседневную жизнь населения Калининградской области. Внедрение инновационных технологий и цифровых платформ создаёт новые возможности для бизнеса, образования, здравоохранения и досуга, оказывая прямое воздействие на межкультурное взаимодействие жителей региона. Цифровизация экономики способствует повышению мобильности и

доступности коммуникаций путём быстрого обмена информацией и налаживания межкультурных контактов через онлайн-платформы, образовательные ресурсы и международные проекты. Наблюдается рост популярности электронных сервисов и онлайн-технологий, упрощающих приобретение товаров и услуг, снижая экономические и культурные барьеры. Цифровизация экономики приводит к изменению характера занятости и форм трудоустройства, расширению рынка труда за счёт виртуальных рабочих мест и фриланса, способствуя притоку профессионалов из разных культур. Трансформация способов производства и потребления культуры, создание виртуальных площадок для презентации культурного наследия и повышения доступности культурных продуктов является фактором модернизации экономики региона, способствующим укреплению связей между странами и народами, улучшению коммуникационной инфраструктуры и повышению конкурентоспособности региона. Вместе с тем наблюдаются риски утраты культурных особенностей, усиления информационной зависимости и углубления цифрового неравенства [5,6].

Переход к цифровой экономике несёт с собой широкий спектр как положительных, так и отрицательных воздействий на общество и экономику региона. Рассмотрим основные последствия подробнее.

Одновременно цифровая экономика способствует утрате традиционных ценностей и культурной самобытности за счёт замены живого общения виртуальным, утрате традиционного уклада жизни, обычаев и устоев [3,5].

Быстрое распространение цифровых технологий увеличивает разрыв между индивидами, владеющими ими свободно, и теми, кто остается вне зоны доступа [4,7].

Поддержка национального культурного наследия и этнического разнообразия играет важную роль в сохранении идентичности и устойчивости региона в условиях цифровой трансформации. Для успешного решения этой задачи необходима разработка комплексной программы действий, включающей целый ряд взаимосвязанных направлений.

К механизмам поддержки национальных традиций и этноязыковой культуры можно отнести:

- создание центров этнографического туризма, разработку маршрутов и объектов показа, ориентированных на демонстрацию народных ремёсел, традиций, кухонь, музыки и танцев, что позволит привлечь внимание общественности к местным культурным ценностям и создаст стимулы для малого бизнеса;

- организацию фестивалей и праздников народной культуры путём проведения массовых мероприятий, приуроченных к датам, связанным с историей и традициями региона, поддерживающих интерес к национальным корням и повышающих привлекательность региона для гостей и инвесторов;

- использование мультимедийных технологий для популяризации культурного наследия, применение

методов визуализации, аудиозаписей и интерактивных карт, помогающих сохранять и передавать знания о прошлом следующим поколениям;

- поддержка языкового многообразия за счёт мониторинга распространения родного языка среди представителей малых народов и создания условий для обучения языку, литературе и фольклору в школах и детских садах;

- интеграция культурного наследия в учебных планах школ и вузов, расширения курсов по краеведению, введения факультативов по истории местного искусства и литературы, поддержки исследовательских проектов молодых учёных;

- разработка специализированной документации и нормативно-правовых актов для поддержания национальных традиций, регулирующих порядок охраны памятников истории и культуры, поощряющих деятельность творческих коллективов;

- реализация проектов по реставрации архитектурных памятников и реконструкции исторической застройки города, способствующих сохранению уникальных черт городской среды и привлекающих туристов, заинтересованных в аутентичном облике местности;

- участие в международном сотрудничестве и проектах ЮНЕСКО, позволяющих укрепить международное признание культурных достижений региона и привлечь дополнительное финансирование на реализацию значимых проектов;

- активное вовлечение молодёжных организаций и общественных движений в работу по охране культурного наследия, забытых традиций и продвижения новых подходов к интерпретации наследия предков.

Устойчивое развитие Калининградской области тесно связано с эффективным балансом между интеграцией цифровых технологий и сохранением традиционных культурных ценностей [4,5].

В качестве рекомендаций по интеграции цифрового пространства и традиционной культуры, направленных на создание благоприятных условий, способствующих росту благосостояния и качеству жизни населения, можно предложить:

- создание единой цифровой платформы культурного наследия, разработку единой электронной базы данных, содержащих подробную информацию обо всех памятниках истории, объектах культурного значения, событиях и мероприятиях региона, что станет инструментом информирования широкой аудитории и привлечения туристов;

- развитие цифровых музеев и виртуальных экскурсий, применение технологий дополненной реальности и виртуальной реальности для демонстрации экспонатов и исторических мест, независимо от физического присутствия посетителя;

- поддержка цифровых образовательных программ, организация обучения детей и взрослых основам краеведения, истории и культуры области с использованием цифровых учебных материалов и онлайн-курсов,

обучение пожилых людей базовым навыкам пользования современными гаджетами и сервисами;

- продвижение креативных индустрий и поддержка молодых талантов, создание специализированных центров поддержки начинающих дизайнеров, музыкантов, режиссёров и представителей других творческих профессий, работающих над проектами, объединяющими традиционные мотивы и современные цифровые возможности;

- разработка целевых грантов и конкурсов, предоставление финансовой помощи авторам лучших идей и проектов, направленных на продвижение культурного наследия региона с применением цифровых технологий;

- укрепление международного сотрудничества, активизация участия региона в международных программах и форумах, направленных на обмен лучшими практиками интеграции цифровых технологий в сферу культуры и туризма, привлечение зарубежных инвестиций и опыта зарубежных партнёров;

- оценка эффективности реализуемых мер, мониторинг и оценка достигнутых результатов, своевременное внесение необходимых корректив в реализуемые программы и проекты.

Реализация перечисленных мер на фоне усиливающейся международной конкуренции способна обеспечить региону конкурентоспособные преимущества, улучшить инвестиционный климат, повысить его привлекательность, а главное - сохранить уникальный культурный код Калининградской области, гармонично интегрируя достижения современности и ценности прошлого. Интеграция цифровых технологий в социально-экономическую среду региона позволит преодолеть существующие вызовы и сформировать новую парадигму устойчивого развития [3,5]. Достижение поставленных целей возможно исключительно при активном участии всех субъектов региональной политики, взаимодействии научного сообщества, органов власти и бизнеса.

Дальнейшие научные исследования и практические шаги должны сосредоточиться на разработке методологических подходов и инструментов эффективности внедряемых мероприятий, проведении мониторинга происходящих перемен и выработке адекватных мер корректировки отклонений от стратегии развития в целях успешной адаптации к изменению внешних условий и достижению долгосрочной стабильности региона.

Библиографические ссылки

1. Федеральный закон от 01.06.2005 г. № 53-ФЗ. О государственном языке Российской Федерации. — Москва, 2019. — Доступ из справочно-правовой системы Консультант Плюс.
2. Борисова Е.Г. Региональная специфика процессов культурной идентификации в условиях глобализации и цифровизации (на примере Калининградской области) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Философия. Социология. Право. — 2022. — № 10. — С. 215–225.

3. Горохов Б.Н. Формирование поликультурного пространства Калининградской области в эпоху цифровизации // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. — 2023. — № 2. — С. 65–74.

4. Левченко И.В. Особенности реализации мультикультурного проекта в приграничных территориях России (на примере Калининградской области) // Вопросы теории и практики гуманитарных исследований. — 2023. — Т. 11, № 2. — С. 125–136.

5. Михайлова А.А., Плотникова А.П. К вопросу о цифровизации Калининградской области как составляющей экономической безопасности. — Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — 2020. — С. 59–68.

6. Обухова Н.И., Гатиятулин Ш.Н. Ценностные ориентации поколения зуммеров в контексте развития человеческого капитала. — Проблемы межрегиональных связей. — Калининград: [б. и.], 2024 — Вып. 4 (28) / РОО «Общество культуры Принима́нья», Моск. финансово-юрид. ун-т МФЮА, НИЦ им. П.А. Румянцева «Мысль»; редсовет: А. Г. Забелин [и др.]; редкол.: В. А. Шахов [и др.]. — 2024. — С. 54–58.

7. Попов В.И. Инновационное развитие приграничных территорий в условиях цифровой экономики: опыт Калининградской области // Экономика региона. — 2021. — № 4. — С. 95–108.

8. Степанова В.В., Уханова А.В., Григоришин А.В., Яхьяев Д.Б. Оценка цифровых экосистем регионов России // Экономические и социальные перемены: факты, тенденции, прогноз. 2019. Т. 12, №2. С. 73 – 90.

9. Федеральная служба государственной статистики. Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Калининградской области (Калининградстат). Демографические показатели Калининградской области за 2024 г.: официальная статистика [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kaliningrad.gks.ru/>. — Дата обращения: 28.01.2026.

10. Россияне проводят в социальных медиа почти три часа в день [Электронный ресурс]. <https://iz.ru/1990203/2025-11-14/rossiiane-provodiat-v-sotcialnykh-media-pochti-tri-chasa-v-den>

Интегральная диагностика как основа обоснования стратегии развития промышленного предприятия

Аннотация. В условиях структурной трансформации экономической среды и усиления турбулентности на рынках актуализируется потребность промышленных предприятий в новых подходах к стратегическому управлению. Традиционные методы, основанные на экстраполяции прошлых трендов, оказываются неэффективными, а существующий методический аппарат страдает от разрыва между разрозненной диагностикой отдельных аспектов деятельности и целостным обоснованием стратегии развития. Целью данного исследования является разработка концепции и инструментария интегральной диагностики, преодолевающего данный разрыв за счёт синтеза количественной оценки рыночной устойчивости и качественной оценки стратегического положения предприятия. В работе применялись методы структурно-логического анализа, экономико-статистические методы, экспертные оценки и экономическое моделирование. Научная новизна заключается в разработке авторской системной концепции базовых категорий стратегического развития, бипирамидальной модели как инструмента интегрального синтеза и результирующей матрицы, формализующей переход от диагноза к стратегическому выбору. В результате создан целостный методический аппарат, позволяющий перейти от фрагментарного анализа к системному диагнозу состояния предприятия и детерминированно обосновать выбор стратегии развития. Практическая значимость подтверждена апробацией на предприятиях промышленного сектора, включая производителя металлоконструкций ООО «Акса́й». Разработанный инструментарий рекомендован для использования в практике стратегического управления промышленными предприятиями, а также в деятельности органов государственной и региональной власти для мониторинга и типизации предприятий.

Ключевые слова и фразы: стратегическое развитие, промышленное предприятие, интегральная диагностика, рыночная устойчивость, стратегическое положение, бипирамидальная модель, стратегический выбор.

Алексей ХИВРИЧ,

Виктория ДОРОФЕЕВА

*ФГБУН Федерального исследовательского центра
«Кольский научный центр РАН», Россия*

Калининградский филиал Московского

финансово-юридического университета МФЮА, Россия

Введение

Современный этап развития российской промышленности характеризуется глубокой трансформацией, обусловленной изменением геополитической конфигурации, макроэкономическими шоками и необходимостью перестройки логистических и производственных цепочек. Ориентиром для этой перестройки выступает Распоряжение Правительства РФ от 06.06.2020 № 1512-р (ред. от 21.10.2024) «Об утверждении Сводной стратегии развития обрабатывающей промышленности Российской Федерации до 2030 года и на период до 2035 года», определяющее ключевые векторы технологического и структурного обновления сектора [12]. Несмотря на меры государственной поддержки, предприятия сталкиваются с комплексом взаимосвязанных проблем: высокой стоимостью заёмных средств, дефицитом кадров, нарушением логистики и значительным износом оборудования [5]. В этих условиях стратегическое планирование, основанное на экстраполяции прошлого опыта, теряет свою эффективность, а управленческие решения, принимаемые без глубокого анализа текущего состояния, ведут к нарастанию системных дисбалансов.

Проведённый анализ научной литературы выявляет существенный методологический пробел. С одной стороны, в трудах отечественных и зарубежных учёных глубоко исследованы вопросы стратегического управления [7, 8, 10], формирования конкурентных преимуществ [11, 16] и оценки различных аспектов устойчивости предприятия [1-3, 6, 9, 13, 15]. С другой стороны, наблюдается фрагментарность диагностического инструментария: существующие подходы, как правило, фокусируются либо на финансовом анализе [6, 9], либо на оценке конкурентоспособности, либо на анализе внутренних процессов, не предлагая целостного синтеза разнородных оценок в единый диагностический вывод. Это приводит к ситуации, когда руководство предприятия располагает набором разрозненных данных («узких мест»), но не имеет ясного, интегрального понимания системного состояния бизнеса и его позиции в конкурентной среде. Следствием является разрыв между диагностикой и стратегическим выбором, когда выбор стратегии развития недостаточно формализованно и детерминированно вытекает из результатов комплексного анализа [14, 15].

Таким образом, актуальность исследования обусловлена острой практической потребностью промышленных предприятий в инструментарии, который обеспечивал бы не просто сбор данных, а их синтез в целостный диагноз, служащий неоспоримым фундаментом для обоснования стратегии. Целью работы является разработка и теоретико-методическое обоснование концепции интегральной диагностики как обязательной предпосылки стратегического выбора. Для достижения цели поставлены следующие

задачи: 1) сформулировать сущность и компоненты интегральной диагностики; 2) разработать методику формирования её количественной (рыночная устойчивость) и качественной (стратегическое положение) компонент; 3) предложить модель синтеза компонент в единый диагноз; 4) создать формализованный инструмент перехода от диагноза к стратегии.

Материалы и методы

Теоретической основой исследования послужили фундаментальные работы в области стратегического менеджмента [1, 11, 16], теории устойчивого развития предприятий [2, 4, 14] и экономики промышленности [3, 9].

Методологический аппарат работы включает:

1. Теоретические методы: логико-структурный анализ для систематизации категориального аппарата; научная абстракция и синтез для разработки концепции интегральной диагностики; структурное моделирование для создания бипирамидальной модели и результирующей матрицы.

2. Эмпирические методы: сравнительный анализ существующих методик оценки устойчивости и стратегического положения; экономико-статистические методы для обработки данных финансовой и операционной отчётности предприятий.

3. Метод экспертных оценок: использовался для валидации системы показателей оценки рыночной устойчивости, определения весовых коэффициентов и оценки параметров стратегического положения. В экспертную группу вошли руководители промышленных предприятий и учёные-экономисты.

4. Инструменты визуализации и экономического моделирования: применены для графического представления бипирамидальной модели и формализации алгоритмов перехода от диагностики к стратегии.

Информационную базу составили данные Федеральной службы государственной статистики, финансовая и управленческая отчётность предприятий-респондентов (включая ООО «Аксай»), а также нормативно-правовые акты, регулирующие деятельность промышленного сектора.

Основная часть

1. Концептуальные основы интегральной диагностики: преодоление фрагментарности.

В рамках исследования было установлено, что эффективное обоснование стратегии невозможно без преодоления терминологической нечёткости. Нами разработана системная концепция, выстраивающая иерархическую взаимосвязь ключевых категорий: *Стратегия* → *Стратегия развития* → *Стратегическое развитие* → *Устойчивое развитие* → *Устойчивость развития* → *Рыночная устойчивость*. В этой цепи рыночная устойчивость определяется как конкретное, операционализируемое проявление общего свойства устойчивости развития в конкурентной среде, то есть способность предприятия сохранять и усиливать свои

рыночные позиции [4, 8, 15]. Стратегическое положение трактуется как качественная характеристика, отражающая место предприятия в конкурентном поле, определяемое соотношением его внутреннего потенциала и привлекательности внешнего рынка.

Таким образом, интегральная диагностика в нашем понимании – это процесс синтеза количественной оценки рыночной устойчивости и качественной оценки стратегического положения с целью получения целостного, системного диагноза состояния предприятия. В отличие от комплексной диагностики, которая даёт набор параллельных оценок, интегральная обеспечивает их взаимное наложение и выявление глубинных причинно-следственных связей.

2. Методика формирования количественной компоненты: оценка рыночной устойчивости.

Вопреки узким трактовкам, отождествляющим рыночную устойчивость лишь с финансовой стабильностью [6], наш подход основан на её декомпозиции на шесть структурных составляющих, каждая из которых вносит вклад в общую способность предприятия противостоять рыночным колебаниям:

1. Финансовая устойчивость.
2. Производственная устойчивость.
3. Маркетинговая устойчивость.
4. Организационно-управленческая устойчивость.
5. Экологическая устойчивость.
6. Социальная (кадровая) устойчивость.

Для каждой составляющей сформирован репрезентативный набор из 4-5 частных показателей, отобранных экспертно (например, коэффициент автономии, доля рынка, коэффициент износа). Ключевой проблемой являлась сопоставимость разнородных показателей. Для её решения разработан алгоритм нормализации на основе 9-уровневой балльно-нормативной шкалы. Каждый показатель p_{ij} (где i – номер составляющей, j – номер показателя в ней) оценивается баллом b_{ij} от 1 (критическое значение) до 9 (передовое значение) путём сравнения с нормативной базой. Интегральный показатель каждой i -й составляющей U_i рассчитывается как среднее арифметическое баллов её n показателей (1).

$$U_i = \frac{1}{n} \sum_{j=1}^n b_{ij} \quad (1)$$

Итоговый интегральный показатель рыночной устойчивости (2) определяется как среднее арифметическое значений всех шести составляющих, что обеспечивает сбалансированность оценки.

$$\text{ИПРУ} = \frac{U_{\text{ф}} + U_{\text{п}} + U_{\text{м}} + U_{\text{оу}} + U_{\text{э}} + U_{\text{с}}}{6} \quad (2)$$

где $U_{\text{ф}}$, $U_{\text{п}}$, $U_{\text{м}}$, $U_{\text{оу}}$, $U_{\text{э}}$, $U_{\text{с}}$ – уровни финансовой, производственной, маркетинговой, организационно-

управленческой, экологической и социальной устойчивости соответственно.

Значение ИПРУ, варьирующееся от 1 до 9, представляет собой стандартизованную количественную компоненту диагноза.

3. Методика формирования качественной компоненты: типология стратегического положения.

Качественная оценка строится на анализе двух агрегированных координат:

1. Внутренний стратегический потенциал (ВСП): оценивает уникальность, защищённость от копирования и адаптивность ключевых компетенций, технологий, ресурсной базы предприятия.

2. Внешняя привлекательность рынка (ВПР): оценивает потенциал роста, прибыльность, стабильность и предсказуемость целевого рыночного сегмента или отрасли в целом.

На основе экспертного ранжирования по заданным критериям предприятие может быть отнесено к одному из пяти типов стратегического положения:

«Минимальная эффективность» (низкий ВСП, низкая ВПР).

«Зона упущенной возможности» (высокий ВСП, низкая ВПР).

«Зона комфорта» (средние значения ВСП и ВПР).

«Зона переоценки продукта» (низкий ВСП, высокая ВПР).

«Максимальная эффективность» (высокий ВСП, высокая ВПР).

Данная типология позволяет качественно классифицировать предприятие без погружения в избыточные количественные детали.

4. Бипирамидальная модель как инструмент интегрального синтеза.

Сердцевинной предлагаемого аппарата является авторская бипирамидальная модель, предназначенная для визуального и аналитического синтеза двух компонент.

Модель состоит из двух симметричных пирамид, соединённых общим основанием – плоскостью синтеза.

Верхняя пирамида отображает шкалу стратегического положения. Её вершина соответствует типу «Максимальная эффективность», основание – «Минимальной эффективности».

Нижняя пирамида отображает шкалу рыночной устойчивости (ИПРУ). Её вершина соответствует 9 баллам, основание – 1 баллу.

Процесс синтеза: Положение предприятия по каждой шкале проецируется на общую плоскость синтеза. Точка пересечения этих проекций и является интегральной точкой диагноза, координаты которой однозначно определяются парой «тип стратегического положения – уровень ИПРУ».

Данная модель позволяет наглядно идентифицировать системные дисбалансы. Например, точка, находящаяся в верхней части плоскости (хорошее стратегическое положение), но смещённая влево (низкий

ИПРУ), сигнализирует о высоком стратегическом риске: предприятие занимает выгодную рыночную позицию, но имеет слабый операционный фундамент, что делает эту позицию уязвимой.

5. Результирующая матрица выбора стратегий: от диагноза к действию.

Интегральная диагностика завершается не констатацией факта, а прямым выходом на стратегические решения. Для этого разработана результирующая матрица выбора стратегий, которая представляет собой формализованный алгоритм, связывающий координаты интегральной точки диагноза с набором стратегических императивов и рекомендуемых функциональных стратегий (таблица 1).

Таким образом, матрица переводит абстрактный диагноз в конкретный план действий, минимизируя субъективизм стратегического выбора и фокусируя ресурсы на приоритетных направлениях.

Результаты

Разработанный методический аппарат был апробирован на промышленном предприятии ООО «Акса́й» (производство металлоконструкций, Калининградская обл.). По данным предприятия нами был проведён расчёт ИПРУ и оценено его стратегическое положение.

Результаты количественной оценки таковы: ИПРУ предприятия составил 4.2 балла (средний уровень). При этом был выявлен значительный внутренний дисбаланс: финансовый и производственный блоки получили оценку ниже среднего, в то время как маркетинговая и социальная составляющие показали результат выше среднего. Это указывало на проблемы с рентабельностью, износом оборудования и высокой кредитной нагрузкой при относительно эффективной работе с клиентами и стабильном коллективе.

Результаты качественной оценки: стратегическое положение ООО «Акса́й» было определено экспертно как «Зона комфорта». Предприятие обладает устойчивыми компетенциями в региональной нише (средний ВСП), но рынок металлоконструкций Калининградской области не отличается высокими темпами роста и характеризуется сильной конкуренцией (средняя ВПР).

Интегральный диагноз: в бипирамидальной модели интегральная точка диагноза оказалась в секторе «Зона комфорта / Средняя устойчивость», но со смещением в зону риска из-за низких оценок финансового и производственного блока. Визуально это проявилось в отклонении точки от центра плоскости в сторону низких значений ИПРУ.

Стратегический вывод на основе матрицы: согласно результирующей матрице (таблица 1), для данного диагноза стратегическим императивом является «Укрепление фундамента». Руководству предприятия было рекомендовано отказаться от первоначальных планов по агрессивному расширению сбыта и сосредоточить ресурсы на финансовом оздоровлении (реструктури-

Таблица 1. Фрагмент результирующей матрицы выбора стратегий развития.

Стратегическое положение \ Уровень ИПРУ	Низкий (1-3)	Средний (4-6)	Высокий (7-9)
Минимальная эффективность	Императив: выживание. Антикризисное управление, радикальное сокращение издержек, поиск узкой ниши. Стратегии сокращения и ликвидации непрофильных активов.	Императив: стабилизация. Фокус на укреплении наиболее перспективных направлений, оптимизация операционной деятельности. Стратегии ограниченного роста и специализации.	Императив: консолидация. Защита достигнутого равновесия, максимизация эффективности в текущей нише. Стратегии фокусирования и удержания доли рынка.
Зона комфорта	Императив: укрепление фундамента. Приоритет – повышение уровня рыночной устойчивости. Инвестиции в модернизацию, финансовое оздоровление, развитие персонала.	Императив: сбалансированное развитие. Поэтапное улучшение и положения, и устойчивости. Стратегии органического (интенсивного) роста, диверсификации в смежные области.	Императив: прорыв из зоны комфорта. Активное использование накопленного потенциала для рывка. Стратегии интеграции (вертикальной/горизонтальной), выхода на новые рынки.
Максимальная эффективность	Императив: устранение опасного дисбаланса. Срочные меры по повышению устойчивости при сохранении позиции. Рейнжиниринг процессов, укрепление финансов.	Императив: развитие и защита лидерства. Инвестиции в инновации для усиления конкурентного преимущества, создание барьеров для входа.	Императив: лидерство и экспансия. Агрессивные стратегии захвата рынка, глобализация, формирование отраслевых стандартов, поглощения.

зация долгов, оптимизация оборотного капитала) и производственной модернизации (частичное обновление парка станков). Реализация этих мер в течение 2024–2025 гг. позволила повысить ИПРУ предприятия до 5.1 балла, снизив тем самым стратегические риски и создав основу для дальнейшего сбалансированного развития.

Обсуждение

Предложенный подход демонстрирует свою эффективность в решении обозначенных во введении методологических проблем.

1. Преодоление фрагментарности. Бипирамидальная модель обеспечивает не просто комплексный, а именно интегральный анализ, выявляя системные связи. В случае ООО «Аксай» она наглядно показала, что относительно сильные маркетинг и кадровая политика не могут компенсировать слабость финансового и производственного фундамента, что и определило выбор стратегического императива.

2. Устранение разрыва между диагностикой и выбором. Результирующая матрица выступает формализованным «мостом», детерминированно связывающим диагноз с конкретными стратегическими действиями. Это снижает роль субъективного фактора и интуиции в стратегическом управлении, переводя его в более рациональную плоскость [12].

3. Практическая ориентированность. Апробация подтвердила, что инструментарий не является сугубо

теоретическим. Он предоставляет руководству предприятий структурированный, пошаговый алгоритм для аудита собственного состояния и выбора адекватного пути развития, что особенно важно в условиях неопределённости [3].

Ограничением методики можно считать её относительную трудоёмкость на этапе первичного сбора и нормализации данных, а также необходимость привлечения экспертов для оценки стратегического положения. Однако эти затраты компенсируются повышением качества и обоснованности принимаемых долгосрочных управленческих решений, что в конечном итоге влияет на конкурентоспособность и устойчивость предприятия.

Заключение

Проведенное исследование подтвердило гипотезу о необходимости перехода от фрагментарной, комплексной диагностики к целостной, интегральной как к обязательной предпосылке эффективного стратегического управления промышленным предприятием.

Разработанный автором методический аппарат, включающий системную концепцию категорий, методики оценки рыночной устойчивости и стратегического положения, бипирамидальную модель синтеза и результирующую матрицу выбора, представляет собой законченное решение для преодоления ключевого методологического разрыва. Он позволяет:

1. Получить целостный, системный диагноз состо-

яния предприятия, выявляющий не просто отдельные проблемы, а их взаимосвязи и влияние на общую позицию.

2. Детерминированно и обоснованно перейти от диагноза к формулированию стратегического императива и выбору портфеля функциональных стратегий.

3. Повысить эффективность стратегического управления за счёт снижения субъективизма и фокусировки на устранении ключевых дисбалансов.

Практическая апробация на примере предприятия ООО «Аксай» показала действенность подхода, позволив скорректировать стратегические планы и сконцентрировать ресурсы на укреплении операционного фундамента. Разработанный инструментарий может быть использован не только руководством промышленных предприятий, но и органами государственной и региональной власти для мониторинга состояния ключевых предприятий и разработки адресных мер поддержки. Перспективой дальнейших исследований является цифровизация предложенного аппарата в виде программного модуля для стратегического анализа.

Библиографические ссылки

1. Арошидзе А.А. Особенности подходов к пониманию экономической устойчивости в контексте устойчивого развития предприятий // Экономика, предпринимательство и право. – 2021. – Том 11. – № 4. – С. 785-798.
2. Базарова Л.А. Концепция устойчивого развития промышленного предприятия // Вестник Белгородского университета потребительской кооперации. – 2011. – №2. – С. 201-206.
3. Григорян Е.С. Теория и методология стратегической устойчивости предприятия // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. – 2015. – №7-8. – С. 136-137.
4. Гусев Ю.В. Стратегия развития предприятий. - СПб.: Изд-во СПбУЭФ, 1992. – 160 с.
5. Дорофеева В.В. Влияние экзогенных факторов на императивы развития отечественных предприятий / В.В. Дорофеева, А.Ю. Хиврич // Проблемы социально-экономического развития Сибири. – 2020. – № 2(40). – С. 20-26.
6. Караева Ф.Е. Оценка рыночной и финансовой устойчивости предприятия // Научные известия. – 2017. – №7. – С. 68-73.
7. Клейнер Г.Б. Сущность и структура стратегии предприятия // Современная конкуренция. – 2008. – №6. – С. 114-130.
8. Кононов А.А., Нурулин Ю.Р. Разработка стратегии развития организации в условиях неопределенности и нестабильности // Прогрессивная экономика. 2024. №6.
9. Милотина Л.А. Финансовая устойчивость предприятия как ключевая характеристика финансового состояния // Вестник ГУУ. – 2017. – №5. – С. 153-156.
10. Назаров А.Г. Классификация и систематизация стратегий развития промышленных предприятий // Вестник РГГУ. Серия «Экономика. Управление. Право». – 2019. – № 2. – С. 102-116.
11. Портер М. Конкурентная стратегия: Методика анализа отраслей и конкурентов. М.: Альпина Паблицер, 2020. 606 с.
12. Распоряжение Правительства РФ от 06.06.2020 № 1512-р (ред. от 21.10.2024) «Об утверждении Сводной стратегии

развития обрабатывающей промышленности Российской Федерации до 2030 года и на период до 2035 года».

13. Сулейманова Д.А. Рыночная устойчивость хозяйствующих субъектов: оценка факторов ее обеспечения и методические аспекты анализа // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3: Общественные науки. – 2016. – №2. – С. 22-26.

14. Филобокова Л.Ю. Методологические подходы к оценке и управлению устойчивым развитием малого предпринимательства // Economic Consultant. 2014. №2 (6). С. 156–162.

15. Яшин Н.С., Григорян Е.С. Методология стратегической устойчивости предприятия // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. – 2015. – №1 (55). – С. 18-22.

16. Mintzberg H. The Rise and Fall of Strategic Planning. N.Y.: The Free Press, 1994.

Дворцы Московского Кремля: от начала царствования Романовых до Советской России

Аннотация. Архитектурные памятники Московского Кремля – свидетели истории русского государства. Важнейшую роль среди них играли кремлёвские дворцы. В XVII веке в Кремле был возведен великолепный Теремной дворец, который должен был символизировать прочность власти новой царской династии Романовых. С обретением Россией статуса империи и переносом столицы в Санкт-Петербург, Московский Кремль остается важнейшим символом государственной власти, о чём свидетельствуют кремлёвские императорские дворцы XVIII-XIX веков. Более того, традицию московских дворцов продолжила и Советская власть, возведя в сердце Кремля Дворец Съездов, который стал символом своей эпохи.

Ключевые слова и фразы: Московский Кремль, Теремной Дворец, дворцовая архитектура Кремля, ведуты, историческая живопись.

*Мария АСЕЕВА,
Светлана ГУСАРОВА*

*Всероссийский государственный университет юстиции
(РПА Минюста России), Москва, Россия*

Златоглавая Москва заняла своё прочное место в городском пейзаже много позже других европейских столиц. Предысторией пейзажных изображений Московского Кремля можно считать либо иконописные изображения, в которых Москва и Кремль только обозначаются лишь как место действия. Либо западные гравюры XVI–XVII веков, на которых представлен облик древнерусской столицы как средневековой крепости. Это работы таких мастеров гравёрного дела как Адам Олеарий, Афанасий Трухменский, Николаас Витсен и другие [2]. Именно эти работы лучше всего демонстрируют, что после конца Смуты и воцарения молодой династии Романовых началась эра новая кремлёвского дворца.

И начало ей положила постройка знаменитого своей красотой Теремного дворца. Эти богатые царские покои были построены в 1635-1636 гг. для царя Михаила Фёдоровича каменных дел мастерами Баженом Огурцовым, Антипом Константиновым, Трефилом Шарутиным и Ларионом Ушаковым. Основанием для вновь возведённых трёхэтажных каменных палат послужил нижний ярус северной части дворца, построенного ещё в правление Ивана III [1; 26].

Как указывает автор сайта «Музеи московского Кремля»: «В ярусном построении объёма нового сооружения с открытыми гильбищами, площадками, крыльцами и лестницами сказались традиционные черты русского деревянного зодчества. Тем не менее это был новый для своего времени тип многоэтажного каменного жилого здания, в котором уже зарождалось ставшее характерным для позднейших дворцов анфиладное построение внутренних помещений» [11].

Даже по современным меркам Теремной дворец был роскошен. По трём ярусам дворец окружали три

открытые галереи-гульбища: сперва Нижняя, Боярская площадка или Постельное крыльцо. Они располагались на уровне перекрытия алевизовского подклета, откуда открытая лестница вела на Передний каменный двор. Этот двор мастера расположили поверх выровненных сводов Мастерских палат, на которых и были надстроены три этажа Теремного дворца. Последний ярус выстроенных палат – златоверхий Теремок, расположенный по центру здания, окружает третья площадка – Верхний каменный двор [14].

Новый дворец выглядел необычайно живописно и нарядно. Зодчие добились этого не только за счёт сложного объёмно-планировочного решения здания, но и благодаря богатейшему, чуть ли не ювелирному декору его фасадов. «Профилированные пилястры между окнами, резные и майоликовые карнизы, сложные белокаменные обрамления проёмов с висячими гирьками и треугольными фронтонами, покрытые резным орнаментом, изразцы и резьба в ширинках парапетов гульбищ, золочёная кровля – всё это гармонично увязывается с полихромной окраской стен и белокаменных деталей», – указывает путеводитель по Кремлю [11].

По иронии судьбы первые пейзажные изображения Теремного дворца принадлежат не русским живописцам, а итальянскому архитектору Джакомо Кваренги. Как мы уже упоминали, изображения Кваренги относятся к жанру ведуты – особого вида рисунка или гравюры с детальным изображением повседневного городского пейзажа и знаменитых памятников архитектуры. Из серии ведутов Кваренги с видами Москвы, особый интерес представляет работа под названием «Теремной дворец и собор Спаса на Бору в Московском Кремле».

Перед нами во всей красе возвышается четырёхэтажный кремлёвский Теремной дворец, более всего похожий на богато изукрашенную шкатулку для драгоценностей. Здание стоит на высоком цоколе, поэтому к дворцу ведёт широкая каменная лестница, которая приводит к просторной площадке перед первым

этажом. С восточной стороны Теремов изображено Переднее золотое крыльцо, по которому поднимались на второй этаж в жилые покои царя.

В глубине картины, справа от Теремного дворца мы видим сияющие купола Собора Спаса за Золотой решёткой, за ними в полупрозрачной в дымке возвышаются купола Успенского собора и Колокольни Ивана Великого.

Слева от дворца мы видим два этажа высоких полукруглых романских арок, а справа на переднем плане картины перед нами невысокое приземистое храмовое здание под зелёной железной крышей, со скромными луковками куполов над низенькими приделами и единственным золотым куполом в центре. По дверным проёмам видно, что здание словно врастает в землю, да это и не удивительно. Перед нами собор Спаса на Бору — стариннейший каменный храм Московского Кремля, который начал возводить ещё дед Дмитрия Донского великий князь Иван Калита [4; 189].

Так в конце XVIII столетия Джакомо Кваренги своими ведутами проторил дорогу многим живописцам, которые будут стремиться запечатлеть красоту древней русской столицы.

В русской живописи к художественному образу Те-

ремного дворца не раз обращался один из крупнейших мастеров классицистического городского пейзажа — «русский Каналетто» — Фёдор Яковлевич Алексеев, которому в 1800 году император Павел I сделал большой заказ — написать виды древнерусской столицы.

Известно, что из Москвы пейзажист вернулся с несколькими завершёнными картинами и «большой портфелью» графических видов Кремля, выполненных мастером и его учениками. Всего Ф.Я. Алексеев напишет с натуры более 20 работ, не подозревая, что создаст буквально исторические свидетельства, как выглядела первопрестольная столица до страшных пожаров 1812 года [15].

Характерной особенностью художественно-документальной живописи Ф. Алексеева является почти фотографическая точность в изображении объектов архитектуры, вплоть до мельчайших деталей, графичность в соединении с особенным чувством глубины изобразительного пространства.

И самое праздничное и нарядное здание, изображённое художником на картине «Боярская площадь в Московском Кремле» — это, конечно же, Теремной дворец.

Как уже видно из названия, на картине изображе-



Рис. 1. Дж. Кваренги «Теремной дворец в Московском Кремле» (1797 г.)

на Боярская площадка и вход в Верхоспасский собор, находившийся внутри царского дворца. Этот храм возведённый в 1635-1636 годах, служил домовою церковью русским государям. Выход на среднее гульбище позднее закрывался уникальной кованой золочёной решёткой, благодаря которой собор получил своё второе название – храм Спаса за Золотой решёткой. С просторной Боярской площадки Золотая лестница, украшенная золочёными скульптурами львов, поднималась на небольшую террасу перед Верхоспасским собором.

Боярская площадка или Постельное крыльцо было местом сбора бояр и площадных дворян. Здесь они собирались прежде, чем предстать перед царём, здесь же оглашались царские указы. Боярская площадка выделялась богатым кирпичным и белокаменным декором. Изящные золочёные перила обрамляли полу-кружия лестницы, добавляя сооружению лёгкости и изысканности. Это парадное гульбище было устроено на сводах двухъярусного подклета, именовавшегося Жилецким. Боярская площадка была настоящей архитектурной жемчужиной Кремля. И как жаль, что сегодня увидеть воочию её нам уже не суждено...

Как не суждено увидеть и сказочной красоты дво-

рец царицы Натальи Кирилловны Нарышкиной, второй супруги царя Алексея Михайловича Тишайшего.

Известно, что первая супруга Алексея Михайловича, Мария Милославская, родила мужу тринадцать детей, из них выжили девять. И вряд ли эти дети (а дочери царя были уже совсем взрослыми барышнями) были в восторге от второго брака своего отца. И чтобы дети от первого брака не досаждали молодой супруге, государь повелел возвести для неё отдельный дворец. Особые палаты для царицы были возведены к северу от Теремного дворца в 1674 году, спустя два года после рождения сына Петра (к слову, четырнадцатого по счёту ребенка Алексея Михайловича).

К сожалению, история не сохранила ни имён архитекторов, ни гравюр, ни живописных полотен с изображением этого дворца.

Остались только отрывочные воспоминания современников, что здание дворца представляло собой деревянные хоромы, возведённые «на каменных стенах и столбах» [7]. Мы помним, что строительство деревянных жилых помещений на каменном подклете было на Руси частным явлением. И вообще считалось, что деревянное жилище куда полезнее для здоровья нежели каменное, да и протопить его не в пример легче...



Рис. 2. Ф. Я. Алексеев «Боярская площадка или Постельное крыльцо и Храм Спаса за золотой решёткой в Московском Кремле» (1810 г.)

К концу XVII столетия из-за частых пожаров деревянное строительство в Кремле указом Фёдора III было запрещено. О правильности сего указа говорит факт, что дворец царицы Натальи Нарышкиной, будучи одним из последних подобных сооружений, погиб в огне большого пожара 1737 года.

Внешний облик, оформление и размеры покоев воссоздавались историками в XX веке по археологическим артефактам, сохранившимся чертежам и «описям порух», сделанным после московских пожаров [4; 58].

Так выяснили, что крыши дворца, сделанные в формах шатров и бочек, были выкрашены в зелёный цвет и украшены деревянными резными гребнями. Множество глав венчали здание, они теснились одна возле другой, громоздились одна на другую, «сквозили» и «пузырились».

На верхних шатрах находились «прапора» — металлические флажки, раскрашенные различными красками и золотом. Стены дворца сверху были покрыты тёсом. Когда солнце освещало здание, нельзя было издали догадаться, что это — дворец или «куст цветов исполинских».

Окна палат царицы имели украшения из резных наличников с карнизами и капителями, а внутри были вставлены слюдяные «окончины», при этом согласно описаниям «ни одно окно не походило на другое, ни один столб не равнялся с другим узорами или краской». На верхних же этажах дворца располагались

открытые «переходы и гульбища» [5; 101].

Увы, вся эта красота погибла в огне, как и более поздний дворец императрицы Анны Иоанновны, названный в честь её императорского величества «Анненгоф».

Возведение первого императорского кремлёвского дворца — Зимнего Анненгофа — началось в марте 1730 году в Кремле «близ Цейхгауза», как тогда на немецкий манер называли здание Арсенала.

Строительство дворца было поручено обер-архитектору Бартоломео Растрелли, о чём он записал в своих мемуарах: «Я построил в городе Москве, в царствование императрицы Анны, прежде вдовствующей герцогини Курляндской, Зимний дворец из дерева на каменном фундаменте. Это здание было расположено близ нового Арсенала, недалеко от Кремля. В этом здании был большой зал, украшенный несколькими колоннадами и скульптурой, а также парадные апартаменты...» [6; 11].

Та же роковая ошибка: «дворец из дерева на каменном фундаменте!» Но если построенный таким же образом дворец Натальи Нарышкиной простоял больше шести десятков лет, то детищу Растрелли было и этого времени было не дано. В 1736 году Зимний Анненгоф из Кремля перенесли в Лефортово (в прямом смысле слова — раскатали по брёвнам и перенесли!), а там в 1771 году дворец был уничтожен пожаром.

В результате императорского дворца в Московском Кремле не осталось. И только в 1749 году, через две-

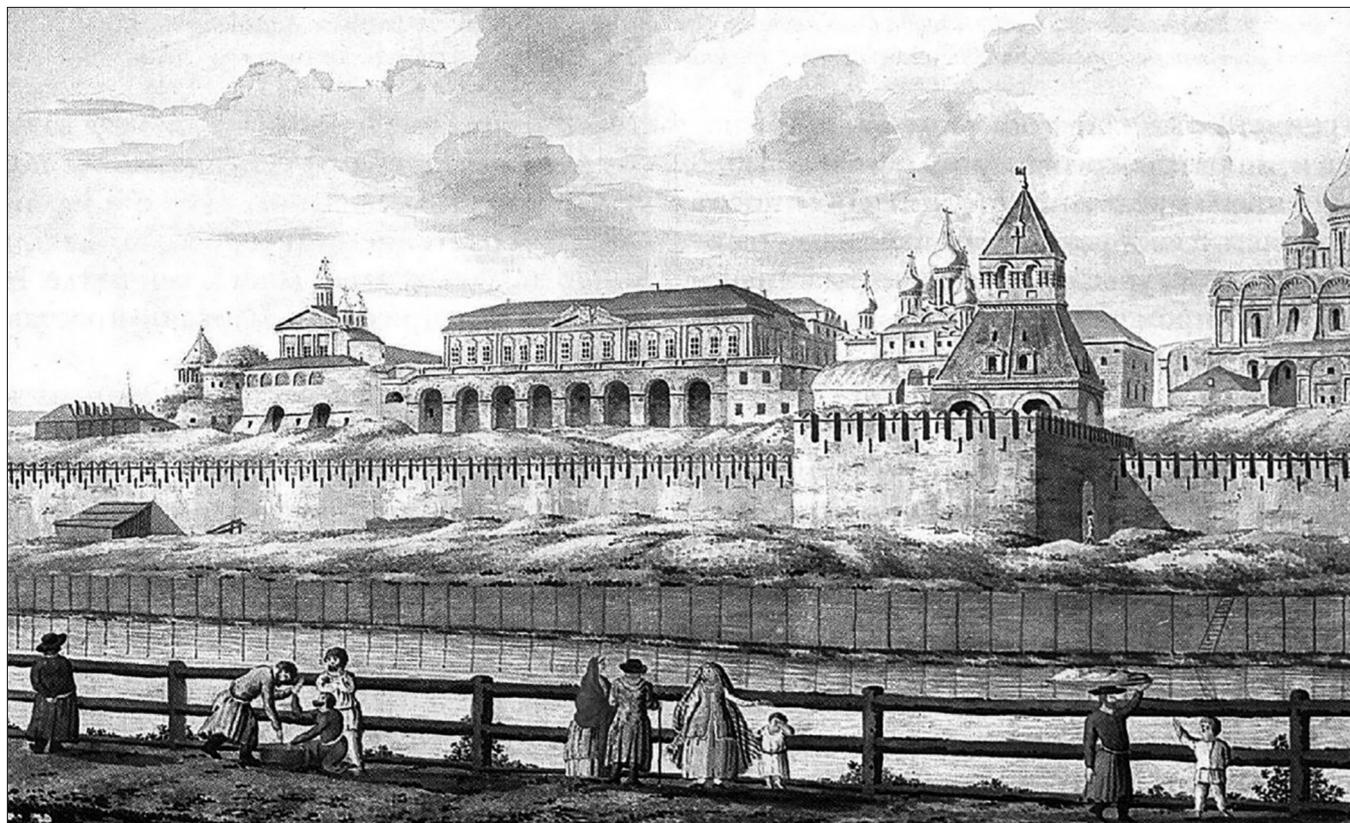


Рис. 3. Ф. Кампорези «Вид царского дворца в Кремле с противоположного берега Москвы-реки» (1780-90-е гг.)

надцать лет после гибели дворца своей бабки Натальи Кирилловны, императрица Елизавета Петровна пожелала иметь в Кремле постоянную резиденцию. Создание нового уже каменного императорского дворца было вновь поручено Бартоломео Растрелли.

Новый дворец надлежало построить на месте обветшавших парадных палат старого алевизовского дворца: Средней Золотой, Столовой и Набережной. После обмеров дворцового комплекса, выполненных командой архитектора Д.В. Ухтомского, эти палаты в 1752 году были разобраны, а на их подклете через год возвели одноэтажный Зимний дворец в любимом императрицей стиле барокко. Фасадами дворец выходил на Соборную площадь и к Москве-реке.

Увы! — следует признать, что кремлевским дворцам Растрелли не везло. Новая растреллевская постройка вновь оказалась неудачной. По словам одного придворного императрицы, дворец Растрелли хоть и имел грандиозный вид, но выглядел так, будто только что выдержал вражескую осаду.

Вид Зимнего Елизаветы Петровны демонстрируют акварельные изображения художника Франческо Кампорези.

Архитектурные виды Кремля Кампорези указывают, что растреллевский дворец был одноэтажным и имел открытую террасу, возведённую на старинном подклете. Симметричную композицию фасадов дворца составляли прясла, которые отделялись друг от друга парными полуколоннами с резными капителя-

ми. Сложные наличники с лепниной украшали оконные проёмы. Центром каждого из фасадов являлся выступ ризалита, а средняя часть дворца отличалась вычурным фронтоном, в центре которого две женские фигуры держали пышный картуш с короной и гербом. Перед фасадом дворца, ближе к Москве-реке, на фундаменте Запасного дворца Годунова, был разбит Нижний Набережный сад, выполненный во французском стиле.

После смерти «весёлой императрицы Елисаветы» дворец оказался заброшенным. К концу XVIII столетия «взбитые сливки» барокко вышли из моды и в 1798 г. сооружение Б. Растрелли было реконструировано по проекту Н.А. Львова. Архитектор попытался придать барочному дворцу более строгие классические формы. Для этого был надстроен второй этаж и проведена обработка фасадов в классическом стиле, что в результате полностью изменило облик дворца. И, к сожалению, вновь не в лучшую сторону...

Именно эту, более позднюю версию Кремлёвского Зимнего дворца мы находим на акварелях уже упоминаемого нами Ф.Я. Алексеева. Художник, со свойственным для его творчества вниманием к деталям, показывает, что к началу XIX века от барочной пышности дворца мало что сохранилось.

Картина свидетельствует, что к 1802-му году барочную кровлю с характерным переломом и резными картушами заменили на простой треугольный фронтон и большое полукруглое окно под ним. Вось-



Рис. 4. В. Баженов проект Большого Кремлевского дворца (1772-1775 гг.) Современная визуализация



Рис. 5. Акварель мастерской Ф.Я. Алексева «Вид Ивановской площади» (1800–1802гг.)

миколонный портик с открытым балконом наверху придавали дворцу вид скорее помещицкой усадьбы, а не императорской резиденции.

Этот обновленный Зимний дворец Львова мы увидим ещё на одном рисунке Ф.Я. Алексева, который называется «Теремной дворец и собор Спаса на Бору». Правда здесь мы видим задний «непарадный» фасад Зимнего дворца, который выступает фоном для старинного собора. Из всех изображений Кремля Алексеевым этот рисунок самый унылый. Серые мрачные стены Зимнего дворца, замшелый, словно выросший в землю Сытного двора древний Собор Спаса на Бору, и даже Теремной дворец растерял всю свою пряничную красоту. Московский Кремль выглядит заброшенным и неухоженным.

Наверное, именно такой видела свою кремлевскую резиденцию просвещённая императрица Екатерина II, которая Москву не слишком жаловала.

И хотя её старинный друг по переписке философ Д. Дидро советовал российской государыне вернуть сюда столицу и не жалеть средств на возведение в Москве новых зданий, остаётся только радоваться, что этого не произошло. Ибо, желая обрести славу новой основательницы Москвы, Екатерина II повелела построить новый кремлёвский дворец — как символ своей просвещённой монархии.

Разработка проекта дворца была поручена русскому архитектору В. И. Баженову, который вошёл в историю как основоположник классического направления в архитектуре России.

Стремясь к созданию нового образа Москвы и желая превратить её в современный европейский город, В.И. Баженов делает проект дворца в духе эпохи классицизма. Как мы понимаем, строгость, лаконичность и некоторую холодность, рафинированность классической архитектуры трудно было спроецировать на древнюю Москву. Поэтому было решено все «...упадающие царские чертоги, что не могли более стоять без страха и были готовы ко всеконечному разрушению» просто-напросто снести [3; 61]. И архитектора не смущало, что по указу Екатерины II от 1759 года все строения Московского Кремля были объявлены охраняемыми историческими памятниками. Что поделаешь, средневековая кремлёвская архитектура в эпоху Просвещения особого уважения не вызывала. Начались работы по очистке территории от строений XV-XVII веков, для чего пришлось разобрать Денежный и Житный дворы, руины «цареворисова» дворца, Верхний Набережный сад, приказные строения, галерею Оружейной палаты и т.д.

На месте московского Кремля Баженов видел Форум великой империи. Вместо кремлёвских стен, служащих оградой для храмов и святынь, архитектор



Рис. 6. Э. Гертнер «Панорама Москвы. Левая часть Триптихона» (1839 г.)

спроектировал грандиозный дворец в виде гигантской крепости, во внутреннем дворе которой оказались бы все соборы во главе с Иваном Великим. Все кремлёвские сооружения соединялись в новый единый ансамбль, выдержанный в стиле высокой античности. Центральной становилась площадь под открытым небом, наподобие римского форума для народных собраний, напоминавшая и о древнерусских вече. Здесь должны были стоять обелиски, триумфальная колонна и конные статуи, трубящие славу русской императрице.

Торжественно начатое строительство было прервано: по одной версии, эпидемией чумы 1771 года, по другой — из-за трещины, внезапно расколовшей стену Архангельского собора. А затем и императрица охладела к проекту.

Постройка дворца так и не началась. Невезучему архитектору можно только посочувствовать. Но то, что его убийственный замысел не был реализован, всё-таки отраднее. Лучшее о баженовском проекте высказал Н.М. Карамзин: «Его планы уподоблялись Республике Платоновой или Утопии Томаса Моруса: им можно удивляться единственно в мыслях, а не на деле».

К счастью, до наших дней сохранился огромный 17-метровый макет дворца, в котором архитектором были показаны все мельчайшие детали будущего шедевра. Модель дворца можно посмотреть в московском музее архитектуры и подивиться смелому замыслу автора [16].

В результате елизаветинский Зимний дворец ещё почти полвека оставался главной императорской резиденцией Кремля. Именно сюда вступил Наполеон осенью 1812 года, отсюда он и уйдет из сторевшей первопрестольной, приказав напоследок взорвать

старинный оплот русских царей. Но дождь и провидение оказались на стороне Москвы, и роковой взрыв не прогремел.

Ветхий и маленьким елизаветинский дворец уцелел в пожаре войны, но для августейшей фамилии уже явно не годился. Так в Кремле появился Малый Николаевский дворец. По словам Е. Лебедевой: «прозванный Малым для отличия от собственно императорского дворца» [10].

Историю появления этого дворца можно проследить благодаря творчеству всё того же Ф.Я. Алексева. На картине «Ивановская площадь» внимательный взгляд зацепится за изображённый справа фрагмент архиерейского дома за чугунной ковеной решёткой. Здесь художник изобразил только край здания, чей выходящий на площадь, центральный угол, решён в виде полуротонды с четырьмя колоннами тосканского ордера.

Это изящное двухэтажное здание было построено в 1775–1776 годах по проекту архитектора М. Казакова в стиле раннего классицизма.

Более детально здание можно рассмотреть на акварели Ф. Алексева «Вид части Кремля с Архиерейским домом» (1800–1802 гг.).

Здесь хорошо видно, что полуротонда завершается невысоким аттиком, т.е. декоративной стенкой, которая возведена над венчающим сооружение карнизом и опоясана открытой галереей. Художник подчёркивает, что аттик был украшен лепным гербом, а оба фасада на всю высоту стены расчленились так называемыми «лопатками», т.е. вертикальными узкими плоскими выступами, которые продолжали ритм колонн портика. Также тщательно живописец прорисовывает лепные барельефы, что украшали наличники верхнего ряда окон и простенки между ними.



Рис. 7. П. Верещагин «Москва. Вид на Кремль от Софийской набережной» (1879 г.).

На момент написания картины архиерейского дом служил резиденцией митрополита Платона, но с 1831 года здание получит своё новое имя — Малый Николаевский дворец. Здание дворца гармонично объединяло Вознесенский и Чудов монастыри в единый архитектурный ансамбль.

Это подтверждает и картина «Московской серии» немецкого художника Э. Гертнера «Панорама Москвы. Левая часть Триптихона». На живописном полотне перед нами просторная площадь, где центральное место занимает развёрнутое изображение Малого Николаевского Дворца. По сравнению с картинами Алексева, мы видим, что за три десятилетия исчезли ажурная чугунная решётка и сад окружающие дворец. Изменилась окраска стен: из кремового-жёлтого здание стало сливочно-белого цвета. Барочные украшения полуротонды: аттик, лепнина и герб — исчезли. Зато появился ещё один этаж. Здание стало более высоким, стройным, изящным в полном соответствии стилю классицизма.

К сожалению, Малый Николаевский дворец сильно пострадает ввремя штурма Кремля в 1917 году, и спустя двенадцать лет будет снесён вместе с Чудовым и Вознесенским монастырями.

Но вернёмся в XIX век и отметим, что самые большие изменения в архитектуре Кремля произошли именно в это столетие во время строительства Большого Кремлёвского дворца. По указу Николая I от 1839 года архитектором для создания нового московского дворцового ансамбля назначается К.А. Тон, родоначальник «византийско-русского стиля».

В отличие от В.И. Баженова Константин Андреевич с уважением относился к архитектурному наследию Кремля. Согласно его архитектурному плану, новый дворец был призван стать объединяющим объёмом для средневековых покоев Грановитой палаты и Теремного дворца, и гармонично сочетаться с имеющимися храмами Соборной площади и древними сохранившимися строениями Кремля.

Но без потерь всё-таки не обошлось. Старый Елизаветинский дворец разобрали вместе с Конюшенным двором XVII века и другими постройками юго-восточной части крепости. Новый дворец поглотил значительную часть Боярской площадки, на её месте был сооружён Владимирский зал дворца. Разобрали лестницу, прилегавшую к собору Спаса за золотой решёткой, Верхоспасскую площадку перекрыли, соорудив на месте Золотой решётки новые арочные проёмы.



Рис. 8. М. Посохин Государственный Кремлёвский дворец (до 1992 года — Кремлёвский Дворец съездов)

Но при этом в постановке новых зданий К. А. Тон «стремился восстановить в новом блеске древнее русское зодчество» [12; 52]. Возводя новый дворец, он придерживался планировки древнего ансамбля, а решение фасадов развивало архитектурную тему старинных сооружений. Так аркада первого яруса дворца – ремейк подклета Алевиза Фрязина, а в облике террасы поверх аркады повторяются старинные гульбища, что связывает ансамбль в пространстве. Резное фигурное обрамление оконных проёмов двухсветного второго этажа, профилированные пилястры между ними, центральная повышенная часть с кокошниками, перекрытая куполом, перекликаются с архитектурой Теремного дворца, но без его глазурно-пряничных красот, а гораздо сдержаннее и изящнее.

Единый архитектурный ансамбль Большого Кремлёвского дворца включил в себя Теремной дворец, Грановитую и Золотую Царицыну палаты, дворцовые церкви и другие сооружения, и охватил более семисот разновременных помещений XIV–XIX веков.

Дворец стал венцом новой кремлёвской идеи, воплощением объединения древней заветной идеологии «Москва – Третий Рим» и новой национальной парадигмы «Православия, самодержавия и народности».

В результате возведения Большого Кремлёвского дворца и дальнейших перестроек к середине XIX века панорама Кремля, открывавшаяся с Каменного моста, сильно изменилась. Об этом свидетельствует живописное полотно П.П. Верещагина «Москва. Вид на Кремль от Софийской набережной».

На полотне запечатлён вид с Каменного моста на обновлённый Кремль после реконструкции набережной реки и строительства здания Большого Кремлёвского дворца. Художник создаёт величественную панораму, где на берегу реки, высоком Боровицком холме раскинулся монументальный, подчёркнуто торжественный на ансамбль Кремля. Высоко над центром поднимаются в небо кремлёвские башни, громада вознесённого над рекой Большого Кремлёвского дворца, золотятся купола церквей и колокольни Ивана Великого – великие творения зодчих, построивших Москву на века.

В настоящее время весь комплекс Большого Кремлёвского дворца, кроме Оружейной палаты, является главной Резиденцией Президента РФ.

Большой Кремлёвский дворец стал последним императорским дворцом в истории России. И до шестидесятых годов XX века казалось, что это будет последний дворец московского Кремля. Ведь, как казалось, новой Советской власти, которая вслед за французскими революционерами объявила: «Мир – хижинам, война – дворцам!», дворцовые комплексы ни к чему [8].

Но прошло время и как написал в своём сборнике «Москва» Э.Я. Двинский: «В 1961 году неповторимый кремлёвский ансамбль, сложившийся из архитектурных памятников разных эпох, обогатился новым величественным сооружением – памятником эпохи со-

циализма Кремлёвским дворцом съездов» [6; 106].

Здание дворца было возведено по проекту авторского коллектива архитекторов, возглавляемого М.В. Посохиним.

Возведение дворца вызвало, да и продолжает вызывать массу споров. Одни утверждают, что «... архитекторы сумели создать современное здание, которое, не повторяя форм древнего зодчества и не соперничая с ними, гармонично и естественно стало в ряд прославленных архитектурных шедевров старого Кремля». Другие с таким мнением категорически не согласны, считают возведение Дворца Съездов «кощунством», указывая, что его крупный нерасчлененный объём диссонирует в ансамбле Кремля.

Но нам ближе мнение Ю. Нагибина, который не раз говорил, что «Кремль – не создание единой воли, раз и навсегда определившей его форму.. Каждая эпоха накладывала на него свой отпечаток, в нём достойно представлены разные периоды русской жизни. Тем и ценен этот единственный в своём роде ансамбль, что он являет собой не окаменелость, а подвижный образ времени: от Успенского собора, утвердившего значение Москвы как первого града на Руси, до Дворца съездов, в чьих прочных ребрах – идея нового времени» [12; 53].

Стоит признать, что если рассматривать Дворец съездов абстрактно и независимо от Кремля, то его следует признать одним из лучших творений М. Посохина. Не зря критиков советского времени восхищали геометрически строгий и чёткий силуэт здания, разделённые «тонкими беломраморными пилонами» «гладкие, алмазно сверкающие плоскости» его стеклянных стен, «в зеркальной поверхности которых эффектно отражаются богатые формы древней архитектуры». Восхищал даже «светлый козырёк главного входа», который повис в воздухе «словно невесомый» [6].

Здание Дворца возводилось в период формирования современной отечественной архитектуры, поэтому отразило все поиски и технические достижения своего времени. Оно сооружено из бетона, металла и стекла, в отделке применены как традиционные, так и новейшие строительные материалы, например, обрамляющий витражи серебристый авиационный алюминий.

Простота и целесообразность – вот главные критерии архитектуры Дворца съездов. И как отметил в год 850-летия Москвы Ю. Нагин: «Глядишь, лет через сто и дворец съездов будет казаться столь же естественной и необходимой частью Кремля как творения Казакова и Тона» [12; 52].

Завершая историю дворцов Московского Кремля, подсчитаем, что на протяжении восьми с половиной столетий на Боровицком холме в разное время возвышались более десяти дворцовых комплексов. Создавали их как иноземные архитекторы, так и русские зодчие. Имена Алевиза Фрязина, Марко Руффо, Пьетро Антонио Солари и Бартоломео Растрелли, стоят ря-

дом с именами Бажена Огурцова, Антипа Константинова, Трефила Шарутина, Лариона Ушакова, Василия Баженова, Михаила Казакова, Константина Тона и Михаила Посохина, а также тех неизвестных мастеров каменного дела, имена которых затерялись на страницах истории. Каждый из них внёс свою лепту в возвышение Кремля, чтобы Московский Кремль стал не просто историческим ядром нашей столицы, но и её главным символом, а значит и символом всей России.

русского архитектора. // [Электронный ресурс] – Режим доступа – <https://aif.ru/realty/city/>

Библиографические ссылки

1. Асеева М.А., Гусарова С. В. Дворцы Московского Кремля: от Рюриков до Смутного времени. // Проблемы межрегиональных связей. 2025. № 32 (4). С. 23-27.
2. Богатская И. А. Образ Московского Кремля в живописи и графике XVIII-первой половины XIX столетия // Государственные музеи Кремля. Материалы и исследования. // М., 2003. — Вып. 15. — С. 169-191.
3. Василий Иванович Баженов: Письма. Пояснения к проектам. Свидетельства современников. Биографические документы. М., 2001. С.106.
4. Васильева Д., Гусарова С.В. Личность Ивана Калиты и его деяния в оценках современников и историков. // Актуальные вопросы современной науки и образования. Сборник научных статей по материалам Всероссийской конференции в рамках проведения XXIII научно-практических чтений, посвященных памяти философа и общественного деятеля А.Н. Радищева, приуроченных к Году педагога и наставника. Малоярославец, 2023. С. 187-192.
5. Векслер А.Г. Москва в Москве. История в недрах столицы. // М.: Московский рабочий, 1968. — 120 с.
6. Двинский Э.Я. «Москва» // М.: Московский рабочий, 1964. — Вып. 3. — 654 с.
7. Евангулова О.С. Московская архитектура и ее создатели (первая половина XVIII века). // Москва: Прогресс-Традиция, 2014.
8. Гусарова С.В. Утраченная легенда старой Москвы (образ Сухаревой башни в изобразительном искусстве второй половины XIX - начала XXI в.) // Пространство и время русского искусства. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2024. С. 191-201.
9. Кудрявцев М.П. Проект царских палат Кремля в аксонометрическом чертеже XVII века // Государственные музеи Кремля. Материалы и исследования. // М., 1987. — Вып.5: Новые атрибуции. — С. 79-93.
10. Лебедева Е. Чертоги русского царя. // [Электронный ресурс] – Режим доступа – <https://pravoslavie.ru/32081.html>
11. Музеи московского Кремля: архитектурный ансамбль Кремля. // [Электронный ресурс] – Режим доступа – <https://kremlin-architectural-ensemble.kreml.ru/architecture/view>
12. Нагибин Ю.М. Вспокоенный звон. // М.: Изд. дом «Подкова», 1997. — 308 с.
13. Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади // М.: Искусство, 1982. — Вып. 1. — 504 с.
14. Румянцев В. Е. Вид Московского Кремля в самом начале XVII века. // Древности. Труды МАО. Т. 10., 1886, — Вып. 2. — С. 53—78.
15. Усачева С. Интересно о картинах и художниках. Алексеев Федор Яковлевич. // [Электронный ресурс] – Режим доступа – <https://rama.ru/artists/fedor-yakovlevich-alekseev/moscow>
16. Яблочкин К. Василий Баженов. История легендарного

Театр как лаборатория критической достоверности: стратегии работы с аудиторией в условиях постправды

Аннотация. В статье исследуется влияние феномена постправды на восприятие современной театральной аудитории. Автор анализирует, как доминирование эмоциональных нарративов над объективными фактами создаёт «ловушку» для зрительского суждения. На основе философского анализа (Фуко, Фуллер, Рорти) и модели воздействия постправды предлагается переосмыслить роль театра как «лаборатории критической достоверности». Ключевой вывод работы заключается в том, что театр, используя рефлексивные художественные стратегии и новые качественные методы исследования аудитории, может стать площадкой для восстановления способности к самостоятельному и глубокому восприятию. Таким образом, в эпоху конкуренции истин театр обретает новую социальную миссию - развивать критическое мышление и способствовать рождению личной достоверности.

Ключевые слова и фразы: постправда, театральная аудитория, зрительское восприятие, критическое мышление, информационный пузырь, альтернативный нарратив, режим истины, конкуренция истин, критическая достоверность, манипуляция мнением, эрозия суверенности восприятия, лаборатория достоверности, рефлексивные стратегии.

Дмитрий ВЫГОВСКИЙ

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

Современное информационное общество, находясь на пути интенсивного развития, кардинально расширило возможности коммуникации, передачи и получения информации. Однако этот прогресс сопровождается парадоксальным феноменом: возрастающим недоверием к самой информации. Технологии, призванные улучшить жизнь, создали среду перманентной информационной перегрузки, где спутником каждого человека стал смартфон - источник бесконечного потока контента «на любой вкус и цвет». В этих условиях экспертом может объявить себя любой, кто умеет апеллировать к эмоциям аудитории. Теории заговора, альтернативные факты и «фейк-ньюс» стали инструментами, подрывающими доверие к объективному знанию и способствующими созданию персонализированных картин реальности. Это явление, известное как «постправда», вышло за рамки политики и пронизывает все сферы жизни, включая культуру и искусство.

Исходя из этого нам, необходимо осмыслить влияние феномена постправды на одну из ключевых областей культуры - восприятие театрального искусства. Если объективные факты теряют вес перед лицом эмоций и личных убеждений, то как это трансформирует диалог между сценой и залом? Например, в статье, посвящённой реакции зрителей на визуальный альбом Бейонсе «Lemonade», повествующий о взаимоотношениях афроамериканских женщин с американским обществом, показано, как расовая и гендерная идентичность формировали принципиально разные «истины» восприятия. Это яркий пример того, как в эпоху постправды культурный продукт перестаёт быть единым текстом, распадаясь на множество субъектив-

ных интерпретаций.

В этих условиях исследования аудитории искусства, которые традиционно решают две основные задачи, имеющие эпистемологическое значение дескриптивную (анализ реального восприятия) и нормативную (выработку стандартов для совершенствования культурного процесса), сталкиваются с новыми методологическими вызовами.

Мы предполагаем, что феномен постправды, основанный на доминировании эмоций и конкуренции субъективных «истин», приводит к эрозии суверенности зрительского восприятия, делая его заложником внешних манипулятивных нарративов. Однако театр, рефлексивно используя и деконструируя языки постправды в своих практиках, может стать эффективной площадкой - «лабораторией критической достоверности», способствующей восстановлению у аудитории способности к самостоятельному и глубокому суждению.

С 1992 года сектор экономики искусства Государственного института искусствознания провёл масштабные опросы, определив социальный и культурный портрет публики. Важными вехами стали «Всероссийское исследование театральной аудитории» Лаборатории будущего театра ГИТИС (2018–2019) и «Первый всероссийский социологический опрос театральной публики» (ГИИ, СТД РФ, ИЭ РАН). Они фиксируют социальный запрос российского общества на критическую рефлексивность новомодных театральных постановок и экспериментов, то «как» на мнения влияют окружающая информационная среда постправды. Проблема влияния постправды на восприятие искусства и методы его изучения остаётся теоретически и методологически недостаточно разработанной. Примечательным исключением являются работы в области медиа, такие как коллективная монография под руководством И.А. Полуэхтовой «Телевидение глазами телезрителей», где предложены качествен-

ные методы учёта внешнего влияния на зрителей [3]. Данный аспект может стать основой для адаптации исследовательских инструментов к новой реальности. В дополнение к этому мы используем постмодернистский подход к феномену информации (М. Фуко, Р. Рорти), элементы диалектического анализа, для выявления противоречий, а также общенаучные методы анализа, синтеза и моделирования в целях развития критического мышления.

Понятие «постправды» (post-truth) активно вошло в научный и публичный дискурс в последнее десятилетие. Термин был впервые использован в 1992 году сербско-американским драматургом Стивом Тесичем, а в 2016 году Оксфордский словарь назвал его словом года, определив как «обстоятельства, при которых объективные факты менее влияют на формирование общественного мнения, чем апелляция к эмоциям и личным убеждениям» [8]. Изначально связанный с политическими кампаниями (Brexit, выборы в США), феномен быстро вышел за её пределы.

Постправда - это коммуникативная стратегия, при которой эмоционально заряженный, сконструированный нарратив замещает собой объективную реальность, становясь основой для формирования убеждений и действий. Ключевые её черты: доминирование мнений над фактами, генерация ложной повестки, устойчивость к опровержениям (эффект обратного результата - «backfire effect»). Главными каналами её распространения стали СМИ и социальные сети, создающие «информационные пузыри» («filter bubbles»), где пользователь получает только подтверждающую его взгляды информацию.

В научной литературе феномен осмысливается в разных аспектах. Ральф Кийс в книге «Эра постправды» (2004) исследовал причины девальвации правды в современном обществе [6]. А. Макинтайер трактовал постправду как форму идеологического превосходства. Стив Фуллер в работе «Постправда. Знание как борьба за власть» (2018) утверждает, что её истоки лежат в античной философии, а современный этап связан с демократизацией знания через интернет [5]. Исследователи, такие как профессор К. Шедман, отмечают влияние этих процессов на культурологию, указывая на проблемы антиэкспертизы (обесценивания профессионального мнения) и влияние личности исследователя на результаты в эпоху множественности «истин» [10].

Для лучшего понимания механизмов воздействия постправды на театральную аудиторию, можно систематизировать этот процесс в виде многоступенчатой модели влияния на восприятие:

1. Информационная среда и когнитивные искажения. Аудитория находится в состоянии перегрузки, что провоцирует стресс и склонность полагаться на эмоции, а не на анализ. Алгоритмы соцсетей создают «информационные пузыри», усиливая предубеждения.

2. Принцип замещения. Вместо отрицания фактов создаётся связный, но ложный нарратив (например,

вокруг скандальной премьеры), цель которого - вызвать сильный эмоциональный отклик (возмущение, восторг), который становится главным «аргументом».

3. Мотивированное рассуждение. Зритель бессознательно оценивает информацию на соответствие своим существующим убеждениям. Факты, противоречащие им, отфильтровываются; соответствующие - принимаются («правда сердца берёт верх над правдой разума»).

4. В рамках «пузыря» ложный нарратив получает множественные подтверждения от единомышленников, обретая видимость консенсуса. Критика или фактчекинг могут привести к эффекту обратного результата.

5. Формирование устойчивой установки. Сформированное предварительное мнение становится устойчивым к коррекции и определяет реальный опыт посещения театра, влияя на непосредственное восприятие спектакля.

Эта модель демонстрирует, как постправда создаёт мощный фильтр, через который зритель подходит к восприятию искусства, ставя под сомнение возможность аутентичной встречи со спектаклем.

Феномен постправды, при всей его современной специфике, укоренён в давних философских дискуссиях о природе истины. Отечественная философская мысль также активно участвовала в этих дискуссиях. Так, А.Л. Никифоров, критикуя постмодернистский релятивизм Р. Рорти (сводившего задачу философии к «разговору»), отстаивал ценность классической теории истины [2, с. 17]. В противовес этому Л.А. Микешина подчёркивала историчность и относительность истины, указывая, что марксистская гносеология, основанная на классических образцах XIX века, нуждается в обновлении в свете современных научных представлений [1]. Этот спор отражает ключевое напряжение: между поиском объективных оснований знания и признанием его контекстуальной, социальной обусловленности.

Важнейшим концептом для понимания последнего подхода является «режим истины», введённый Мишелем Фуко - совокупность правил, которые в данную эпоху определяют, какие высказывания могут считаться истинными. Стив Фуллер развивает эту линию, рассматривая постправду как обострённую борьбу за право определять эти правила, т.е. за власть через знание [5]. Он находит истоки подобной «конкуренции истин» ещё в спорах досократиков о первоначале мира. По его мнению, современный этап стал возможен благодаря всеобщему образованию и интернету, которые дали голос непрофессионалам, бросив вызов традиционным epistemic authorities (институтам, устанавливающим истину) [4, с. 8].

Таким образом, философский анализ показывает, что постправда является не уникальным продуктом цифровой эпохи, а обострением старой эпистемологической проблемы легитимации знания и авторитета. Однако это обострение приобретает конкретные

социальные формы в современном медийном ландшафте, что напрямую затрагивает методологические основы эмпирических исследований, в том числе - аудитории искусства.

Возникает ключевой вопрос: если феномен постправды пронизывает сознание зрителя, формируя его ожидания и оценки через социальные сети и медиа, то насколько релевантны традиционные методы исследования (опросы, анкеты), фиксирующие лишь конечный результат этого влияния? Мы рискуем изучать не столько непосредственное восприятие искусства, сколько эффективность работы тех или иных «информационных пузырей». Знание специалиста и мнение «лидера мнений» из блога уравниваются в правах в сознании респондента, что ставит под сомнение валидность собираемых данных. Исследователь оказывается в диалоге не с суверенным зрителем, а с медийно опосредованной проекцией, воспроизводящей заимствованные нарративы.

Проведённый анализ демонстрирует, что феномен постправды ставит перед исследователями культуры сложную дилемму: с одной стороны, необходимо уважать множественность зрительских «истин» и их контекст; с другой - важно не утратить способность к критическому анализу самих механизмов порождения этих «истин». Возвращение к ситуации «конкуренции истин» требует не простой фиксации мнений, но и изучения генеалогии убеждений, жизненного опыта и медийной диеты зрителя. Только так можно отличить аутентичный эстетический опыт от ретранслированного клише.

Современное информационное пространство постправды создаёт принципиальный вызов для театра. Ключевой проблемой становится формирование подлинного, аутентичного мнения зрителя, чья восприимчивость заранее «загрязнена» потоками альтернативных истин и манипулятивных оценок. Восприятие искусства происходит не с чистого листа. Зритель оказывается в ловушке, сконструированной из двух элементов.

Во-первых, это внешняя манипуляция ожиданиям. Мнение о спектакле начинает формироваться до посещения театра - в соцсетях, блогах, медиа, где доминируют эмоциональные клише («скандально», «гениально»), а авторитет профессиональной критики размыт. Во-вторых, это внутренний методологический кризис. Инструменты изучения аудитории фиксируют не глубину личного переживания, а воспроизведённые заимствованные суждения. Итогом становится эрозия суверенности восприятия: мнение потребителя искусства теряет связь с непосредственным эстетическим опытом.

Выходом из этой ловушки может стать переосмысление театра как лаборатории критической достоверности. Обладая уникальным потенциалом живого, совместного переживания, театр способен стать не жертвой, а антидотом и тренажёром для сознания эпохи постправды. Актуализация достоверности тре-

бует стратегического сдвига в трёх направлениях:

1. Тактика рефлексии вместо подражания. Наиболее мощный ответ - использовать язык постправды как художественный материал. Через деконструкцию манипулятивных приёмов, игру с перспективой, демонстрацию рождения нарратива на глазах у публики театр превращается в тренажёр критического мышления. Он учит не «что» думать, а «как видеть» механизмы убеждения.

2. Создание платформы для сложного диалога. В противовес фрагментированному онлайн-пространству, театр может культивировать живое, физически воплощённое пространство встречи разных «истин». Дискуссии, иммерсивные практики, site-specific проекты заставляют мнение артикулироваться, сталкиваться с иным и кристаллизоваться в диалоге, а не в монологе алгоритма.

3. Сдвиг исследовательской парадигмы. В соответствии с новой реальностью должна измениться и оптика изучения аудитории. Ключевым вопросом становится уже не ««что» вы думаете?», а ««как» и «почему» у вас сложилось это мнение?». Это требует внедрения качественных, контекстуальных методов (глубинные интервью, фокус-группы с элементами медиаанализа), учитывающих медийный контекст и рефлексивные способности зрителя.

Таким образом, вызов постправды трансформирует саму миссию театра. Из места предоставления готовых смыслов он становится лабораторией по выращиванию личной и ответственной достоверности. Его цель - не дать единственно верную интерпретацию, а создать условия, в которых зритель, столкнувшись с художественно осмысленной сложностью, сможет отточить собственный инструментарий восприятия. Доверие в эпоху постправды строится не на вере в абсолютную истинность сказанного со сцены, а на уважении к интеллекту зрителя и честном совместном исследовании механизмов, которые эту истинность конструируют. В этом процессе актуализируется подлинная достоверность - не как объективный факт, а как обретенная способность к самостоятельному, критическому и эмоционально насыщенному суждению.

В результате проведённого исследования был осуществлён комплексный анализ влияния феномена постправды на театральную аудиторию и предложены пути ответа на этот вызов со стороны театральной теории и практики.

Во-первых, было определено, что постправда представляет собой не просто политическую технологию, а глубокую эпистемологическую и коммуникативную проблему, укоренённую в истории философии, но радикально усиленную цифровыми медиа. Была выявлена и смоделирована логика её воздействия на восприятие, проходящая этапы от информационной перегрузки и создания эмоциональных нарративов до их когнитивной обработки через призму предубеждений и социального подкрепления в «информационных пузырях».

Во-вторых, философско-культурологический анализ (от досократиков до Фуко, Фуллера и современных дискуссий в отечественной философии) позволил переосмыслить постправду как обострение борьбы за определение «режима истины». Это ставит под сомнение адекватность традиционных методов исследования аудитории, которые рискуют фиксировать не аутентичный опыт, а ретрансляцию медийно навязанных клише.

В-третьих, центральным выводом работы является переопределение роли театра в новых условиях. Из пассивного объекта влияния постправды театр может быть преобразован в активного агента по производству критической достоверности. Для этого предложена трёхкомпонентная стратегия: 1) художественная рефлексия механизмов постправды на сцене; 2) создание театром платформ для живого, сложного диалога; 3) смена парадигмы аудиторных исследований в сторону качественных, контекстуальных методов, изучающих генезис мнений.

Таким образом, феномен постправды - это не приговор истине и не конец диалога в искусстве, а серьёзный вызов, требующий перестройки как художественного языка, так и исследовательской оптики. Театр, принявший этот вызов, перестает быть лишь развлечением или моральной инстанцией. Он становится важнейшим гражданским и эпистемологическим институтом, тренирующим умение жить в мире множественных реальностей, не теряя способности к глубокому, аутентичному и критически осмысленному переживанию. Дальнейшие исследования могут быть направлены на апробацию предложенной модели изучения аудитории и анализ конкретных театральных практик, успешно реализующих стратегию актуализации достоверности.

Библиографические ссылки

1. Микешина, Л. А. Философия науки: Современная эпистемология. Научное знание в динамике культуры : учебное пособие для вузов / Л. А. Микешина. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Прогресс-Традиция, 2005. — 464 с. — ISBN 5-89502-762-8.
2. Никифоров, А. Л. Проблемы классической теории истины / А. Л. Никифоров // Истина в науках и философии : сборник статей / под ред.: И. Т. Касавина, Е. Н. Князевой, В. А. Лекторского. — Москва : Альфа-М, 2010. — С. 17–40.
3. Телевидение глазами телезрителей : коллективная монография по материалам социологического исследования / И. А. Полуэхтова, А. В. Воронцова, П. А. Ковалев ; под ред. И. А. Полуэхтовой. — Москва : Восход-А, 2012. — 361 с. — ISBN 978-5-93055-274-4.
4. Шевченко, А. А. «Постправда» как новый «режим истины» / А. А. Шевченко // Гуманитарный вектор. — 2019. — Т. 14, № 4. — С. 8–14. — DOI: 10.21209/1996-7853-2019-14-4-8-14.
5. Фуллер, С. Постправда: Знание как борьба за власть / С. Фуллер ; пер. с англ. — 2-е изд. — Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. — 368 с. — (Политическая теория). — ISBN 978-5-7598-4179-1. — Пер. изд.: Fuller, Steve. Post-Truth: Knowledge as a Power Game. — 2nd ed. — Anthem

Press, 2018.

6. Keyes, R. The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life / Ralph Keyes. — New York : St. Martin's Press, 2004. — 312 p. — ISBN 0-312-30648-0.
7. Higgins, K. Post-Truth: A Guide for the Perplexed / Kathleen Higgins // Nature. — 2016. — Vol. 540, no. 7631. — P. 9. — DOI: 10.1038/540009a. — URL: <https://www.nature.com/articles/540009a> (дата обращения: 20.01.2026).
8. Post-truth: [электронный ресурс] // Oxford Learner's Dictionaries: [официальный сайт]. — 2026. — URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth> (дата обращения: 20.01.2026). — Режим доступа: свободный.
9. Rorty, R. Philosophy and the Mirror of Nature : Thirtieth-Anniversary Edition / Richard Rorty. — Princeton : Princeton University Press, 2009. — 480 p. — ISBN 9781400833061.
10. Sedgman, K. Uncharted Territories in 'Empirical' Audience Research / Kirsty Sedgman // Performance Matters. — 2019. — Vol. 5, no. 2. — P. 169–172. — URL: <https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/article/view/237/319> (дата обращения: 20.01.2026).

Традиционные переулки Пекина (хутуны) в контексте культурной памяти и городской идентичности

Аннотация. В статье рассматриваются пекинские хутуны как особая форма традиционной городской среды, функционирующая в качестве носителя культурной памяти и механизма формирования городской идентичности. Анализ опирается на культурологический и урбанистический подходы, а также на концепции культурного ландшафта, нового регионализма и устойчивого города. На основе историко-культурного и пространственного анализа показано, что хутуны представляют собой устойчивую модель городской организации, обеспечивающую преемственность повседневных практик и локальных сообществ в условиях модернизации и глобализации. Делается вывод о значении хутунов как культурного ресурса современного Пекина и важного объекта политики сохранения исторической городской среды.

Ключевые слова и фразы: пекинские хутуны; культурная память; городская идентичность; культурный ландшафт; традиционная городская среда; устойчивый город; новый регионализм; урбанистическая культура Китая.

ВАН ЛЭТЯНЬ

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

Введение

Пекин как историческая столица и крупнейший культурный центр Китая представляет собой многослойный городской организм, в котором архитектурно-планировочные структуры выступают не только элементами функциональной организации пространства, но и носителями символических значений, механизмов культурной памяти и повседневных практик горожан. В этом контексте пекинские переулки — хутуны (胡同, *hútòng*) — являются одним из ключевых элементов традиционной городской ткани, что неоднократно подчёркивается в исследованиях китайских архитекторов и урбанистов [2; 12; 17]. Хутуны формировались как система внутриквартальных связей и одновременно как пространство повседневной жизни, включающее практики проживания, коммуникации, локального обмена и передачи социально-культурных норм в пределах соседских сообществ [15].

Хутуны аккумулируют в себе различные исторические слои развития города — от регулярной планировочной сетки эпохи Юань до трансформаций периодов Мин и Цин и радикальных изменений XX–XXI вв. [2; 5; 12]. Это обуславливает их двойную значимость: с одной стороны, как материального наследия (планировка, архитектурные типы, масштаб застройки), с другой — как нематериальной среды, связанной с локальной идентичностью, социальными связями и повседневной культурой «старого Пекина» [1; 9].

Ускоренная урбанизация и модернизация Пекина привели к тому, что хутуны оказались в зоне противоречий между обновлением инфраструктуры, коммерциализацией городского пространства и задачами сохранения историко-культурного наследия [17]. Модернизационные проекты, ориентированные на

транспортную эффективность и повышение плотности застройки, нередко вступают в конфликт с традиционным масштабом и морфологией хутунов [13; 16], тогда как рост туристической привлекательности исторических районов способствует трансформации хутунов в объекты символического потребления, сопровождаемой вытеснением местных жителей и утратой аутентичных форм социальности [4] (Рис. 1).

В этих условиях исследование хутунов приобретает не только описательный, но и аналитико-прикладной характер, позволяя выявлять критерии ценности исторической городской среды и механизмы устойчивости традиционной планировочной системы [8; 14]. Для культурологии принципиально важно рассматривать хутуны не как статичное наследие прошлого, а как процессуально развивающийся феномен городской культуры, в котором материальная структура выступает условием воспроизводства повседневных практик и коллективной памяти [1].

Целью статьи является анализ исторических, культурных и архитектурно-планировочных характеристик пекинских хутунов и выявление их роли в формировании городской идентичности Пекина. Исследование включает рассмотрение исторических предпосылок возникновения хутунов и их связи с градостроительным проектом столицы Юань — Даду (大都, *Dàdū*) [2; 12], анализ этимологии термина «хутун» и его культурно-пространственного значения [7; 11], характеристику функций хутунов в эпохи Мин и Цин [5; 13], а также осмысление трансформаций XX–XXI вв. в контексте модернизации и политики охраны исторической среды [10; 17].

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход, включающий анализ научной литературы по истории архитектуры и градостроительства Китая [5; 7; 8; 11], сравнительно-исторический метод, элементы пространственного анализа и использование case-study для рассмотрения конкретных городских конфигураций [10]. Теоретические основания

работы опираются на концепции культурной памяти (Я. Ассман), городской идентичности, культурного ландшафта и нового регионализма, позволяющие интерпретировать хутуны как форму пространственной памяти и локальный культурный ресурс устойчивого развития современного города [1; 8; 9; 14].

1. Историческое происхождение пекинских переулков (хутунов)

Пекинские хутуны представляют собой особый тип традиционного городского пространства, формирование которого тесно связано с процессом становления Пекина как столицы Китая. Уже на ранних этапах развития города уличная сеть выполняла не только транспортную, но и социально-организующую функцию, обеспечивая связанность жилых кварталов и формирование устойчивых локальных сообществ [2; 12].

Хутуны изначально сочетали пространственную и социальную функции: они служили внутриквартальными коммуникациями и одновременно пространством повседневного общения и совместной жизнедеятельности жителей [15]. Устойчивость хутунов как городской формы определялась не только их планировочной организацией, но и способностью закреплять

характерный «масштаб жизни» традиционного города, основанный на визуальной близости домов, плотности социальных контактов и размытости границ между публичным и частным пространством [6]. Таким образом, архитектурная форма хутунов с самого начала находилась в тесной взаимосвязи с социальными практиками городской повседневности [2; 5].

Термин «хутун», прочно закрепившийся в китайской и международной научной традиции, обладает сложной этимологией, отражающей особенности формирования Пекина как столицы многоэтнической империи. Наиболее распространённые версии его происхождения связывают термин с монгольским языком, что обусловлено эпохой династии Юань и строительством столицы Даду [2; 12]. Согласно одной из интерпретаций, «хутун» восходит к монгольскому слову, обозначавшему «колодец», подчёркивая ключевую роль источников воды как центров ранних поселений и локальных сообществ [7, с. 34; 15]. Другая версия связывает термин с обозначением поселения или группы жилищ, что также акцентирует его связь с организацией жилого пространства [12, с. 12–13].

В письменных источниках эпохи Юань термин фиксируется в различных вариантах транскрипции,



Рис. 1. Хутуны Пекина. Фото автора

что свидетельствует о его адаптации в китайской письменной традиции и постепенной утрате этнической коннотации [7, с. 36–38; 2]. Археологические данные, подтверждающие наличие колодцев в пределах отдельных хутонов, указывают на их роль как центров локальной социальной жизни [3, с. 20–21]. Таким образом, этимология термина «хутун» позволяет глубже понять социально-культурную природу данной формы городской среды и её укоренённость в структуре повседневной жизни традиционного Пекина.

2. Выбор места для столицы Даду и принципы общей планировки

Формирование сети пекинских хутонов непосредственно связано с выбором места для столицы династии Юань и реализацией градостроительного проекта Даду. Основание столицы в XIII веке потребовало создания новой городской структуры, отвечающей политическим и административным задачам государства [2]. Планировка Даду опиралась на принципы регулярного градостроительства, характерные для китайской традиции, с чёткой ориентацией улиц по сторонам света и иерархией городских пространств [7]. Внутри кварталов формировались внутриквартальные проходы, обеспечивавшие связь между жилыми дворами и ставшие основой сети хутонов [12] (Рис. 2).

Городская структура Даду имела регулярный, «шахматный» характер. Ширина переулков была стандартизирована, что обеспечивало функциональность и безопасность городской среды [7, с. 41–42]. Археологические данные подтверждают, что многие хутоны эпохи Юань имели параметры, позволяющие проезд повозок, что свидетельствует о высоком уровне градостроительного планирования [3, с. 19]. В этот период хутоны выполняли не только транспортную, но и административно-социальную функцию, обеспечивая управление населением и организацию повседневной жизни в пределах городских округов [2; 5]. Даже при изменении административных границ их структура сохранялась, демонстрируя устойчивость городской ткани.

Важным элементом планировочной организации хутонов являлся принцип формирования пространства вокруг колодца как центра бытовой и социальной активности [7, с. 35]. Археологические находки, фиксирующие значительное количество колодцев в пределах отдельных хутонов, подтверждают тесную связь между планировочной структурой и повседневной жизнью горожан [3]. Таким образом, уже в эпоху Юань была заложена пространственная модель, обеспечившая долговременное существование хутонов как базовых элементов городской структуры Пекина [12].

Окончательное формирование хутонов как устойчивого элемента городской среды происходит в эпохи Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) [5; 12]. В начале XV века при переносе столицы в Пекин была в значительной степени сохранена регулярная планировка Даду, что свидетельствует о признании её функциональной эффективности [12]. Хутоны юаньского пе-

риода были интегрированы в обновлённую городскую систему и сохранили свою роль внутриквартальных коммуникаций [2].

В эпоху Мин происходит институционализация уличной сети и систематизация хутонов: в XVI веке в Пекине насчитывалось более тысячи улиц и переулков, значительная часть которых официально именовалась хутонами [12, с. 45–46]. Расширяется и их социальная функция: помимо жилого назначения, хутоны становятся пространством ремесленной и торговой деятельности, формируя локальную экономику и устойчивые формы городской повседневности [13; 15]. Важную роль в формировании облика хутонов сыграли традиционные жилые дворы, структура которых гармонично вписывалась в регулярную сетку переулков и обеспечивала связь частного и соседского пространства [5; 6] (Рис. 3).

В период династии Цин планировочная структура города в целом сохраняется, однако социальное содержание хутонов претерпевает изменения, связанные с пространственным разделением населения. Хутоны внутреннего города ассоциируются с военной и аристократической элитой, тогда как во внешнем городе концентрируется жизнь чиновников, торговцев и ремесленников [5; 6; 12]. К концу династии Цин в Пекине насчитывалось более двух тысяч улиц и переулков, образующих иерархическую систему от жилых хутонов до специализированных торговых кварталов, а их названия отражали особенности локальной жизни и городского фольклора [5; 13; 15].

Таким образом, в эпохи Юань, Мин и Цин сформировалась устойчивая пространственно-социальная модель хутонов, определившая их роль как ключевого элемента городской среды Пекина и носителя исторических, социальных и культурных смыслов [5; 12].

3. Современное развитие и трансформация пекинских хутонов

После образования Китайской Народной Республики в 1949 году пекинские хутоны вступили в новый этап развития, связанный с социалистической трансформацией городской среды и изменением принципов использования жилого пространства. В этот период они рассматривались преимущественно как функциональные жилые зоны, подлежащие адаптации к задачам административного управления и индустриального развития столицы [17].

Национализация значительной части традиционных дворовых домов привела к изменению характера их использования: сыхэюани, ранее предназначенные для проживания одной семьи, стали заселяться несколькими домохозяйствами, формируя «перенаселённые дворы» [6, с. 14–15]. Это сопровождалось уплотнением застройки и износом инфраструктуры, однако базовая планировочная структура хутонов в целом сохранялась [5]. В 1950–1960-е годы ориентация градостроительной политики на развитие транспортной и промышленной инфраструктуры обусловила ча-

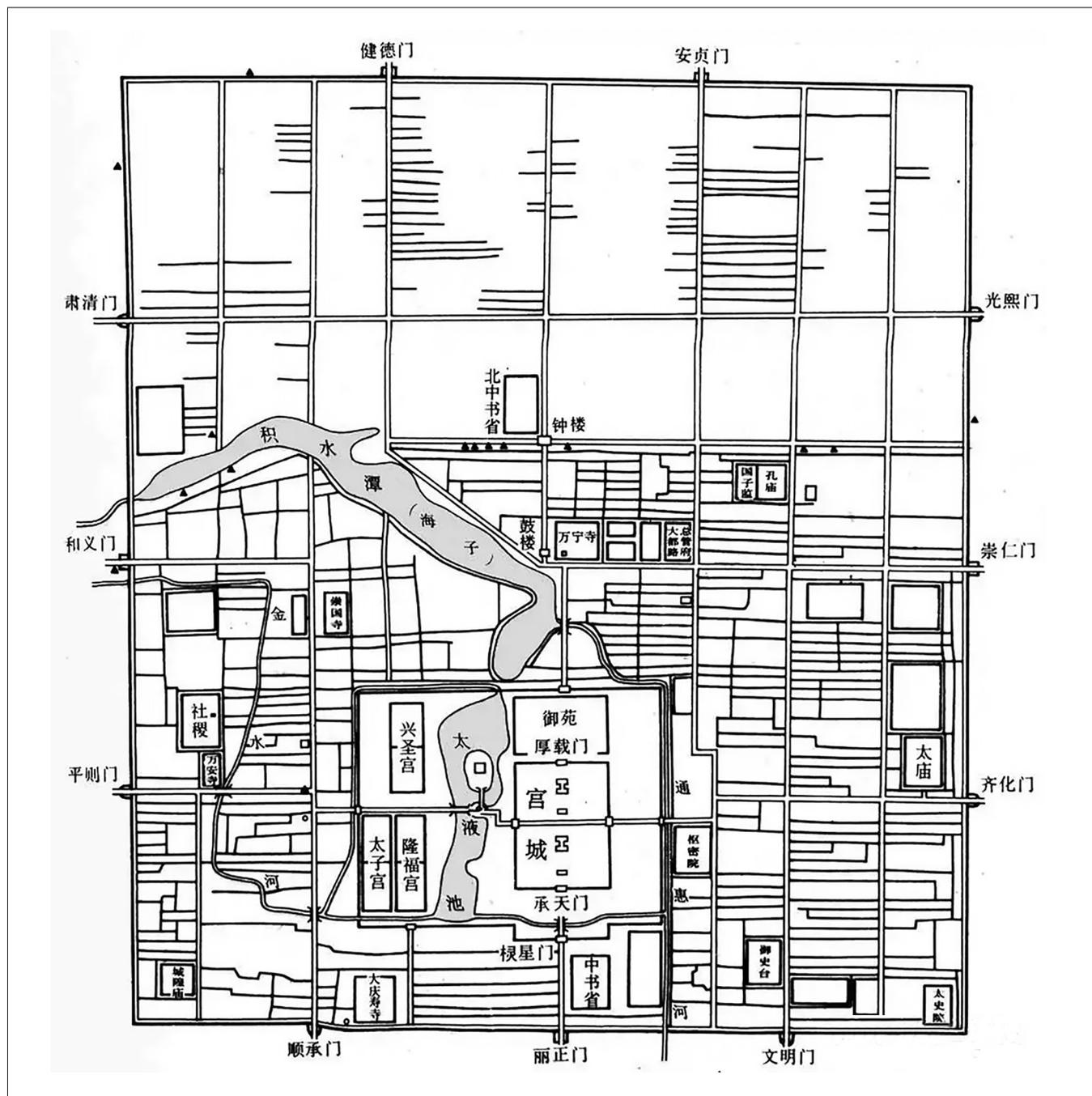


Рис. 2. Выбор места для столицы Даду и общая планировка

стичные сносы и расширение отдельных переулков, но масштабные разрушения в этот период носили ограниченный характер, что позволило сохранить значительную часть традиционной городской ткани [10; 12].

Социальная функция хутонов в ранний период КНР претерпела противоречивые изменения. С одной стороны, традиционный уклад воспринимался как пережиток прошлого, с другой — хутонные сообщества демонстрировали формы коллективности и соседской взаимопомощи, соответствующие социалистическим идеалам, что обусловило двойственное отношение к ним в официальной риторике и культурной политике [4; 17].

Радикальные изменения произошли с началом политики реформ и открытости в конце 1970-х годов. Рост населения, развитие рынка недвижимости и модернизация инфраструктуры привели к масштабной реконструкции центральных районов Пекина, в ходе которой значительная часть хутонов была утрачена [13; 17]. Эти процессы затронули не только физическую структуру города, но и сложившиеся формы повседневной жизни и локальной идентичности [1].

В 1980–1990-е годы усилилось внимание научного и профессионального сообщества к проблеме сохранения исторической городской среды. Хутоны стали рассматриваться как носители исторической памяти и

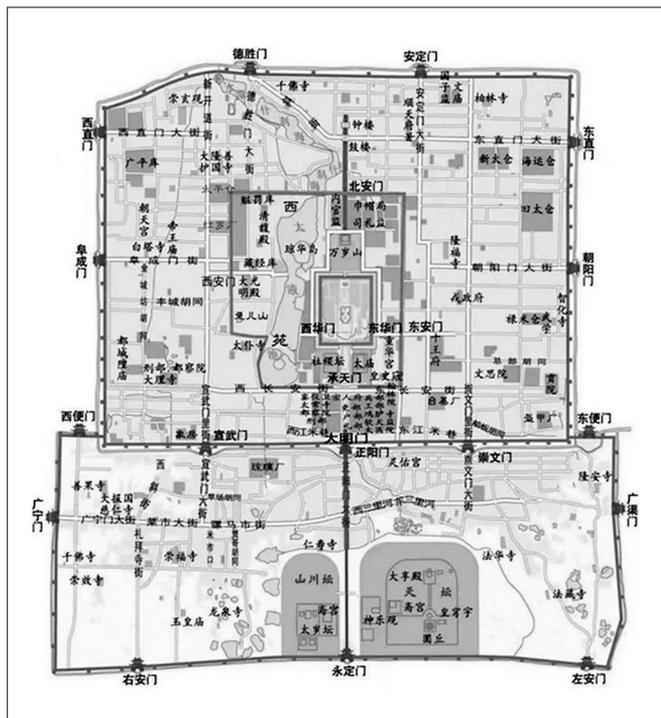


Рис. 3. Эволюция планировки города в эпохи Мин и Цин

традиционного городского масштаба, что способствовало формированию подходов к их охране как целост-

ной пространственной системы, а не совокупности отдельных объектов [8; 13; 14]. В этот период начался поиск компромиссных моделей реконструкции, ориентированных на сочетание сохранения исторического облика с улучшением условий жизни населения [10].

Одновременно хутуны всё чаще осмысливались как ресурс культурного туризма, что способствовало их экономической активизации, но сопровождалось рисками коммерциализации и утраты аутентичности [4]. В целом современный этап развития пекинских хутунов характеризуется напряжённым взаимодействием процессов модернизации и задач сохранения культурной памяти, что обуславливает их значимость как объекта междисциплинарных исследований и культурной политики [1; 8; 17].

4. Пекинские хутуны как культурный ландшафт и ресурс устойчивого развития

В современной культурологической и урбанистической перспективе пекинские хутуны рассматриваются как форма культурного ландшафта, в котором историческая планировка, архитектурные типы и повседневные практики образуют целостную систему [8; 14]. Такой подход позволяет интерпретировать хутуны не в качестве изолированного объекта архитектурного наследия, а как пространственную модель городской культуры Пекина, отражающую специфику её истори-

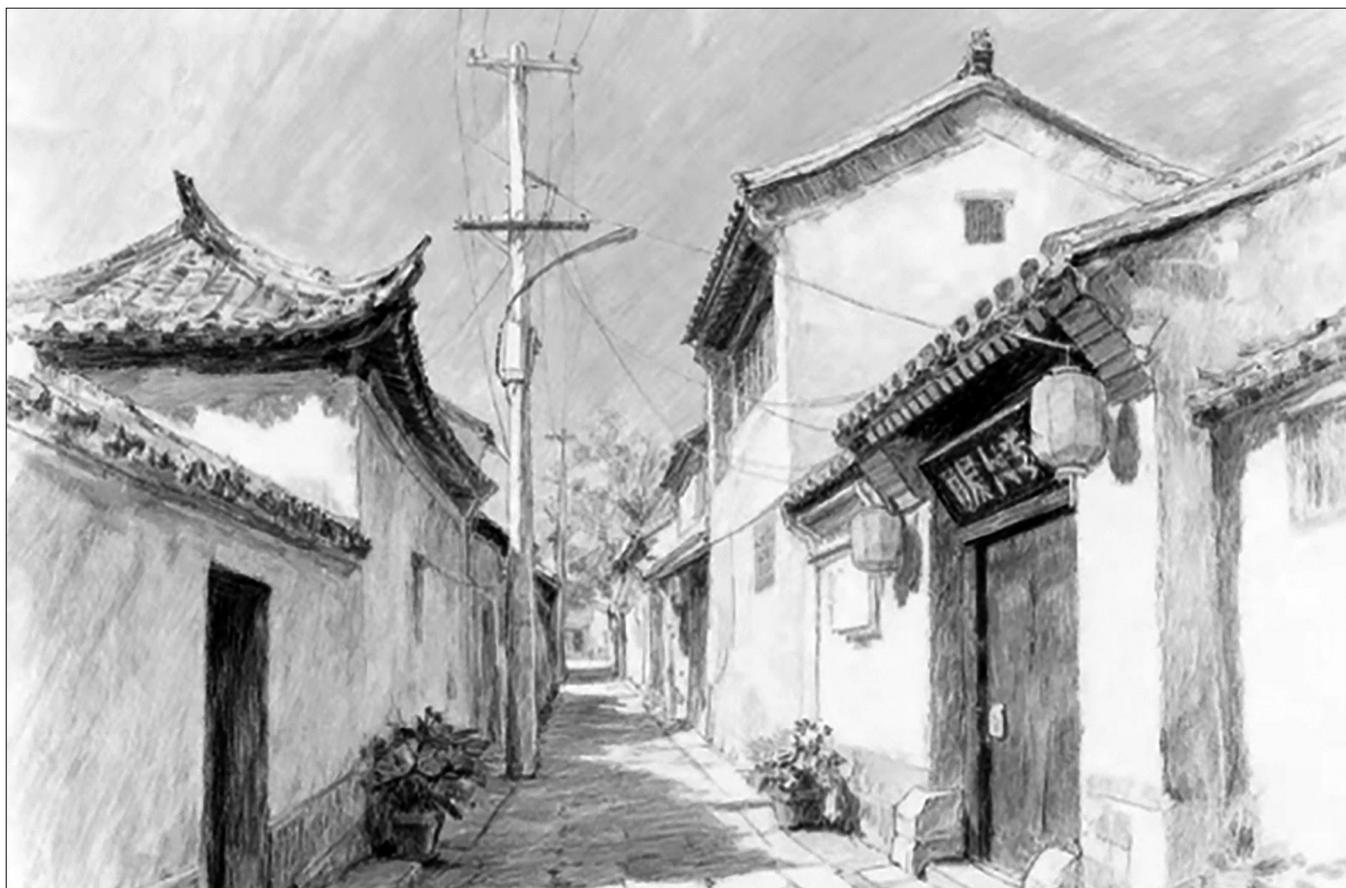


Рис. 4. Хутун Пекина. Рисунок автора.

ческого развития [9].

Культурный ландшафт хутонов формируется в результате устойчивого взаимодействия материальных и нематериальных компонентов городской среды. Регулярная сетка переулков, масштаб застройки и традиционные формы жилых дворов сочетаются с локальными сообществами, социальными нормами, ритуалами повседневности и системой топонимии, обеспечивая воспроизводство культурной памяти и формирование городской идентичности [1; 6; 15].

В контексте устойчивого развития города хутоны представляют собой пример среды, ориентированной на человеческий масштаб и социальную связанность. Исследования в области охраны исторических городов показывают, что подобные традиционные формы городской организации обладают высокой устойчивостью благодаря плотной сети социальных связей и гибкости использования пространства [13; 14]. Это позволяет рассматривать хутоны как потенциальный ресурс альтернативных моделей развития исторических центров мегаполисов (Рис. 4).

Теория нового регионализма позволяет осмыслить хутоны не как препятствие модернизации, а как локальный культурный ресурс, способный интегрироваться в современные стратегии городского развития без утраты идентичности [8; 14]. Практика охраны хутонов в Пекине демонстрирует постепенный переход от точечной защиты отдельных объектов к комплексному подходу, ориентированному на сохранение исторической среды в целом, включая социальный состав населения и традиционные формы использования пространства [10; 13].

В официальных стратегических документах подчеркивается необходимость сохранения исторического центра Пекина как важного элемента культурного облика города и фактора его устойчивого развития, что предполагает поиск баланса между сохранением и обновлением городской среды [10; 16]. В этом контексте хутоны могут рассматриваться как многоуровневый культурный феномен, в котором историческая память и современные стратегии развития образуют потенциально устойчивую систему [1; 8; 14].

Заключение

Пекинские хутоны представляют собой уникальную форму традиционной городской среды, в которой на протяжении веков формировались устойчивые модели пространственной организации, социальной коммуникации и культурной памяти. Их развитие неразрывно связано с эволюцией Пекина как столицы Китая — от градостроительного проекта Даду эпохи Юань до современных стратегий сохранения исторического центра.

Хутоны функционируют не только как материальное наследие, но и как интегральные носители нематериальных аспектов городской культуры, включая локальную идентичность, повседневные практики и коллективную память. В условиях ускоренной урбани-

зации и глобализации они сталкиваются с вызовами коммерциализации и утраты социальной структуры, однако одновременно сохраняют потенциал как ресурс устойчивого развития и культурной преемственности города.

Эффективная охрана и развитие хутонов предполагают комплексный подход, включающий научно обоснованное планирование, нормативно-правовое регулирование, участие местных сообществ и интеграцию традиционной среды в современные городские стратегии. Опыт Пекина в этом отношении представляет интерес для других исторических городов, сталкивающихся с аналогичными проблемами сохранения культурной идентичности в условиях модернизации.

Библиографические ссылки

1. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
2. Ван Жуйчжо. Старая часть Пекина и Хутун Цзюэ. — Пекин: Китайское архитектурное издательство, 1999. — С. 10–22.
3. Ван Цзинхуэй, Жуан Исань, Ван Лин. Теория и планирование охраны историко-культурных городов. — Шанхай: Шанхайское научно-техническое издательство, 1999. — С. 19–28.
4. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. — М.: Восточная литература РАН, 2001. — 488 с.
5. Го Дайхун. История китайской архитектуры. Т. 6: Архитектура периода Цин. — Пекин: Китайское архитектурное издательство, 2009. — С. 162–172.
6. Ли Сянькуй. Традиционные жилища и культура Китая. — Шанхай: Китайское архитектурное издательство, 1990. — С. 12–18.
7. Лю Дунчжэнь. История древней китайской архитектуры. — Пекин: Китайское архитектурное издательство, 1984. — С. 32–42.
8. Лян Сичэн. История китайской архитектуры. — Тяньцзинь: Байхуа, 1998. — С. 142–148.
9. Малявин В. В. Китайская цивилизация. — М.: АСТ; Восток–Запад, 2000. — 632 с.
10. Народное правительство города Пекина. Генеральный план развития города Пекина (2016–2035). — Пекин, 2017. — С. 102–122.
11. Пан Гуси. История китайской архитектуры. — Пекин: Китайское архитектурное издательство, 2001. — С. 100–112.
12. У Ляньюн. Старая часть Пекина и Хутун Цзюэ. — Пекин: Китайское архитектурное издательство, 1999. — С. 2–19.
13. Чжан Бин. Теория и планирование охраны историко-культурных городов. — Пекин: Китайское архитектурное издательство, 2004. — С. 10–17.
14. Чжан Сун. Введение в науку охраны исторических городов: целостный подход к культурному наследию и исторической среде. — Шанхай: Шанхайское научно-техническое издательство, 2001. — С. 132–152.
15. Чжао Чжуншу. Культура хутонов в Пекине. — Пекин: Китайское туристическое издательство, 2004. — С. 17–22.
16. Чжэн Гуанчжун. Планирование охраны историко-культурного наследия городов. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2001. — С. 212–242.
17. Шань Цзисян. От «функционального города» к «культурному городу»: переосмысление охраны старой части Пекина // Градостроительный журнал. — 2009. — № 3. — С. 1–10.

Трансформация западного христианства как фактор современного духовного кризиса и противостояния Запада и России

Аннотация. В статье исследуется проблема противостояния России и западной цивилизации через призму трансформации христианства, являющегося культурообразующим истоком обеих цивилизаций. Обоснована закономерность современного кризисного состояния духовной сферы западных стран, обусловленная действием модернизационного элемента, действующего в католической и протестантской культуруобразующих религиях. В результате трансформации западной духовности утверждается этика «гендерной толерантности», которая не может быть принята в русской цивилизации без грубого искажения её культурного кода. Современное состояние духовной жизни западного общества является активным отрицанием ценностных оснований христианства, а соответственно ведёт к аннигиляции его цивилизационных основ.

Ключевые слова и фразы: цивилизация, цивилизационное противостояние, христианство, православие, католицизм, протестантизм, трансформация христианства, ценности, религиозная этика, этика «гендерной толерантности», духовно-нравственная сфера.

Ирина КОМАРОВА

Калининградский филиал Московского финансово — юридического университета МФЮА, Россия

Введение.

Проблема противостояния Запада и России

Современное противостояние западной цивилизации, под которой понимается социокультурное единство стран Западной Европы и англосаксонского мира, включающего Великобританию, США, Канаду, Австралию, с Россией, понимаемой также как цивилизация, связано не с какими-то исключительно современными событиями, имеющими место в геополитическом пространстве, а обусловлено глубинными культурно-историческими причинами и процессами. Имея общие христианские истоки, эти две цивилизации на протяжении их исторического формирования и развития находились и находятся на нынешнем этапе общественного развития в наиболее жёстком противостоянии друг с другом. Поэтому для понимания этого феномена необходимо рассмотреть христианство в развитии. От осмысления глубинных истоков данного противостояния зависит возможность или невозможность выхода из цивилизационного кризиса, в котором духовно-этические аспекты играют ведущую роль. Именно в этической плоскости современной западной цивилизации зарождаются основные триггеры, вызывающие противодействие со стороны России, и поддерживающих российскую позицию большинства традиционно-ориентированных стран мира. Соответственно, конфликт в духовно-этической сфере, разворачивающийся между западной и российской цивилизациями, втягивает в свою орбиту и другие, даже нехристианские страны, что чревато развитием серьёзных глобальных конфликтов, в том числе и военных.

Выведение в плоскость осмысления религиозных и духовно-этических оснований цивилизационного

противостояния является базой, на основе которой можно выстраивать систему поиска выхода из системного кризиса, в который вошла глобальная цивилизация. Без научного осмысления и распространения выводов в общественном сознании, выход из противостояния возможен только через глобальный военный конфликт, результаты которого непредсказуемы и могут привести к гибели всей человеческой цивилизации. Поэтому целью исследования является рассмотрение духовных проблем современности в контексте глобального культурно-исторического процесса, выявление исторических, религиозно обусловленных причин духовного кризиса современного человечества, который наиболее остро проявляется в противостоянии России и Запада. Соответственно, необходимо, во-первых, проследить культурно-исторический процесс формирования духовно-религиозных оснований нравственного состояния современной западной цивилизации; а, во-вторых, соотнести современную этику «гендерной толерантности» с христианским учением и выявить архаические истоки гендерных отклонений, ведущих к гибели людей. Постановка второй задачи связана с продвижением на Западе этики «гендерной толерантности» в качестве прогрессивного явления.

В основании методологии исследования используется комплексный, системно-интегральный подход, в рамках которого человечество рассматривается как целостная система, включающий сравнительно-диакронический метод, применение теологического анализа отдельных явлений и историко-логического метода исследования.

Связь всех сфер общественной жизни и роль духовных проблем

Весь комплекс глобальных проблем, которые стоят перед человечеством, не является простой совокупностью отдельно развивающихся процессов, а является системным образованием, где переплетаются различные сферы общественной жизни и наблюдается их

серьёзное взаимовлияние. Так, например, ресурсная проблема порождает столкновения военного характера, что может привести к глобальному термоядерному конфликту. Демографическая проблема, проявляемая в большинстве регионов мира как феномен перенаселённости, ведёт к обострению продовольственной проблемы и связана с энергетической проблемой. Также ресурсная и энергетическая проблемы тесно взаимосвязаны с экологической проблемой. Но наиболее значимой, хотя и недооценённой по проявляемому к ней вниманию, является духовная проблема, оформившаяся на современном этапе развития человечества. В большинстве своём эта проблема остаётся незамеченной, но именно она и порождает все остальные. Обычно, недооценивается, что появление этой проблемы, как и большинства остальных глобальных проблем, является органическим результатом развития западной цивилизации. Тесную взаимосвязь и взаимовлияние между различными проблемами современности можно проследить, обратившись к наиболее ярким кризисным явлениям современности и недавней истории.

В качестве одного примера можно проанализировать российский опыт 90-х годов XX века, когда, попытки создания многоукладной экономики, начавшиеся ещё в предшествовавший период – период Перестройки, привели к разбалансировке всех сфер общественной жизни, и, в конечном итоге, к смене общественно-экономической формации. Причём события, сопровождавшие развал Советского Союза, по масштабу охвата и слома всех основ предшествовавшей системы и построению новой, сопоставимы с революцией. Так их целесообразно рассматривать в общественной мысли. После принятия Конституции Российской Федерации в декабре 1993 года, в которой были чётко очерчены формы новой государственности, началось изменение политической системы, затронувшей не только политическую сферу, но и остальные основные сферы общественной жизни: экономической, социальной и духовной.

Анализируя кризисные явления 1990-х годов в России, исследователи отмечают, что сложные процессы, протекающие в данный период, свидетельствуют о разбалансировке всей общественной жизни. Как заметили И.А. Юрасов, В.А. Юдина и Е.В. Кузнецова, в это десятилетие наблюдался феномен «социальной архаизации», то есть возвращение к неформальным, квазисловесным отношениям на фоне неравномерного развития рыночной экономики. Экономическая нестабильность 1990-х годов вызвала деформацию социальной структуры и формирование новых квазиклассовых слоёв с наследуемыми статусами, что повлияло на политическое отчуждение населения [7]. Стоит отметить, что в работе данных авторов отсутствует указание на духовно-нравственные первопричины кризисных явлений. А.В. Каравай акцентирует внимание на стратегии выживания – самозанятости, теневой экономике, личных связях – как на основе

социально-экономической адаптации россиян. Также делается вывод о том, что экономическая нестабильность породила социальные стратегии обхода институтов, что деформировало правовую и нравственную культуру [6]. В данном случае духовный фактор представлен как следствие, а не как первопричина кризисного состояния общества. Было бы логичнее отметить действительно состоявшуюся деформацию правовой и нравственной культуры, но уже как вторичное, как усугубление кризисных явлений в духовной сфере.

А вот, в исследовании Е.В. Ширинкиной и М.Р. Салихова утверждается мысль о том, реформы 1980-1990-х трансформировали поведенческие модели и мировоззрение именно советского человека. Система ценностей сместилась от коллективистской к индивидуалистической, что сопровождалось моральным кризисом и утратой веры во многие институты. Духовная сфера претерпела кризис легитимности, став фактором, тормозившим адаптацию к новым экономико-политическим реалиям [8]. Подобное утверждение является более точным, так как указывает на исходный трансформирующийся элемент – общественное сознание советского человека. Именно в глубине советского общества, с начала 60-х годов XX века, начинается духовная трансформация, зарождаются элементы потребительского сознания и подобо-страстного увлечения западными ценностями.

В целом, в исследованиях российских учёных выявляется связь духовных процессов и их взаимосвязь с иными социальными сферами. Следует отметить, что трансформация в экономической и политической сферах – сращивание бизнеса и власти, разрастание коррупционных связей – не привела к улучшению жизни всего населения, а, наоборот, резко уронила уровень благосостояния народа. Депрессивная (коррупционная, олигархическая) экономика не была способна создавать необходимый для обеспечения социальных потребностей общества бюджет, что резко обрушило возможности государства выполнять свои социальные обязательства, а в 1998 году привело к дефолту в экономике. Соответственно, можно заключить, что кризисное состояние в духовной сфере, разбалансировка ценностной системы, попытка заменить систему ценностей, связанную с отечественным культурным ядром, на заимствованную из западных культур, привели к слому политико-идеологической системы. Следом произошли неизбежные изменения в связанной с ней, экономической системе, а затем кризисное состояние экономики отразилось в невозможности поддерживать приемлемый уровень жизни населения в социальной сфере.

Этапы развития духовной сферы западной цивилизации

Чтобы понять истоки духовного состояния современного западного общества целесообразно рассмотреть, как оно пришло к кризисному состоянию, и почему игнорирует традиционные ценности и наци-

ональные интересы, например, таких европейских стран как Венгрия и Словакия. В последние десятилетия европейские демократические институты трансформировались в авторитарное состояние, что демонстрирует такое надгосударственное образование как Европейский Союз, политика которого уже привела европейское общество к политическому и экономическому кризису.

В целях достижения понимания современного состояния духовной сферы западной цивилизации, целесообразно культурно-исторический процесс развития западной цивилизации представить в редуцированном виде через призму религиозной трансформации. Это выглядит следующим образом. Духовные язвы Римской империи - колыбели западной цивилизации - привели её к гибели в 476 году нашей эры. Но прежде падения Рима, в античном обществе появляется спасительное нравственное учение — христианство, которое становится духовной основой всех обществ, формируемых на осколках Римской империи. Ещё до падения Римской империи под натиском европейских варваров-христиан, эта империя разделяется на две огромные части: Западную Римскую империю и Восточную Римскую империю, именуемую в современных исследованиях как Византийская империя. Причём, последняя просуществовала почти на тысячу лет дольше Западной Римской империи, до 1453 года. Византия, ослабленная войнами с турками-сельджуками в XI-XIII вв., завоевавшими часть имперских земель, первый раз пала в 1204 году, в ходе IV-го крестового похода, организованного европейцами-христианами. В результате чего, более чем на полвека была образована Латинская империя (1204-1261). Поэтому, в духовно-религиозную сферу активно стало проникать католическое влияние. Восстановившись в 1261 году, Византийская империя осталась под духовным влиянием латинян, а затем долго находилась под натиском турков-османов, приведшем к её падению в 1453 году. Следует отметить, что гибель Византии, подорванной борьбой с турками-мусульманами, тоже началась с кризиса в духовной сфере, и падение стало неминуемым после измены истинному Православию в результате подписания унии с католической церковью на Ферраро-Флорентийском соборе в 1439 году.

Само появление христианства как целостного учения, данного в Откровении, стало инструментом нравственного спасения человеческой цивилизации. В эпоху семи Вселенских соборов, оно было окончательно оформлено в системе догматов (IV-VIII века). Причём необходимость дополнительного осмысления учения, данного в Откровении на соборах, было связано с периодически появляющимися, на протяжении нескольких столетий, различными трактовками изначального учения, которые назывались ересями. Но, в дальнейшем, ещё до официальной схизмы (т.е. разделения церквей на католическую и православную), провозглашённой в 1054 году, начались модерниза-

ционные процессы в католической догматике. Появляются такие идеи, которые потом, в разное время закрепляются в составе догматического католического учения: введение *filioque* в Символ веры (1014 г.), догмат о безбрачии духовенства (целибат) (XI-XII вв.), догмат о чистилище (XIII в.), догмат о верховенстве и непогрешимости папы римского (XII-XIII вв.), догмат о непорочном зачатии девы Марии (XII в.) и др. Особое повреждение католической церкви нанёс догмат о сверхдолжных заслугах святых, ставший отправной точкой для продажи индульгенций. И хотя, в дальнейшем в 1563 году на Тридентском соборе произошёл отказ от практики продажи индульгенций, но отмены породившего её догмата не произошло. Православными богословами отмечается серьёзность отхода от истинного христианства католического учения, делается вывод о том, что существуют два противоречивых учения в христианстве: одно «учение, осуждающее всякую идею автократии и верховенства в Церкви Иисуса Христа; и существует учение папское, которое делает из этой автократии существенный и основной догмат Церкви...» [1, с. 244]. Внесение модернизационного элемента в догматику католицизма, стало основой его догматического учения и обусловило многочисленные злоупотребления в католической церкви, что, в свою очередь, вызвало необходимость её реформации, протестантского движения.

Родоначальником протестантизма стал католический священник Мартин Лютер, опубликовавший в 1517 году свои знаменитые 95 тезисов «Disputatio pro Declaratione virtutis indulgentiarum» («Диспут о действительности индульгенций»), которые стали катализатором Реформации. А в 1536 году Жан Кальвин в сочинении *Institutio Christianae Religionis* («Наставления в христианской вере») выдвинул, а в 1559 году доработал догмат о предопределении, который стал основой капиталистической этики [3]. В это время происходит зарождение капиталистических отношений преимущественно в протестантских странах: Нидерландах, Швейцарии, Англии, Германии, во Франции (гугеноты), Швеции и Дании. Католическая Италия также способствовала развитию капитализма ввиду наличия первоначального капитала, сконцентрированного в южных городах как результат географической близости к Византийской Империи, из которой везлись экспроприированные богатства в Европу ещё со времён крестовых походов и до момента падения Константинополя в 1453 году. Но динамизм капиталистических отношений преимущественно связан с протестантскими странами. На этом фоне стремление к мировому господству, которое наблюдается в XX-XXI веках у западных стран во главе с США, может рассматриваться как закономерный процесс, связанный с развитием, распространением и утверждением капитализма.

Оформленный в эпоху Реформации отказ от институтов священства и монашества вёл у глубоко верующих европейцев к сублимации религиозного чувства

в предпринимательскую энергию. Первоначально у протестантских верующих религиозное чувство проявлялось как искреннее служение Богу, при котором богатство не представлялось целью, а только неким свидетельством избранности. Поэтому в первые века распространения протестантизма (XVI-XVII вв.) накопительство самоцелью не являлось. В дальнейшем, начиная с XVIII века, развивается процесс секуляризации европейского общественного сознания. Секуляризация создала некий экран, который начал заслонять духовные причины повреждения морали. При этом стало акцентироваться внимание на ценности материальных успехов общества, основанного на протестантской этике. Развитие капитализма, стремление к материальному благополучию, выводит европейцев за пределы континента, и они активно осваивают мировое пространство и создают колониальную систему, а жёсткая эксплуатация стран-колоний, ещё более умножает богатство западного общества. Богатство же, в свете догмата о предопределении, воспринимается как свидетельство избранности. Замечательно, как по-разному противоположное отношение к служению Богу проявляется у православных и у протестантов на примере отношения к бедным: нищие, или «уБогие», юродивые как люди, наиболее приближенные к Царствию Небесному — у православных, и, бедные как обречённые на духовную гибель — в трактовке протестантов. Надменное отношение к миру за пределами Запада красноречиво выразил Жозеп Боррель, глава евродипломатии, когда 13.10.2022 года в Брюсселе заявил: «Европа — это сад. Мы построили сад ... Остальной мир, большая часть других стран мира — это джунгли. А джунгли должны заботиться о саде» [2]. Такое, вырвавшееся из уст современного, высокопоставленного европейца высказывание свидетельствует о глубоко укоренившейся в мировоззрении, в общественном сознании западного человека надменности, осознании своей исключительности, и представлении о второсортности всех, кто не относится к западной цивилизации.

Напоминая о противостоянии Запада с Россией, следует отметить, что свойственный западному христианству, трансформационный процесс серьёзно не затронул духовно-религиозные основания русского общества и культуры. И при наличии значительного влияния западной культуры на внешний облик русской культуры в XVIII, XIX и даже XX века, не произошло повреждение нравственного глубинного кода русской цивилизации. Христианское учение, данное в Откровении и окончательно оформившееся догматически в результатах заседаний семи Вселенских соборов, в неизменном виде сохранено в православном учении, и дошло до современности в Русской Православной Церкви. Здесь следует отметить, что даже продвижение атеизма в советский период, не может рассматриваться как насаждение сатанизма, как это происходит на глазах поколения 20-г годов XXI века в Европе и в США.

Подытоживая обзор процесса трансформации западного христианства, можно сделать вывод о том, что модернизационный элемент, заложенный в католичестве введением *filioque* в Символ веры, стал разрушать догматику, сформированную в эпоху Вселенских соборов. Это привело к злоупотреблениям в католической церкви, а затем к появлению протестантизма, который своей этикой формирует динамично развивающееся капиталистическое общество. Затем наблюдается его трансформация и, наконец, деформация христианской сути в отрицающую христианство идеологическую систему.

Этика «гендерной толерантности» в христианской религии

Не затрагивая всех проявлений нетрадиционных ценностей, транслируемых в глобальном информационном пространстве западным миром, следует обратить внимание на, подаваемый как прогресс человечества, процесс распространения этики, так называемого, гендерного разнообразия, и в частности, оправдание юридического права на однополые браки. Сам факт их юридической закреплённости во многих западных странах, свидетельствует об утверждении этого явления в качестве нормы. Однополые браки официально регистрируются в Нидерландах (2001), Бельгии (2003), Испании (2005), Канаде (2005), Швеции (2009), Норвегии (2009), США (2012), Дании (2012), Франции (2013), Эстонии (2024) и т.д. В этих странах также пропагандируется трансгендерный переход и смена пола. Ситуация осложняется тем, что подобная гендерная трансформация подаётся как нечто прогрессивное и неминуемое, как результат развития свободы и реализации прав человека. При этом скрывается духовная суть этих явлений и, что ещё в Библии описывались ситуации с доминированием плотского начала и установлением гендерного разнообразия, которые, согласно, Священному писанию заканчивались трагически.

Даже, если рассматривать события Священного писания не как исторические события, а как мифы, то следует отметить, что любые мифы являются источником генерирования значимых культурных смыслов [5, с. 43]. Поэтому анализ описанных в Библии ситуаций, помогает осознать духовный смысл многих, не только древних, но и современных явлений. Первая ситуация с абсолютизацией плотских наслаждений привела к Всемирному потопу: «И увидел Господь Бог, что велико развращение человеков на земле и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время» (Бытие, 6:5). В эгзегическом комментарии к Библии отмечается, что «корнем глубокого развращения предпотопного человечества указывается повреждение сердца, а так как последнее по библейскому воззрению, считается средоточием всей сознательной деятельности человека, то развращение его равносильно заражению самого источника жизни» [6, с. 288]. В Евангелии от Матфея сказано, что «ибо из сердца ис-

ходят злые помыслы, убийства, прелюбодеяния, любодеяния, кражи, лжесвидетельствования, хуления...» (**Бытие, 15:19**). Неспособность изменить своё сознание тождественно неспособности к исправлению души. По словам Иоанна Златоуста предпотопное человечество погрузилось в исключительно плотскую жизнь: «...они совершенно предалися плотским делам и не пользовались по надлежащему способностями души, но вели такую жизнь, как будто бы облечены были только плотью и не имели души» [4].

Вторая ситуация, предвестник современного духовного состояния западной цивилизации, выражаемого в ЛГБТ-повестке – история Садома и Гоморры, проявленная локально. (**Бытие, гл.19, 19:5**). Гибель городов огнём и серой с небес объясняется повальной заражённостью жителей мужеложеством, то есть гомосексуализмом. В эгзегическом комментарии к Библии объясняется суть греховности жителей этих городов: «Тяжесть преступного поведения содомлян состояла в ненормальности и извращённости их полового чувства, порождавших противоестественные пороки деторастления и мужеложества, которые получили после именование «содомского греха»» [6, с. 328].

Третья ситуация – античная: в античной Греции, а затем и в античном Риме гомосексуальные отношения не были редкостью, но апокалипсический сценарий здесь не состоялся по причине прихода спасительного христианского учения, имеющего глубоко нравственное содержание. Так как спасение носит нравственный, то есть духовный характер, то оно становится инструментом борьбы с пороками и, тем самым, отодвигает деградацию и гибель всего общества. Соответственно, принятие христианства в обществе, наиболее поражённым этим духовным недугом, стало реальным спасением для античного и пост-античного общества.

Современное состояние западной цивилизации осложняется тем, что европейское и американское квір-сообщество полностью отвернулось от нравственной сути христианства, что лишает представителей западных стран возможности использовать христианское учение как инструмент для выхода из нравственного тупика. А с религиозной, духовной точки зрения, это должно привести общество не только к духовной деградации, но и к физическому исчезновению. Современный миграционный кризис, охвативший Европу, является предвестником этого: более традиционно ориентированные исламские народы уже начинают доминировать над коренными европейцами.

Заключение

Таким образом, духовно-нравственный кризис современной западной цивилизации явился результатом последовательного отхода в течение многих веков от исходной модели христианства, с его учением, сформированным в эпоху Вселенских соборов. Появление

модернизационного элемента в западно-христианском учении (введение *filioque* в Символ веры, внедрение в католическое учение новых догматов) ещё до разделения церквей в 1054 году, приводит к злоупотреблениям в католической церкви, что, в свою очередь ведёт к необходимости её реформирования. В начале XVI века появляется Протестантизм и Европа погружается в период религиозного противостояния между католиками и протестантами. Неистраченное, ввиду отсутствия институтов священства и монашества в протестантизме, религиозное рвение заложило основы систематического труда, направило силы европейцев за пределы Европы на освоение мирового пространства и создание колониальной системы, эксплуатация которой во многом стала источником обогащения европейских народов. Но после свершившегося массового обмирщения европейского общества в XVIII–XIX века, религиозные основания буржуазной этики стали размываться, в XX веке всё более утверждается материалистическо-атеистический подход к вопросам морали, а в начале XXI века наступит переход к антихристианской модели западной цивилизации. Эта тенденция наиболее зримо предстаёт в ценностях ЛГБТ-движения, а также признаётся на надгосударственном и на государственных уровнях в европейских странах. Европейская политическая элита признаёт их как очень значимые для ЕС ценности.

На основании проведённого исследования сделаны следующие выводы:

1. Современное состояние западного общества является результатом последовательно развивающегося процесса трансформации первоначального христианского учения, и закономерной замены христианских ценностей сначала на постхристианские, а затем на антихристианские. Начало положил модернизационный элемент католицизма, реакцией на злоупотребления в церкви, вызванные этой модернизацией, стал процесс её реформации. Но реформация не вернула изначальные ценности, а ещё более модернизировала христианство, что в дальнейшем, в результате секуляризации привело к его отрицанию и к тотальному духовно-нравственному кризису, поразившему западное общество на современном этапе. Этот кризис реализуется в «содомистской» этике «гендерной толерантности».

2. Подаваемая в информационном пространстве как прогрессивное явление, как результат эволюции прав и свобод человека, этика «гендерной толерантности» не представляет собой действительно исключительно современный феномен, а является практически архаическим, описанным и отвергнутым ещё ранним христианством, губительным пороком, ведущим к физической гибели человечества. Агрессивное продвижение данной этики идеологами глобального Запада, сопровождаемое демонстративным отвержением нравственного учения христианства, является серьёзной опасностью для человечества.

Таким образом, противостояние России и Запада

является закономерным явлением, обусловленным исторически и догматически разошедшимися путями развития культуuroобразующих религиозных начал этих цивилизаций. С одной стороны, Россия сохранила исходные нравственные христианские корни как основу ценностной системы; с другой стороны, западные страны, отрицающие на идеологическом уровне христианские истоки, и утверждающие кардинально противоречащие христианству ценности, не могут примириться с сосуществованием цивилизации, которая напоминает им об их нравственной деградации. Поэтому, именно Запад агрессивно навязывает свои «ценности» и является вечным источником русофобии, а со стороны России, на глубинном уровне, наблюдается стремление сохранить свою традиционную культурную идентичность.

Библиографические ссылки

1. Архимандрит Владимир (Гётте) Папство как причина разделения церквей, или Рим в своих сношениях с Восточной церковью, М.: Издательство «ФондИВ» - 2007. – 248 с.
2. Боррель назвал Европу садом, а весь остальной мир – джунглями. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://m.business-gazeta.ru/news/567149> (дата обращения 19.10.2025).
3. Вебер, М. Протестантская этика и дух капитализма /М.Вебер // Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. – 808 с.
4. Златоуст, Иоанн Беседы на Книгу Бытия. Ч.1. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://azbuka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/besedy-na-knigu-bytija/22 (дата обращения 12.10.2025).
5. Комарова, И.И. Мифология как фактор генерирования культурных смыслов в контексте русского культурно-исторического процесса / И.И. Комарова // Проблемы межрегиональных связей. 2024. - № 28 - С.43-49.
6. Новая толковая Библия в 12-ти томах, подготовленная на основе «Толковой Библии, или комментария на все книги священного писания Ветхого и Нового заветов», изданной в Санкт-Петербурге в 1904-1913 годах, Т.1 Ленинград, 1990, с.399.
7. Юрасов И.А., Юдина В.А., Кузнецова Е.В. Стратификационная трансформации российского общества: новые сословные модели стратификации // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. 2021. - № 11(5) С.50-56. DOI: 10.26794/2226-7867-2021-11-5-50-56.
8. Ширинкина Е.В., Салихов М.Р. Вызовы и риски динамичного развития российской социально-экономической системы в условиях новой реальности // Вестник Алтайской Академии экономики и права. № 6, 2023, С.131-139.

Питьевые рога эпохи Меровингов в Юго-Восточной Балтии

Аннотация. Проведённый в предлагаемой статье анализ питьевых рогов в составе инвентаря знатных прусских воинов порога средневековья позволяет сделать следующие выводы: Полученную в кон. I тысячел. н.э. от кельтов традицию жертвенных возлияний из питьевых рогов древние германцы передают балтам, в том числе – эстиям Самбии. Ранние питьевые рога в Балтии обладают эмалевыми деталями, что указывает на прямое кельтское влияние на производство данных предметов. В кон. V – нач. VI вв. обычай использования питьевых рогов в ритуальных целях распространён преимущественно в западной части территории совр. Литвы, в ареале обитания предков средневековых жемайтов. Распределение находок питьевых рогов показывает передвижение части носителей этих артефактов в восточном направлении. Таким образом, часть предков жемайтов, как и видиварии Самбии, в эпоху Меровингов стремится освоить территории в верховьях р. Неман. В кон. VII в. ритоны знатных прусских воинов на накладках своего устья утрачивают изображения культового характера. Однако и в эпоху викингов, и накануне орденского вторжения пруссы продолжают использовать питьевые рога в качестве жертвенных сосудов.

Ключевые слова и фразы: Самбия, питьевые рога, Жемайтия, эпоха Меровингов, ритоны.

Владимир КУЛАКОВ

Институт археологии РАН Калининград-Москва, Россия

О Недавно вышла в свет статья литовского археолога Лауринаса Курилы, посвящённая питьевым рогам¹ (далее – ПР), обнаруженным преимущественно на территории совр. Литвы [14]. В статье на материалах могильника Plinkaigalis представлены полученные с использованием радиоуглеродных данных новые датировки погребальных комплексов с ПР – нач. V – нач. VI вв. [14, 22]. В упомянутой статье на рис. 1 показана составленная автором статьи карта распространения ПР в юго-восточной Балтии. Данные этой карты позволили мне расширить карту этих находок, представленную мною ранее, в статье, посвящённой декору ПР [4, рис. 7]. В результате удалось получить картографию находок ПР первой пол. I тысячел. н.э. и эпохи Меровингов достаточно исчерпывающей, включая территорию Скандинавии (рис. 1).

В банк данных о ПР, представленный мною в статье семилетней давности, ныне включён ритон из погр. X22 могильника Skardelies Wald/Алейка-7 (Зеленоградский р-н). От данного питьевого рога довольно неплохо сохранилась серебряная обкладка его устья (рис. 2,2). Традиционно для подобного рода артефактов сер. I тысячел. н.э. эта накладка покрыта орнаментальными полосами, заполненными фигурами типа Kegelkönig, оттисками точечного пуансона, фигурами идущих влево быков (?) (как на ритоне из погр. 332 могильника Plinkaigalis – 4, 134), двойным рядом спиралей. Тем самым в целом повторяется принцип декорирования питьевых ритонов, существовавшим в изучаемом регионе в V-VI вв. [4, 133]. Несмотря

на значительные параметры (до 12 см ширины) серебряных пластин, которыми снабжались устья ПР, балтские ювелиры для их декорирования использовали лишь узкие орнаментальные полосы (шир. до 1,5 см), покрытые басменным декором и генетически восходящие к декору на керамических сосудах западных балтов эпохи поздней бронзы. Отличие декора ПР из Skardelies Wald/Алейка-7 от остальных сходных по конструкции ПР – замена традиционного для них

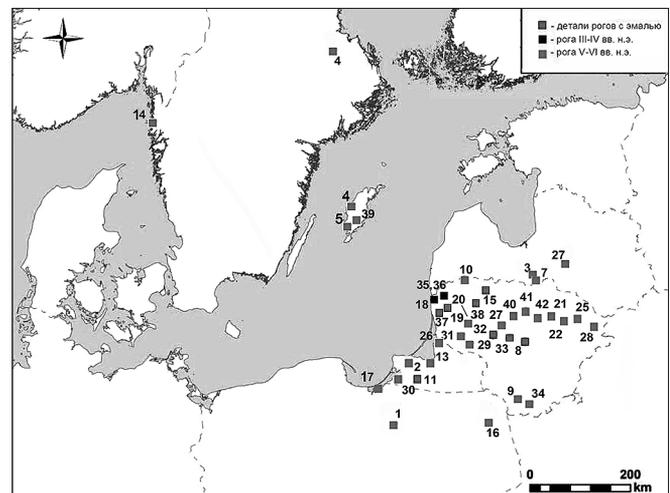


Рис. 1. Карта распространения питьевых рогов в Балтии и в Скандинавии: 1 – Abbau Thierberg/Zwierzewo; 2 – Corjeiten/Путилово; 3 – Čunkuni-Drengieri; 4 – Hade; 5 – Hardings; 6 – Havor; 7 – Jaunsaules Siliņi; 8 – Kaunas; 9 – Krikštonis; 10 – Kukiai-Petreliai; 11 – Lapsau/Заозерье; 12 – Lejasbitēni; 13 – Löbertshof/Славское; 14 – Lilla-Jored; 15 – Maudžioriai; 16 – Netta; 17 – Neuendorf/Nowinka; 18 – Polangen/Palanga; 19 – Pakritižis; 20 – Pagribis; 21 – Pašušvis; 22 – Pašļiai; 23 – Pernarava; 24 – Plinkaigalis; 25 – Riklikai; 26 – Rubocken/Rubokai; 27 – Seredžius; 28 – Taurapolis; 29 – Smalininken/Smalininkai; 30 – Warnikam/Первомайское; 31 – Widgirren/Vidgiriai; 32 – Veluona; 33 – Veršvai; 34 – Vilkiutinis; 35, 36 – Užpelkiai; 37 – Žvirbliai; 38 – Žviliai; 39 – Tanglings; 40 – Kalbiškiai [14. Fig. 1].

¹ В античной традиции – ритоны.

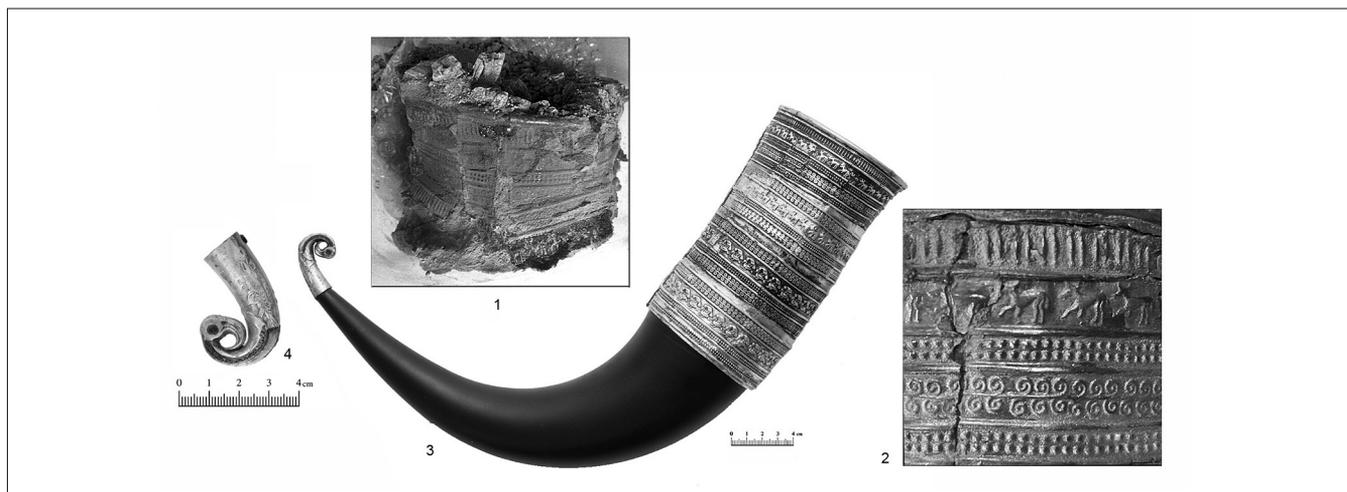


Рис. 2. Ритон из погр. Х22 грунтового могильника Skardelies Wald/Алейка-7: 1 – Обкладка устья ПР в момент обнаружения; 2 – деталь изображений на ПР; 3 – реконструкция ПР; 4 – навершие рога (1, 2 - Мастыкова А.В. (ред.), 2025, с. 10; 3 - <https://shm.rushows33918.jpg>; 4 – 6, рис. 6).



Рис. 3. Внешний вид знатного воина V – нач. VI вв. н.э. погр. 50 могильника Plinkaigalis (реконструкция по: 15, 45 раv.).

декора в виде концентрических окружностей изображительно близкими по своим виду и размеру спиральями. Создаётся впечатление о том, что мастер ритона из погр. Х22 видел образцы других балтских ПР, но не рассматривал их вблизи. Изображения на этих находках ранней фазы эпохи Меровингов прямо указывают на их использование при жертвенных церемониях, посвящённых Богу Громовнику – Перкуно [4, 135]. Возможно, некое участие в этих действиях мог принимать и меч из данного комплекса, ножны которого снабжены накладками с басменным декором в виде чередующихся фигур типа Kegelkönig [8, 52]. Менее объясним такой декор на серебряной пластине, покрывавшей лук деревянного седла из этого погребального комплекса (Кулаков В.И., 2018, с. 175). Возможно, декор культового характера указывает на сугубо церемониальный характер этой детали конского снаряжения. Другой вариант трактовки характера этого орнамента – утрата к кон. VI в. его сакрального характера. Ювелир, создавший предметы для погр. Х22, использовал, быть может, в это время такой декор сугубо утилитарно, для придания пышности своим изделиям.

Кроме упомянутых спиралей, особое место упомянутого ритона среди массива балтских ПР подчёркивается бронзовым золочёным навершием тыльной части рога², увенчанной головкой хищной птицы, выполненной в рамках I Обшегерманского стиля (рис. 2,4). Эта деталь, а также частичное золочение декоративных полос обкладки (рис. 2,3), несвойственное для балтов (золото, как правило, не использовали в ювелирном производстве), указывает на то, что данный ритон был изготовлен для носителя германских культурных и, видимо, этнических традиций [6, 176]. Древние германцы, как свидетельствуют письменные римские источники, пользовались питьевыми рогами в ритуальных целях ещё на исходе I тысячел. до

² На более ранних ПР эстиев такие детали неизвестны.

н.э. [2, 125]. Считается, что германцы получили традицию использования ритонов в культовых целях от кельтов и передали её в начале нашей эры обитателям юго-восточной Балтии [4, 130].

Как показывает карта распространения ПР в эпоху Меровингов на территории Балтии, основной их массив представлен в регионе обитания позднейших жемайтов (рис. 1). В погребальных комплексах жертвенные ритоны, как правило, встречаются с роскошным воинским снаряжением, включая боевые ножи и перевязи типа Vidgiriai (рис. 3). Этот феномен прямо указывает на принадлежность ПР набору инвентаря вождей и приближённых к ним знатных воинов.

Завершающим вариантом развития питьевых рогов эпохи Меровингов в балтских землях являются ПР, обнаруженные в погребениях прусского грунтового могильника Neuendorf/Nowinka в окрестностях Elbing/Elnąg, woj. mazursko-warmińskie Polski (рис. 4). В трёх двухъярусных захоронениях с конскими костьками на дне могил польский археолог из Гданьска Мирослав Петшак в 70-х годах XX в. обнаружил остатки серебряной обкладки трёх ритонов. Накладки покрывал басменный орнамент. В отличие от рогов VI в. с территории совр. Литвы и Самбии, данные ритоны снабжены обкладками и в районе своего острия. Если ритон из погр. No-82, обладавшим весьма скромным по составу инвентарём, имел накладку устья, покрытую традиционным для балтов декором в виде чередования фигур типа Kegelkönig (рис. 4,1), то рог из погр. No-84 имеет обкладку необычных для балтов очертаний (рис. 4,2). Наконец, ритон из погр. No-85 украшен плетёным декором в традициях II Общегерманского декоративного стиля (рис. 4,3). Примечательно то, что

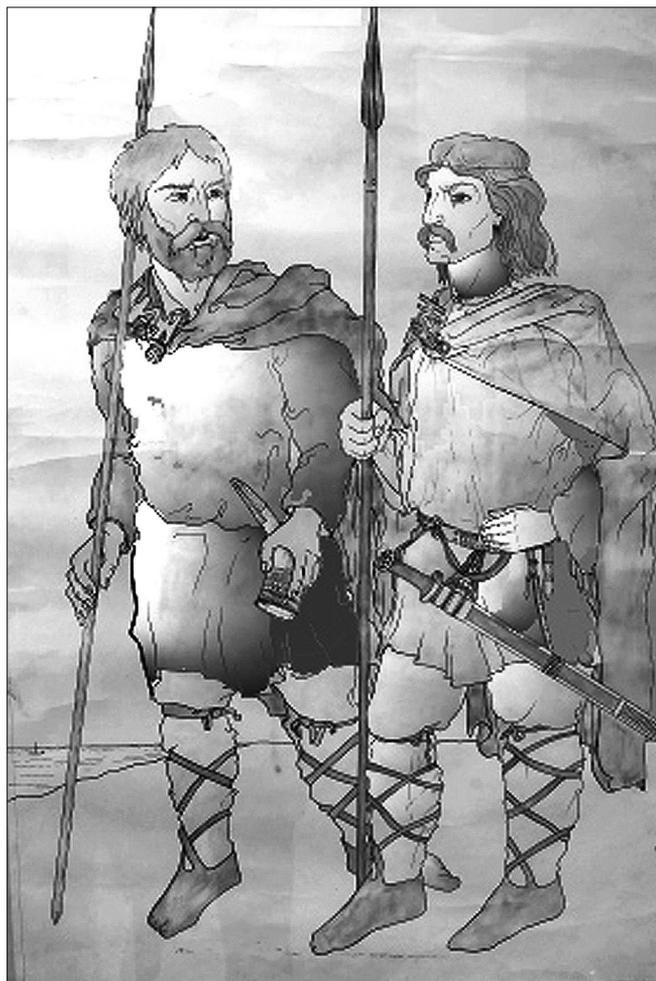


Рис. 5. Внешний вид воинов из погребений могильника Neuendorf/Nowinka, кон. VII – нач. VIII вв. (рек. автора).

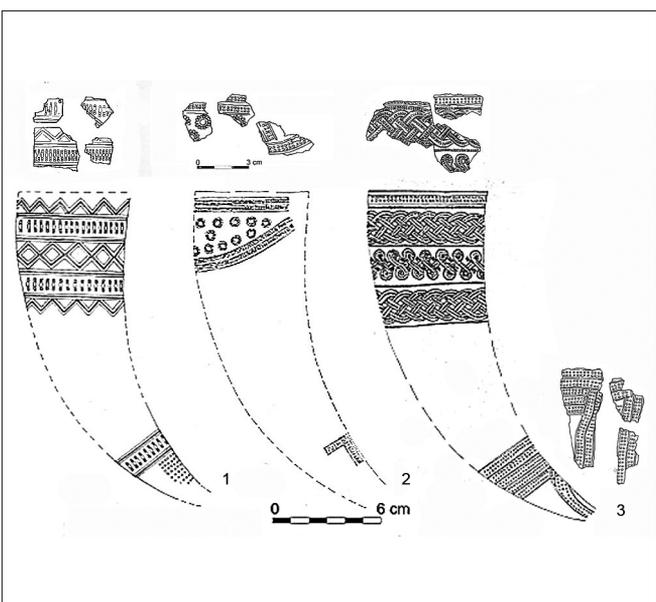


Рис. 4. Питьевые рога (обломки серебряных накладок и реконструкции внешнего вида) из погребений грунтового могильника Neuendorf/Nowinka, woj. mazursko-warmińskie Polski: 1 – погр. No-82; 2 – погр. No-84; 3 – погр. No-85 [13, pl. LII, LVII, LIX]. Реконструкция автора статьи, 1978 г.

два последних ритона обнаружены в воинских захоронениях VII в. с обильным инвентарём и с однолезвийными мечами. Таким образом, в прусском обществе на исходе эпохи Меровингов продолжается традиция принадлежности инвентарю знатым воинам (рис. 5) богато украшенных питьевых рогов.

Питьевые рога из погребений могильника Neuendorf/Nowinka только в одном случае (погр. No-82) несут декор, определённым образом связанным с образцами VI в. и указывающим на ритуальную роль данного сосуда. Остальные два ритона обладают декором, уже не несущим какой-либо культовой символики, связанной с местными религиозными традициями.

Материал могильника Neuendorf/Nowinka, соответствующий поздней фазе эпохи Меровингов, содержит питьевые рога, показывающие динамику развития их функций: от элемента набора ритуальных предметов в составе инвентаря знатных воинов до статусного аксессуара верхушки прусской дружины накануне эпохи викингов.

Весьма примечательно распределение воинских могил с ПР в составе престижного инвентаря этих комплексов на территории совр. Литвы. Как видно из представленной в данной статье карты (рис. 1), погреб-

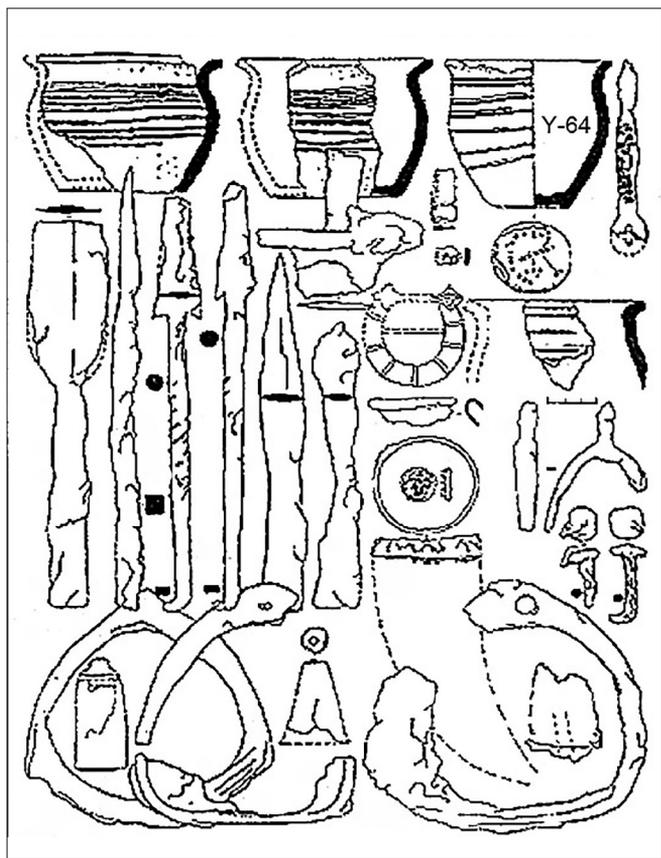


Рис. 6. Вещевой комплекс из погр. Y-64 грунтового могильника Yrzekapinis/Клинцовка-1 [3, рис. 33].

бения с ПР VI в. вытянуты линией к северу от крупных лесных массивов с территории расселения предков позднейших жемайтов (это – основной ареал распространения ПР в Балтии) в восточном направлении. Самой восточной находкой в этой линии является рог из кург. 5 могильника Taugarilis, где вильнюсский археолог Адольфас Таунавичюс обнаружил останки знатного воина (глава дружины?) с двулезвийным мечом (тип *spatha*) и прочими находками средне-дунайского происхождения. В составе инвентаря кург. 5 присутствовали и изделия местных мастеров [12, 42]. По своей хронологии упомянутые питьевые рога из Средней и Восточной Литвы, включая находку на могильнике Taugarilis, датируются кон. V – нач. VI вв. И своей датировкой, и направлением своего движения с запада на восток полоса погребений в ПР совпадает с могилами, содержащими ножи-кинжалы и обнаруженными на Неманском правобережье [9, 95]. Известно, что пришедшие в Понеманье с Янтарного берега видиварии, носители ножей-кинжалов, практически не использовали в своём обиходе ПР. Напротив, обитавшие к северу от мощных лесных массивов Центральной Литвы предки жемайтов не имели в составе своего вооружения ножей-кинжалов. Так что эти группы воинов и по своему культурному происхождению, и, возможно, даже по этноязыковым признакам не адекватны. Тем не менее и те, и другие в один и тот же отрезок времени отправились к верховьям р. Неман, очевидно, в

поисках наживы и, возможно, новых торговых путей и данников. Можно лишь гипотетически допустить, что между этими двумя воинскими отрядами могли быть некие союзнические (?) отношения. Данная проблема нуждается в дальнейшем углублённом изучении.

Питьевые рога сохраняли свои церемониальные функции в Скандинавии эпохи викингов. В частности, клятвы и обеты произносились в процессе возлияний из турьих рогов [11, 31]. Находка на могильнике Yrzekapinis/Клинцовка-1 (Зеленоградский р-н) остатков бронзовой оковки ритона свидетельствует о продолжении традиции их использования в юго-восточной Балтии после эпохи Меровингов. Условия находки этого ритона таковы:

Погр. Y-64 Yrzekapinis/Клинцовка-1 (в 1 км к западу от Cranz/Зеленоградск). В нижнем ярусе поздней ямы – два зольника на дне могилы. Рядом с западным зольником была обнаружена бронзовая оковка устья ритона (рис. 6), под восточным зольником – остатки кожаного полотнища прямоугольной формы (знамя?) с кожаными ремешками в виде трёхлопастных крестов по периметру, снабжёнными серебряными накладками. Дата поздней могильной ямы погр. Y-64 – вторая пол. XI в. [3, 230]. Как и на пороге эпохи средневековья, ритон из погр. Y-64 Yrzekapinis/Клинцовка-1 принадлежал воину с высоким социальным статусом (вождь дружины, судя по остаткам знамени и фрагментированному мечу, найденным в погребении).

Питьевые рога, видимо, от скандинавов переняли западные славяне. Из описания храма в Стетине (совр. Щецин), данного для нач. XII в. Хербордом Михельбергским, следует: «Сюда, следуя древнему обычаю отцов, они по закону десятины приносили захваченные богатства и оружие врагов, а также всю прочую добычу, которая была взята ими в сражениях на море на суше. Там же они хранились золотые и серебряные кубки, которые знатные люди использовали для гаданий и питья по время пиров и в дни таких торжеств их выносили, будто из святилища. Там же в честь своих богов ради их украшения они хранили позолоченные и украшенные драгоценными камнями пригодные для питья огромные рога диких быков, а также рога, в которые трубили, кинжалы, ножи и разную драгоценную утварь, редкую и приятную на вид» [16, 351]. Благодарю В.Н. Дряхлова за эту цитату.

Важная роль питьевых ритонов в составе вещевого набора, принадлежавшего знатным прусским воинам предорденского времени, подчёркивается присутствием этих сосудов на каменных изваяниях, располагавшихся на рубежах прусского племенного ареала в XII-XIII вв. (рис. 7). Изображение ПР на изваяниях стандартизировано: персонаж (очевидно, один из легендарных вождей пруссов) держит ритон в правой руке, согнутой в локте. Острие ритона направлено в сторону локтя персонажа. Лишь на одном изваянии ПР изображён в ином положении (рис. 7,3). Очевидно, персонаж изваяния представлен в момент осуществления неких ритуальных функций (клятва или

жертвоприношение), на что указывает устойчивый стандарт изображения питьевого рога. Основной массив питьевых рогов эпохи викингов на территории совр. Литвы и, очевидно, Калининградской области лишён оковок их устья и острия [4, 130], что, кстати, отражено на упомянутых выше каменных изваяниях. Несмотря на то, что на ПР предорденского времени отсутствуют накладки с ритуальным декором, тем не менее эти престижные детали наборов инвентаря воинов с высоким социальным статусом продолжают исполнять ритуальные функции. Если для указанных функций знать прусского общества использует питьевые рога, то рядовые члены местных общин для этого применяют *kauszele* – плоские керамические чаши (ранее, в эпоху викингов – бронзовые блюда) [7, 383].

Проведённый в статье обзор питьевых рогов жителей юго-восточной Балтии эпохи Меровингов позволяет сделать следующие выводы:

1. Полученную от кельтов в кон. I тысячел. н.э. традицию жертвоприношений путём возлияний из питьевых рогов древние германцы передают балтам, в том числе – эстиям. Ранние ПР в Балтии обладают эмалевыми деталями, что указывает на прямое кельтское влияние на производство данных предметов.

2. В кон. V – нач. VI вв. обычай использования питьевых рогов в ритуальных целях распространён

преимущественно в западной части территории совр. Литвы, в ареале обитания предков средневековых жемайтов.

3. Распределение находок ПР показывает передвижение части носителей этих артефактов в восточном направлении. Таким образом, часть предков жемайтов, как и видиварии Самбии, стремились освоить территории в верховьях р. Неман.

4. В кон. VII в. ПР знатных прусских воинов на накладках устья утрачивают изображения культового характера. Однако и в эпоху викингов, и накануне орденского вторжения пруссы продолжают использовать питьевые рога в качестве жертвенных сосудов.

Библиографические ссылки

1. Государственный Исторический музей <http://shm.rushows33918.jpg>
2. Дряхлов В.Н. В священных рощах Одина. Очерк из истории древнегерманских верований, Киров: «Аверс» - 2024 - 222 С.
3. Кулаков В.И. Ирзекапинис // *Stratum plus*, № 5, СПб - Кишинёв – Одесса: Высшая Антропологическая школа – 1999 – С. 211-273.
4. Кулаков В.И., Питьевые рога балтов с декорированными деталями // *Исторический формат*, № 1-2, М. - 2017а – С. 127-150.
5. Кулаков В.И. Каменные изваяния пруссов // *Исторический формат*, № 1-2, М. – 2017б - С. 151-169.
6. Кулаков В.И. Датировка уникального вещевого комплекса из могильника Skardelies Wald/Алейка-7 // *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, Nr 2 (300), Olsztyn: Ośrodek Badań naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego – 2018 – С. 378-387.
7. Кулаков В.И. Декапитация и прусские жертвенные чаши // *Учёные записки Новгородского государственного университета*, № 4 (37), Новгород Великий: Новгородский госуниверситет - 2021 - С. 381-388.
8. Кулаков В.И. Прусские мечи эпохи Меровингов // *Проблемы межрегиональных связей*, № 4 (32), Калининград: ООО «РА Полиграфычъ» - 2025а - С. 52-54.
9. Кулаков В.И. Балтия между античностью и средневековьем, СПб: «Алетейя» - 2025б - 220 С.
10. Мастыкова А.В. (ред.). Спасательные археологические исследования в Калининградской области, М.: Институт археологии РАН - 2025 - 29 С.
11. Стурлусон С. *Круг земной*, М.: «Наука», 1980 - 686 С.
12. Тауравичюс А.З. «Княжеское» погребение конца V – VI в. в Таурапиле // *Lietuvos archeologija*, vol. 2, Vilnius: «Mokslas» – 1981 – С. 41-43.
13. Kontny B.J. Okulicz-Kozaryn J., Pietrzak M. Nowinka, Site 1: The Cemetery from the Late Migration Period in the Northern Poland, Gdańsk-Warszawa: Archeobooks – 2011 - 196 P.
14. Kurila L. Drinking Horn from Plinkaigalis Cemetery, Central Lithuania: New Insights in to Chronology based on Radiocarbon Dating // Zabiela, G., ed. *Unveiling Prehistory. A Book on the Occasion of Audronė Bliujienė's Jubilee*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla – 2024 - P. 211–230.
15. Volkaitė-Kulinauskienė R. *Senovės lietuvių drabužiai ir jų papuošalai*, Vilnius: Lietuvos Istorijos institutas -, 1997 - 151 P.
16. Херборд Михельсбергский. Диалог о житии Оттона епископа Бамбергского // *Жизнеописание Оттона Бамбергского в церковных сочинениях и преданиях*. Книга 2, п. 32. 4-6. Пер. с лат, исслед и коммент. А.С. Досаева и О.В. Кутарева. – СПб.: Издатель Дмитрий Буланин, - 2021. – С. 246–429.

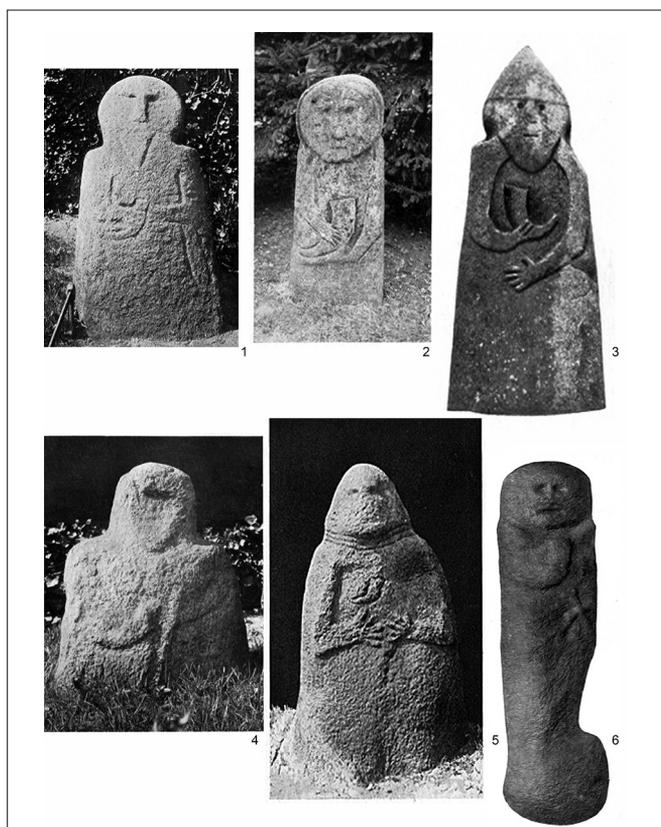


Рис. 7. Каменные изваяния пруссов с питьевыми рогами: 1 - Rosenberg-Gr. Nipkau/Nipkowo; 2 - Barten/Barczany (woj. mazursko-warمیńskie Polski); 3 - Bartenstein/Bartoszyce (Bartel); 4 - Goldau-Heinrichau/Galdowo-Jerzychowo; 5 - Rosenberg-Rosenau-Gr. Brunan/Susz; 6 - Christburg/Kirszpork [5, рис. 2, 5].

Композиционно-ритмические принципы кубофутуристической живописи в творчестве А. Лентулова

Аннотация. В статье рассматривается кубофутуристическая живопись Аристарха Лентулова с точки зрения композиционных и ритмических приёмов. Произведения художника «Собор Василия Блаженного» и «Москва». (1913) соединяют фрагментацию формы, заимствованную из кубизма, с динамикой скоростных линий футуризма, а также предлагают новую художественную деконструкцию образов русской религиозной архитектуры и городского пейзажа. Анализ формальной ритмики указанных произведений выявляет специфические особенности пространственной организации цвета и доминирующих композиционных факторов: эффект «пульсации» пространства и мотив фрагментированной архитектуры. В живописи Лентулова здания выступают как трёхмерные носители смыслов, а изображение трансформируется в целостный визуально-знаковый язык.

Ключевые слова и фразы: Аристарх Лентулов; кубофутуризм; русский авангард; композиционный ритм; ритмический тон; система цветового ритма; формальная фрагментация; архитектурная тема; динамика города.

ЛЮ ЦЗЯЖУН

Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

Введение

Требования русского авангарда к композиционному ритму формируются в контексте его внутренних художественных противоречий. Кубофутуризм, первоначально возникший как радикальная экспериментальная практика, в дальнейшем институционализировался и был воспринят как одна из «классических» форм модернизма. В условиях современного информационного перенасыщения и фрагментированного визуального восприятия формальный опыт авангарда обнаруживает неожиданную созвучность структурам современной визуальной среды.

В этом контексте художественное наследие Аристарха Лентулова приобретает особую значимость. В своём творчестве он соединил аналитическое исследование формы с интенсивной цветовой организацией, активно вводя в композицию архитектурные образы, насыщенные национально-культурной символикой. Его живопись демонстрирует не только формальные поиски, но и попытку художественного осмысления городской среды как целостного ритмического организма.

Степень разработанности данной проблематики в научной литературе остаётся неоднородной. Истории формирования художественного объединения «Бубновый валет», его роли в русском авангарде, биографии художников, выставочной деятельности посвящено значительное число монографий, каталогов и исследовательских публикаций. Вместе с тем анализ ключевых произведений Лентулова зачастую ограничивается описанием светотеневых контрастов, декоративных характеристик и «музыкальности» живописной манеры, без системного рассмотрения

ритмических принципов как структурообразующего элемента его художественного языка. Кроме того, в существующих исследованиях практически не ставится вопрос о соотношении творческих принципов Лентулова с визуальными стратегиями искусства XXI века.

Настоящая статья направлена на восполнение данного пробела. На примере анализа двух знаковых произведений Лентулова — «Москва» (Рис. 1) и «Собор Василия Блаженного» (Рис. 2) — рассматривается специфика построения и функционирования системы цветового ритма в его живописи. Особое внимание уделяется взаимодействию архитектурных образов с методами кубофутуристической трансформации формы, а также возможностям интерпретации данного



Рис. 1. А. Лентулов. Москва, 1913.

комплекса выразительных средств в современном художественном контексте.

Методологическую основу статьи составляют формальный анализ, ритмический анализ и структуралистский подход. Формальный анализ позволяет реконструировать композиционную структуру произведения, выявить особенности распределения линий, цветовых пятен и объёмов. Ритмический анализ ориентирован на исследование повторов и вариаций, ритмического тона и сопутствующих ему импульсов, которые в совокупности формируют логику визуального движения внутри картины.

Структуралистский подход рассматривает живописное произведение как систему взаимосвязанных элементов, в которой архитектура выступает не объектом миметического воспроизведения, а знаковой структурой, несущей определённую пластическую и смысловую нагрузку. В этом контексте картина интерпретируется как целостный визуальный текст, подчинённый внутренней системе ритмических и цветовых отношений.

Ритм в живописи и художественный язык

А. Лентулова

Ритм в живописи по своей природе выступает визуальной временной осью произведения. Если в музыке ритм формируется через высотные и временные соотношения звуков, то в живописи он проявляется в повторении и вариации линий, цветовых пятен, объёмов и цветовых сочетаний в пространстве картины. Движение взгляда зрителя подчиняется ритмической структуре изображения: оно ускоряется в зонах с высокой концентрацией деталей и контрастов и замедляется на более однородных, протяжённых участках композиции.

В контексте кубофутуризма ритм перестаёт выполнять вспомогательную функцию организации сюжета или пространства и становится основным принципом композиционного построения. Архитектурные элементы и тематические мотивы подвергаются анализу и реконструкции: формы расчленяются на плоскости и грани, после чего рекомбинируются в соответствии с новой, нелинейной логикой. При этом сохраняется узнаваемость исходного образа, однако он более не подчиняется законам линейной перспективы. Возникает особый тип композиции, основанный на множественности ракурсов, наложении фрагментов и динамическом взаимодействии элементов.

Цвет в живописи кубофутуризма выполняет структурообразующую функцию. Цветовое пятно становится не дополнением к форме, а её неотъемлемым элементом, равно как и тон рассматривается как активный структурный компонент. Цветовые отношения выстраиваются в последовательность цветового ритма, где контрасты тёплых и холодных, светлых и тёмных тонов формируют доминанты композиции, указывая направление движения и зоны внутреннего напряжения. В результате система цветового ритма

оказывается функционально равнозначной конструктивному построению формы. Ритм присутствует как в распределении пластических элементов, так и в организации цветового пространства.

Как будет показано далее, для Лентулова принципиальное значение имеют два источника ритмического мышления. Первый связан с традицией символизма и абстракционизма, в рамках которых развивалось представление о «музыкальности» живописи. Вторым источником обусловлен динамическими характеристиками городской среды Москвы. Вертикали храмов и башен, скученность застройки, шум улиц и постоянно меняющаяся световая среда формируют сложную ритмическую структуру, которую художник переводит на язык кубофутуристической живописи.

А. Лентулов и особенности его художественного языка

Аристарх Лентулов занимал особое место в художественном объединении «Бубновый валет». Подобно другим участникам группы, он выступал против академического натурализма, обращался к городской тематике, проявлял интерес к примитивным формам и народной культуре. Однако в отличие от многих своих современников Лентулов выработал собственный художественный вектор, сделав акцент на образах русской архитектуры, прежде всего церковной.

Луковичные главы, шатровые завершения, многоярусные конструкции храмов предоставили художнику богатый материал для ритмических экспериментов. Архитектура в его произведениях утрачивает статичность и превращается в подвижную систему вертикалей, диагоналей и плоскостей, организованных по принципу визуального напряжения и пульсации.

Значительную роль в формировании художественного языка Лентулова играют декоративные элементы. Художник активно использует приёмы иконописи, церковной фрески, лубка, а также мотивы народного орнамента. Такой подход создаёт эффект плотного заполнения изобразительного поля, исключая «пустоты» и усиливающего плоскостность композиции. Повторяющиеся узоры и декоративные элементы вступают в ритмическое взаимодействие с архитектурными формами, усиливая общее ощущение внутренней динамики.

Система цветового ритма в живописи Лентулова отличается высокой интенсивностью и выразительностью. Художник широко использует насыщенные, контрастные цвета, сталкивая между собой яркие цветовые пятна. Группировка цветов делит пространство картины на чередующиеся плотные и разреженные зоны, формируя сложную ритмическую структуру. Эта цветовая система не ориентирована на законы естественного освещения: традиционные отношения света и тени замещаются искусственной цветовой моделью, подчинённой требованиям ритмической организации.

Иначе решается и проблема пространства. В произ-

ведениях Лентулова отсутствует традиционная иллюзия глубины. Архитектурные объёмы выдвигаются на передний план и выстраиваются ярусами, формируя многослойную плоскостно-объёмную структуру. Пространство конструируется посредством приёма «уплощения», при котором глубина заменяется плотностью поверхностного ритма и насыщенностью визуальных связей между элементами композиции.

Собор Василия Блаженного: извлечение архитектурного образа по принципу ритма

Ритмическая структура образа собора выстраивается на соотношении вертикалей, диагоналей и горизонталей. Вертикальные линии глав и башен формируют общее устремление вверх, однако активное присутствие диагоналей сообщает композиции внутреннее движение и динамику. Взгляд зрителя направляется снизу вверх, скользя по ритмически организованным плоскостям. Горизонталей карнизов и ступеней создают ощущение опоры и устойчивости, сдерживая избыточную фрагментацию формы и предотвращая распад композиции. В результате возникает эффект внутренней пульсации, визуальной вибрации, благодаря которой архитектурный образ воспринимается как живой и звучащий.

Цветовое решение усиливает ритмическую организацию формы. Яркие пятна красного, оранжевого, жёлтого, зелёного и синего цветов выстраиваются в согласованную систему, соотносясь с архитектурными объёмами и подчёркивая их ритмическую структуру. Центральная группа глав выступает фокусом цветового ритма, где сосредоточены наиболее интенсивные контрасты и максимальное визуальное напряжение. Периферийные зоны композиции формируются за счёт более мелких ритмических элементов — оконных проёмов, декоративных мотивов, полос и орнаментальных фрагментов, образующих подчинённый микроритм, согласованный с общим масштабом визуального движения.

Кубофутуристическая трансформация архитектурного образа не приводит к утрате его сакрального измерения, а переводит его в иную художественную плоскость. Собор перестаёт быть статичным объектом и превращается в символическую концентрацию московского пространства и времени, включающую в себя множественность визуальных впечатлений — архитектуру, свет, звук, движение. Ритм в данном случае выступает синтетическим принципом организации, тогда как пластическая форма становится его конкретным материальным воплощением.

«Москва»: ритмическая сеть города

В композиции «Москва» художественный взгляд Лентулова приобретает более широкий охват. Объектом изображения становится не отдельный архитектурный доминантный объект, а город как целостная, но внутренне неоднородная структура. Пространство

картины развёртывается преимущественно по горизонтали, напоминая протяжённый визуальный свиток, в котором сосредоточены и переплетены различные архитектурные мотивы.

Композиционный каркас произведения строится на взаимодействии горизонтальных и вертикальных направлений. Горизонталей зданий, крыш и фасадов формируют непрерывную панорамную линию, тогда как вертикальные элементы — башни и купола — прерывают её, внося акценты и ритмические сбои. Чередование протяжённых и коротких элементов, устойчивых и разорванных форм создаёт ощущение пульсирующего ритма, в котором город предстает как сеть пересечений и напряжений.

Степень фрагментации архитектурных форм в «Москве» значительно выше, чем в «Соборе Василия Блаженного». Отдельные здания подвергаются глубокой деконструкции и перегруппировке. Городская ткань распадается на совокупность геометрических фрагментов — плоскости крыш, контуры фасадов, фрагменты неба, отрезки улиц. Эти элементы сохраняют лишь частичную узнаваемость реального образа, превращаясь в знаки, включённые в новую ритмизованную систему. Эффект «разборки и сборки» городского пространства формирует на плоскости картины сложную, многослойную композицию.

Если в «Соборе Василия Блаженного» сакральная доминанта сосредоточена в центральной части композиции, то в «Москве» возникает множественность центров. Город предстает как многополярная структура, в которой отсутствует единый фокус. Он перестаёт выполнять функцию фона и становится главным героем произведения — живым организмом, чья ритмическая организация сама по себе становится предметом художественного анализа.

Современное прочтение техник кубофутуризма

Современная визуальная культура характеризуется высокой степенью фрагментированности. Медиапространство, цифровые экраны, интерактивные инсталляции, городские рекламные поверхности, световые фасады и модульные структуры формируют среду, в которой восприятие строится на принципах разрыва, наложения и множественности визуальных потоков. В этом контексте художественный опыт Аристарха Лентулова обнаруживает поразительную актуальность, поскольку его живопись демонстрирует ранний пример ритмической организации сложного визуального поля.

В произведении «Собор Василия Блаженного» доминирующим принципом становится ритм как императив художественного построения. Независимо от степени сложности композиции, внутри неё формируются один или несколько узлов, создающих структурное и цветовое напряжение в насыщенном визуальными элементами пространстве. Эти узлы направляют движение взгляда зрителя, формируя иерар-

хию восприятия и обеспечивая целостность художественного образа.

Особенность композиции «Москва» заключается в её модульной, фрагментированной организации. Городская среда представлена как совокупность взаимосвязанных элементов, объединённых в единую ритмическую сеть. Подобный принцип коррелирует с рядом современных визуальных практик, включая адаптивную вёрстку, инфографику, генеративную графику и параметрический дизайн. Архитектурные формы, преобразованные в систему модулей, легко транслируются в цифровую среду, где потоки данных,

транспортные траектории, световые сценарии и визуальные интерфейсы могут быть выражены через систему цветовых и композиционных ритмов.

Разработанная Лентуловым концепция цветового ритма позволяет рассматривать цвет не как декоративный элемент, а как функциональный компонент визуальной структуры. В рамках такой парадигмы цвет становится средством организации пространства и управления вниманием. Потенциал данного подхода проявляется в современных системах городской навигации, визуальной идентификации, медиафасадах и интерактивных художественных средах, где цвет



Рис. 2. А. Лентулов. Собор Василия Блаженного, 1913.

и форма взаимодействуют на основе единого ритмического принципа.

Важно отметить, что современные интерпретации творчества Лентулова включают как формальные, так и культурно-смысловые аспекты. Рассмотрение образов Москвы и собора как многоуровневых, полифонических структур предполагает такой тип работы с исторической формой, при котором она не консервируется в музейном пространстве, а переосмысливается и вновь включается в актуальную визуальную ткань посредством ритмических трансформаций.

Заключение

Последовательный анализ произведений «Собор Василия Блаженного» и «Москва» позволяет выявить формирование у Аристарха Лентулова собственной системы визуального языка, основанной на принципе конструктивного ритма. Архитектурная тема в его живописи выступает носителем сложной ритмической организации, объединяющей кубистическую фрагментацию формы, футуристическое ощущение скорости и элементы русской декоративной традиции.

В «Соборе Василия Блаженного» реализуется многоуровневая ритмическая модель с выраженной тональной основой и центрально-лучевой композицией, в которой цвет и структура находятся в тесном взаимодействии. В «Москве» формируется иная композиционная логика — панорамно-сетевая организация изображения, характеризующаяся множественностью доминант и высокой степенью фрагментации городской ткани. Город предстает как динамическая система, лишённая единого центра, но объединённая общим ритмическим полем.

Научный вклад статьи заключается в углублённом анализе композиционного и цветового ритма в живописи Лентулова, а также в выявлении актуальности кубофутуристического художественного опыта для визуальной культуры XXI века. Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением сравнительного поля за счёт анализа творчества других представителей русского авангарда, а также с рассмотрением современных художественных и цифровых практик, в которых ритмические принципы «городского картографирования» находят прямое или опосредованное продолжение.

Библиографические ссылки

1. Лентулов, А. В. Воспоминания / А. В. Лентулов. — Санкт-Петербург: Петроний, 2014. — 288 с. : ил.
2. Лентулова, М. А. Художник Аристарх Лентулов / М. А. Лентулова. — Москва: Советский художник, 1969.
3. Семиотика и авангард : антология / под ред. Ю. С. Степанова. — Москва : Академический проект, 2020.
4. Из падения в полёт: независимое искусство Санкт-Петербурга. Вторая половина XX века / авт.-сост. С. Ковальский. — Санкт-Петербург: Деан, 2006.
5. Символизм в авангарде / отв. ред. Г. С. Коваленко. — Москва: Наука, 2003.
6. Русский авангард и война / ред.-сост. К. Ичин. — Белград:

Издательство филологического факультета Белградского университета, 2014.

7. Боулт, Дж. Э. Бегство форм : русское искусство начала XX века: в 2 т. Т. 2 / Джон Э. Боулт ; пер. с англ. — Москва: Global Expert & Service Team, 2023.

8. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. — Москва : АСТ, 2018.

Телебашня «Восточная жемчужина» как доминанта архитектурно-ландшафтной структуры района Луцзяцзуй в Шанхае

Аннотация. В статье рассматривается телебашня «Восточная жемчужина» как ключевая архитектурно-ландшафтная доминанта района Луцзяцзуй в Шанхае. Анализируется роль объекта в формировании пространственной структуры, визуального образа и символической репрезентации современного мегаполиса. Особое внимание уделяется взаимодействию архитектуры башни с окружающим городским ландшафтом, инженерным и художественным решениям, а также ночному световому облику как элементу городской медиакультуры. В работе используются культурологический и архитектурно-аналитический подходы, позволяющие рассматривать телебашню не только как инженерное сооружение, но и как фактор конструирования городской идентичности.

Ключевые слова и фразы: телебашня «Восточная жемчужина»; Луцзяцзуй; архитектурно-ландшафтная структура; визуальный образ города; иконическая архитектура; урбанистическая идентичность; Шанхай.

СУЖУНЬЛЯН

Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

Теория и методология

Телебашня «Восточная жемчужина» (东方明珠广播电视塔), расположенная в районе Луцзяцзуй нового района Пудун в Шанхае, является не только одной из наиболее узнаваемых архитектурных доминант города, но и ключевым элементом формирования архитектурно-ландшафтной структуры данного района. Взаимодействуя с ансамблем высотных зданий Луцзяцзуй и панорамой реки Хуанпу, башня участвует в создании целостного визуального образа современного Шанхая, в котором архитектура выступает важнейшим фактором символической репрезентации городской среды (Рис. 1) [1; 4].

Шанхай занимает особое место в культурном пространстве Китая как город, в котором на протяжении XX–XXI веков сформировалась уникальная модель взаимодействия традиции и модернизации. Исторически развиваясь как крупнейший порт и торговый центр, Шанхай стал пространством интенсивных межкультурных контактов, что отразилось в его архитектуре, городской среде и визуальной культуре. В современный период город выступает не только экономическим, но и культурным полюсом, формируя образы, репрезентирующие Китай как открытую, динамичную и ориентированную на будущее цивилизацию.

В градостроительной структуре Шанхая важную роль играет река Хуанпу, которая условно делит город на два крупных историко-пространственных сектора. Западный берег реки, известный как Пуси (浦西, «к западу от реки»), представляет собой историческую часть города с более ранней застройкой, тогда как восточный берег — Пудун (浦东, «к востоку от реки») — сформировался преимущественно в конце XX века как зона интенсивного делового, финансового и архитектурного развития. Подобная пространственная

дихотомия характерна для многих крупных городов и формирует устойчивые визуальные и смысловые позиции в структуре городского ландшафта [8; 9].

В контексте стремительного урбанистического развития конца XX — начала XXI века район Луцзяцзуй сформировался как пространство репрезентации глобального мегаполиса, в котором архитектура выполняет не только функциональные, но и символические, коммуникативные и медиальные функции. Телебашня «Восточная жемчужина» занимает в этой структуре особое место, выступая связующим элементом между историческим городским пространством Пуси и новой архитектурной средой Пудуна, а также визуальной доминантой, организующей восприятие городского пространства [2; 5].

Цель настоящей статьи — проанализировать архитектурно-ландшафтную роль телебашни «Восточная жемчужина» в формировании пространственной и визуальной структуры района Луцзяцзуй, а также выявить её значение в системе символической репрезентации современного Шанхая.

Архитектурно-ландшафтные трансформации современных мегаполисов и роль знаковых объектов в формировании городского образа на протяжении последних десятилетий находятся в фокусе внимания культурологических, архитектурных и урбанистических исследований. В рамках этих работ архитектура рассматривается не только как функциональная среда, но и как инструмент символической репрезентации, визуальной идентификации и культурной коммуникации города [1; 3; 4]. Особое значение в данном контексте приобретают исследования, посвящённые иконической архитектуре, высотным доминантам и формированию узнаваемых городских панорам [6; 11].

В англоязычной научной традиции значительный вклад в разработку данной проблематики внесли исследования, анализирующие образ города и механизмы его визуального восприятия. Работы, посвящённые когнитивным и семиотическим аспектам городской среды, заложили теоретическую основу для



Рис. 1. Телебашня «Восточная жемчужина» Шанхая на карте района Луцзяцзуй (карты Гугла).

понимания архитектурных доминант как элементов пространственной ориентации и носителей смыслов [8]. В дальнейшем эти подходы были дополнены исследованиями глобализации архитектуры, в которых знаковые высотные здания рассматриваются как часть транснациональных процессов символического производства и конкуренции городов на мировом уровне [9; 10; 11].

В китайской научной литературе изучение архитектурного и ландшафтного облика крупных городов активно развивается с конца XX века в контексте ускоренной урбанизации и масштабных градостроительных преобразований. Исследователи уделяют внимание вопросам формирования городской морфологии, визуального образа и пространственной идентичности, а также роли высотной застройки в создании новых центров притяжения [12; 13; 14; 15; 16].

В то же время, несмотря на значительный массив исследований, посвящённых как отдельным архитектурным объектам, так и урбанистическому развитию Шанхая в целом, комплексный культурологический анализ телебашни «Восточная жемчужина» в контексте архитектурно-ландшафтной структуры района Луцзяцзуй остаётся относительно фрагментарным. Большинство существующих работ сосредоточено либо на инженерных и проектных аспектах сооружения, либо на его туристическом и имиджевом потенциале [17]. Настоящая статья стремится восполнить данный пробел, рассматривая телебашню как элемент пространственной, визуальной и символической организации современного городского ландшафта.

Методологическую основу исследования составляют культурологический анализ архитектуры как формы символической репрезентации городской среды, а также элементы визуально-семиотического и урбанистического подходов, применяемых к изучению иконических объектов современной городской культуры.

1. «Восточная жемчужина», рожденная на волне эпохи модернизации

Возведение телебашни «Восточная жемчужина» относится к периоду интенсивной урбанистической трансформации Шанхая, связанной с формированием нового делового и финансового центра в районе Пудун. В этот период архитектура крупных общественных объектов приобретает статус не только функциональной инфраструктуры, но и символического инструмента репрезентации модернизационного проекта города. Подобная тенденция характерна для архитектуры конца XX века, когда знаковые сооружения начинают выполнять роль визуальных маркеров эпохи и пространственных ориентиров в структуре мегаполиса [2; 5].

В архитектурно-художественном отношении телебашня представляет собой пример синтеза инженерной рациональности и выразительной образности. Конструктивная схема сооружения, основанная на сочетании вертикального ствола и сферических объемов, формирует легко узнаваемый силуэт, выделяющий объект на фоне окружающей застройки. Такая стратегия проектирования соответствует логике иконической архитектуры, в рамках которой форма зда-

ния становится носителем самостоятельного смыслового и символического содержания [4; 6].

Образное решение телебашни «Восточная жемчужина» отсылает к традиционным эстетическим представлениям китайской культуры, в частности к метафоре «жемчужин», нанизанных на вертикальную ось. Подобная образная структура может быть интерпретирована как визуальная репрезентация гармонии, иерархии и целостности, характерных для классического китайского мировосприятия. В этом контексте архитектура выступает не только как материальная форма, но и как носитель культурных кодов, транслируемых в пространстве современного города [15].

Важным аспектом является и то, что художественная выразительность телебашни не вступает в противоречие с её инженерной логикой. Напротив, конструктивные элементы становятся частью эстетического образа, что позволяет говорить о формировании особого типа архитектурной выразительности, в которой функциональность и символика находятся в состоянии взаимного усиления. Подобный подход широко анализируется в исследованиях, посвящённых взаимодействию архитектуры и смысла в культурном контексте [4].

Роль телебашни «Восточная жемчужина» в структуре района Луцзяцзуй (рис. 2) не ограничивается рамками отдельного объекта. Башня функционирует как визуальная доминанта, организующая восприятие окружающего пространства и формирующая устой-

чивые панорамные оси. Визуальная иерархия, создаваемая высотными доминантами, является одним из ключевых механизмов формирования образа города и пространственной ориентации в мегаполисе [8].

С точки зрения культурологии городской среды, подобные архитектурные объекты могут рассматриваться как элементы символического пространства, в котором визуальные образы приобретают значение культурных знаков. Телебашня становится точкой концентрации визуального внимания, вокруг которой выстраивается система ассоциаций, связанных с образом современного Шанхая как глобального и технологически ориентированного города [6; 11].

2. Поэтика архитектурной формы: культурные смыслы и эстетические инновации

Одной из ключевых особенностей телебашни «Восточная жемчужина» является её выразительный художественный образ, радикально отличающийся от традиционных телебашен утилитарного типа. Архитектурная концепция объекта основана на переосмыслении образов классической китайской поэзии. В качестве художественного источника авторы проекта обратились к строке поэта эпохи Тан Бо Цзюйи: «крупные и мелкие жемчужины падают на нефритовое блюдо» (大珠小珠落玉盘). Этот поэтический образ был переведён на язык современной архитектуры и стал основой пространственной композиции башни [12; 15].



Рис. 2. Телебашня «Восточная жемчужина» в Шанхае.

Архитектурная форма «Восточной жемчужины» строится на ритмическом сочетании одиннадцати сфер различного диаметра, нанизанных на вертикальную ось сооружения. Эти сферические объёмы ассоциируются с жемчужинами, создавая визуальную метафору, в которой традиционный художественный символ органично соединяется с технологичной эстетикой конца XX века. Подобное решение позволяет рассматривать башню не только как инженерный объект, но и как своеобразную «застывшую музыку», воплощающую идею гармонии формы и ритма [6].

Важно подчеркнуть, что сферические элементы выполняют не исключительно декоративную функцию. Каждая из них представляет собой функциональное пространство: в нижних и средних сферах размещены смотровые площадки, рестораны и выставочные зоны (рис. 4), а в верхних — технические и обзорные помещения. Таким образом, художественный образ башни не противоречит её утилитарному назначению, а, напротив, усиливает его, формируя целостную архитектурно-культурную систему [2; 5].

Отказ от традиционного силуэта телебашни, напоминающего промышленную трубу, позволил создать уникальный архитектурный объект, в котором эстетика, символика и функциональность находятся в состоянии динамического равновесия. В этом смысле «Восточная жемчужина» демонстрирует характерную для современного китайского зодчества стратегию интеграции национальных культурных образов в глобальный архитектурный язык [14].

3. Кристаллизация силы и красоты: инженерная конструкция как культурный фактор

Телебашня «Восточная жемчужина» представляет собой не только выразительный архитектурный образ, но и сложный инженерный организм, в котором конструктивные решения непосредственно участвуют в формировании эстетического и символического восприятия объекта. Её проектирование и строительство стали важным этапом в развитии китайской высотной инженерии конца XX века, продемонстрировав способность национальной строительной школы решать задачи мирового уровня сложности [2; 9].

Геологические условия района Луцзяцзуй, расположенного в аллювиальной зоне дельты реки Янцзы, отличаются высокой сложностью и нестабильностью грунтов. В этих условиях фундамент башни был выполнен на основе свайного основания, включающего несколько сотен железобетонных свай, обеспечивающих равномерное распределение нагрузки и устойчивость сооружения. Данное решение позволило создать надёжную опору для высотного объекта в условиях мягких и водонасыщенных почв, характерных для прибрежных территорий Шанхая [17].

Конструктивная схема башни основана на многоступенчатой системе опор. Три основные вертикальные

колонны в сочетании с наклонными поддерживающими элементами формируют пространственно жёсткую структуру, способную эффективно противостоять ветровым и сейсмическим нагрузкам. Подобная система обеспечивает не только инженерную устойчивость, но и визуальную выразительность сооружения: опоры не скрыты, а, напротив, становятся частью архитектурного образа, подчёркивая динамику и вертикальную устремлённость формы [4; 5].

Особое значение имеет тот факт, что конструкция башни проектировалась с учётом строгих требований к сейсмостойкости. Применённые инженерные решения позволяют зданию сохранять целостность даже при экстремальных нагрузках, что символически соотносится с идеей устойчивости и надёжности как ключевых ценностей современной городской культуры. Таким образом, инженерная логика сооружения приобретает культурное измерение, становясь частью символического языка архитектуры [11].

Высотная инженерия в данном случае перестаёт быть исключительно технической дисциплиной и превращается в средство культурной репрезентации. Демонстрация технологической мощи и конструктивной рациональности становится важным элементом образа города, который стремится утвердить себя как центр инноваций и научно-технического прогресса [9; 10].

4. Вертикальный город: функциональная организация и ландшафтный опыт

Одной из принципиальных особенностей телебашни «Восточная жемчужина» является её функциональная многослойность. В отличие от традиционных телебашен, выполняющих преимущественно технические задачи, данный объект представляет собой вертикально организованный общественно-культурный комплекс, в котором сочетаются туристические, выставочные, рекреационные и образовательные функции [5].

Пространственная структура башни выстроена по принципу вертикального маршрута, предполагающего постепенное «восхождение» посетителя от уровня городской повседневности к пространству панорамного созерцания. Подземные и нижние уровни включают экспозиции, посвящённые истории Шанхая и развитию городской культуры. Эти пространства формируют исторический контекст восприятия и задают интерпретационную рамку для дальнейшего движения вверх [1].

Средние уровни башни отведены под смотровые площадки, рестораны и зоны отдыха. Здесь архитектура начинает активно взаимодействовать с городским ландшафтом: панорамные окна и прозрачные конструкции создают эффект включённости зрителя в визуальное пространство мегаполиса. Город предстаёт не как абстрактная панорама, а как живая, динамичная среда, воспринимаемая с различных высот и ракурсов [8].

Особое значение имеет использование стекла и прозрачных элементов, в том числе в подвесных галереях и смотровых зонах. Эти решения усиливают эмоциональное воздействие архитектуры, создавая эффект «парения» над городом и размывая границу между внутренним и внешним пространством. В культурологическом плане подобный приём может быть интерпретирован как метафора открытости и диалога — ключевых характеристик современного урбанистического сознания [4].

Высокоскоростные лифтовые системы, обеспечивающие быстрое перемещение между уровнями, также играют важную роль в формировании целостного впечатления от объекта. Они превращают процесс подъёма в самостоятельный элемент пространственного опыта, подчёркивая вертикальную структуру города и его многоуровневую организацию [9].

Таким образом, «Восточная жемчужина» функционирует как своеобразный «вертикальный город», в котором архитектурная форма, инженерные технологии и культурные смыслы образуют единое пространство переживания. Посещение башни становится не просто туристическим актом, но формой символического знакомства с Шанхаем как мегаполисом XXI века [11].

5. Ночной образ мегаполиса: световой ландшафт и медиареальность города

Особое место в формировании культурного образа телебашни «Восточная жемчужина» занимает её ночной облик. В тёмное время суток архитектура башни трансформируется из пространственной доминанты в динамичный медиальный объект, функционирующий в системе визуальной коммуникации современного города. Световой дизайн здесь выступает не вторичным декоративным элементом, а самостоятельным художественным и символическим языком, что позволяет рассматривать световой облик телебашни как элемент медиакультуры города и форму визуальной коммуникации в пространстве современного мегаполиса [11] (Рис. 3).

Система архитектурной подсветки башни неоднократно модернизировалась, отражая изменения в технологических возможностях и эстетических представлениях. Переход от традиционных осветительных решений к светодиодным технологиям позволил значительно расширить спектр цветовых и динамических эффектов, а также внедрить программируемые сценарии освещения. Башня получила возможность «менять облик» в зависимости от времени года, календарных праздников и городских событий, становясь активным участником визуальной жизни мегаполиса [10].

В культурологическом контексте световой облик «Восточной жемчужины» может быть интерпретирован как форма городской медиареальности. Световые сценарии выполняют коммуникативную функцию, транслируя идеи праздника, торжественности, коллективной радости или национального единства. Архитектура, таким образом, выходит за рамки ста-

тичного объекта и приобретает характеристики медиaplatformы, взаимодействующей с массовым зрителем [6].

Музыкально-световые шоу, регулярно проводимые на башне, усиливают эффект синестезии — соединения зрительного и слухового восприятия. Городское пространство превращается в сцену, а сама башня — в главный визуальный акцент, вокруг которого выстраивается ночной ландшафт реки Хуанпу. Этот эффект особенно заметен при восприятии с набережной Вайтань или с прогулочных судов, когда «Восточная жемчужина» становится фокусной точкой коллективного зрительного опыта [17].

Таким образом, световой дизайн телебашни выполняет не только эстетическую, но и культурно-социальную функцию, способствуя формированию эмоциональной привязанности горожан и туристов к образу Шанхая и закрепляя за башней статус визуального символа города [10].

6. Пространственный диалог Пуси и Пудуна: башня как ось визуальной идентичности

Расположение телебашни «Восточная жемчужина» в структуре города имеет принципиальное значение для её символической интерпретации. Башня находится в точке пространственного и смыслового пересечения исторического Шанхая (Пуси) и ново-



Рис. 3. Ночное световое шоу телебашни «Восточная жемчужина»

го финансово-делового центра (Пудун), что в логике развития крупных мегаполисов нередко приводит к формированию архитектурных доминант, выполняющих функцию визуальных и смысловых «посредников» между различными городскими зонами [9]. Это положение превращает её в своеобразную ось визуального и культурного диалога между прошлым и будущим города.

С одной стороны, с противоположного берега реки Хуанпу башня вступает в визуальное взаимодействие с архитектурным ансамблем Вайтаня — символом Шанхая начала XX века. С другой стороны, она включена в ансамбль ультрасовременных небоскрёбов Луцзяцзуй, представляющих глобальный финансовый и технологический капитал, что позволяет рассматривать подобную конфигурацию как характерный пример сосуществования и наложения различных исторических слоёв в визуальной структуре города [11]. В этом контексте «Восточная жемчужина» выступает не просто как элемент застройки, а как медиатор между различными историческими слоями городской культуры.

Визуальная доминанта башни формирует узнаваемый силуэт шанхайского горизонта, который активно используется в кино, рекламе, туристических материалах и цифровых медиа. Панорама с «Восточной жемчужиной» становится устойчивым визуальным кодом, мгновенно идентифицируемым на международном уровне, что соответствует логике формирования иконических образов города в условиях глобальной конкуренции мегаполисов [10]. Тем самым архитектура приобретает функцию знака, участвующего в формировании бренда города.

С культурологической точки зрения подобный эффект можно рассматривать как процесс символического конструирования городской идентичности, в котором визуальные образы городской среды закрепляются в коллективном воображении и начинают функционировать как элементы культурной памяти и идентификации [3]. Башня не только отражает реальные процессы урбанистического развития, но и формирует представление о Шанхае как о городе, сочетающем историческую глубину и футуристическую

направленность. Этот образ становится частью коллективного воображения как жителей мегаполиса, так и его внешних наблюдателей.

7. Архитектурный символ в динамике: обновление, адаптация и вызовы времени

Несмотря на ярко выраженный символический статус, телебашня «Восточная жемчужина» не является застывшим памятником эпохи. На протяжении десятилетий она подвергалась постоянным обновлениям и функциональным трансформациям, направленным на адаптацию к меняющимся запросам городской среды и туристической аудитории, что соответствует современным представлениям о «живой» архитектуре как динамическом культурном феномене [5].

Введение новых смотровых пространств, реконструкция верхних уровней, появление интерактивных и экспериментальных зон свидетельствуют о стремлении превратить объект из классической туристической достопримечательности в многофункциональный культурный центр. Эти изменения отражают более широкий тренд современной городской культуры, в которой архитектурные символы должны оставаться «живыми» и актуальными, постоянно предлагая новые формы взаимодействия с посетителем [1].

В то же время башня сталкивается с объективными вызовами. Появление более высоких и технологически совершенных небоскрёбов в районе Луцзяцзуй изменяет визуальную иерархию городского пространства, что характерно для процессов вертикального роста мегаполисов конца XX — начала XXI века [8]. В этом контексте «Восточная жемчужина» постепенно утрачивает статус абсолютной высотной доминанты, однако компенсирует это за счёт накопленного культурного капитала и символической значимости.

Сохранение баланса между историческим статусом, культурной ценностью и требованиями современной городской экономики становится ключевой задачей дальнейшего развития объекта. В этом смысле «Восточная жемчужина» представляет собой показательный пример того, как архитектурный символ может эволюционировать, не утрачивая своей идентичности.



Рис. 4. Ресторан и смотровая площадка в телебашне «Восточная жемчужина».

Заключение

Проведённый анализ архитектурных и ландшафтных особенностей телебашни «Восточная жемчужина» в Шанхае позволяет рассматривать данный объект как сложный культурный феномен, выходящий далеко за рамки инженерного сооружения или туристической достопримечательности. Башня представляет собой многомерную архитектурно-культурную систему, в которой переплетаются художественная символика, инженерные инновации, функциональная многослойность и медиальная репрезентация городской идентичности.

Архитектурный образ «Восточной жемчужины», основанный на интерпретации мотивов классической китайской поэзии, демонстрирует характерную для современного китайского зодчества стратегию интеграции традиционных культурных смыслов в язык глобальной архитектуры. Использование метафоры «жемчужин на нефритовом блюде» позволяет соединить национальную эстетическую традицию с технологическим обликом конца XX века, формируя устойчивый и легко узнаваемый визуальный символ.

Инженерно-конструктивные решения башни не только обеспечивают её функциональную надёжность и устойчивость, но и становятся частью культурного содержания объекта. Многостовая структура, вертикальная композиция и открытая демонстрация несущих элементов формируют образ силы, стабильности и технологической уверенности, что имеет важное значение в контексте репрезентации Шанхая как современного мирового мегаполиса.

Функциональная организация телебашни как «вертикального города» создаёт особый тип пространственного опыта, в котором историческое, культурное и визуальное измерения городской жизни объединяются в едином маршруте восприятия. Взаимодействие архитектуры с городским ландшафтом, особенно в зоне визуального диалога между Пуси и Пудуном, усиливает роль башни как медиатора между прошлым и будущим городской культуры.

Существенную роль в формировании символического статуса «Восточной жемчужины» играет её ночной световой образ, функционирующий в системе городской медиаккультуры. Световые сценарии и динамические визуальные эффекты превращают архитектуру в активный коммуникативный инструмент, участвующий в формировании эмоционального и визуального кода города и закрепляющий за башней статус одного из ключевых символов Шанхая.

Наконец, постоянные процессы обновления и функциональной адаптации свидетельствуют о способности объекта сохранять культурную актуальность в условиях меняющейся городской среды. Несмотря на появление новых высотных доминант, «Восточная жемчужина» продолжает играть важную роль в символическом пространстве города, опираясь на накопленный культурный капитал и устойчивую ассоциативную значимость. В культурологическом плане

анализ телебашни «Восточная жемчужина» позволяет рассматривать архитектурно-ландшафтные доминанты как инструменты формирования символического пространства города, в котором визуальные образы выполняют функции идентификации, коммуникации и репрезентации в условиях глобализированной урбанистической среды.

В целом телебашня «Восточная жемчужина» может быть охарактеризована как пример успешной интеграции архитектуры, инженерии и культурной репрезентации, демонстрирующий особенности формирования визуальной и символической идентичности современного китайского мегаполиса. Материалы исследования могут быть использованы в дальнейших культурологических, урбанистических и архитектурно-теоретических работах, посвящённых анализу знаковых объектов городской среды Китая конца XX — начала XXI века.

Библиографические ссылки

1. Глазичев В. Л. Город без границ. — М.: Территория будущего, 2011. — 400 с.
2. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 656 с.
3. Каган М. С. Философия культуры. — СПб.: Петрополис, 1996. — 416 с.
4. Раппапорт А. Г. Архитектура и смысл. — М.: Стройиздат, 1990. — 272 с.
5. Швидковский Д. О. Архитектура и культура. — М.: Архитектура-С, 2007. — 304 с.
6. Jencks C. The Iconic Building: The Power of Enigma. — London: Frances Lincoln, 2005. — 192 p.
7. Koolhaas R. Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. — New York: Monacelli Press, 1994. — 320 p.
8. Lynch K. The Image of the City. — Cambridge, MA: MIT Press, 1960. — 194 p.
9. Mumford L. The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects. — New York: Harcourt, Brace & World, 1961. — 657 p.
10. Sklair L. The Icon Project: Architecture, Cities, and Capitalist Globalization. — Oxford: Oxford University Press, 2017. — 304 p.
11. Zukin S. The Cultures of Cities. — Oxford: Blackwell, 1995. — 336 p.
12. 李德华. 当代中国建筑文化研究 [Исследование современной архитектурной культуры Китая]. — 北京: 中国建筑工业出版社, 2012. — 298с.
13. 陆大道. 中国城市化进程与空间结构. [Процессы урбанизации и пространственная структура Китая]. — 北京: 科学出版社, 2007. — 356 с.
14. 王建国. 城市景观与城市形象 [Городской ландшафт и образ города]. — 南京: 东南大学出版社, 2005. — 245 с.
15. 吴良镛. 城市形态学导论 [Введение в морфологию города]. — 北京: 中国建筑工业出版社, 2001. — 312 с.
16. 周俭. 中国城市设计发展研究 [Исследование развития городского дизайна в Китае]. — 上海: 同济大学出版社, 2010. — 280 с.
17. 东方明珠广播电视塔官方网站. 东方明珠广播电视塔简介 [Официальный сайт телебашни «Восточная жемчужина». Общая информация] [Электронный ресурс]. — 上海, 2024. — Режим доступа: <https://www.orientalpearltower.com> (дата обращения: 20.12.2025).

Динамический поворот в классической эстетике и его влияние на конструирование ключевых категорий визуальной культуры

Аннотация. Классическая и постнеклассическая эстетика, основанная на парадигме статичного объекта, его дистанцированного восприятия и единоличного или коллективного авторства, исчерпала свой объяснительный потенциал применительно к современным формам визуальной культуры. Она оказывается неспособной адекватно выразить новую онтологическую реальность и её процессуальность, интерактивные режимы смыслопорождения и иммерсивные условия восприятия, присущие генеративному, алгоритмическому и интерактивному искусству. Преодоление данного парадигмального кризиса требует реализации «динамического поворота» — фундаментальной смены исследовательской оптики и конструирования нового категориального аппарата.

Потребность теоретического обоснования «динамического поворота» в эстетической теории как нового исследовательского подхода, адекватного современным процессуальным и интерактивным формам визуальной культуры, требует разработки нового категориального аппарата. Этому посвящена данная статья.

Ключевые слова и фразы: эстетика созерцания, парадигмальный кризис, динамическая эстетика¹, генеративное искусство, четырёхмерная модель анализа категориального аппарата².

УХАО

Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

Цифровые технологии породили интерактивные, алгоритмически управляемые и изменчивые динамические визуальные формы, что поставило классическую эстетику, основанную на кантовской «незаинтересованности созерцания» и гегелевском «чувственном воплощении идеи», в глубокие трудности в объяснении. Этот вызов касается не только изменений в конкретных художественных формах, но и затрагивает самые философские основы эстетической теории [1, с. 90-108]. В этом контексте мы должны задаться вопросом: существуют ли фундаментальные ограничения в объяснительном потенциале классической парадигмы эстетики созерцания? Какую историческую неизбежность и теоретическую обоснованность имеет построение новой эстетической системы, адекватной цифровой эпохе?

Формирование классической эстетики соответствовало традиционному статическому искусству, а её теоретическая история прослеживается вплоть до глубинных структур западной метафизики. Теория «незаинтересованного созерцания» И. Канта основана на дихотомии субъекта и объекта, восходящей к картезианскому «дуализму души и тела» [2]. В «Критике способности суждения» Кант, осуществив «трансцендентальный поворот», обосновал эстетическое суждение на априорных способностях субъекта, подчёркивая, что подлинное эстетическое суждение

требует созерцательной дистанции — отстранённого наблюдения формы объекта, свободного от практических желаний и утилитарных целей [3, с. 45-78]. Этот метод утверждает первостепенное значение формы и устойчивости произведения искусства. Учение Гегеля о «чувственном явлении идеи», в свою очередь, непосредственно унаследовало традицию платонизма-неоплатонизма, рассматривая искусство как этап самораскрытия абсолютного духа. В «Лекциях по эстетике» Гегель определяет искусство как «чувственное явление идеи», рассматривая художественное произведение как замкнутую систему, в которой форма и содержание достигают совершенного единства, выражая абсолютный дух в его поступательном развитии [4, с. 128]. Это телеологическое понимание истории предполагало завершённость и замкнутость формы [5, с. 78]. Вместе они построили онтологию, основанную на неизменности, целостности и трансцендентности художественного объекта, сформировав классическую парадигму, сконцентрированную на объекте и основанную на созерцании.

Развитие исследований визуальной культуры знаменует собой расширение анализа «визуальности» от классических произведений искусства до всей области производства социального смысла. Область исследований визуальной культуры обладает присущей ей гетерогенностью и динамизмом. Она фокусируется не только на традиционных средствах массовой информации, таких как живопись и кино, но и охватывает свежие технологические визуальные практики. Фундаментальный сдвиг в этой исследовательской

¹ Динамическую эстетику можно разделить на динамические визуальные искусства, такие как киноискусство, интерактивное цифровое медиаискусство, генеративное искусство и кодовое искусство, в зависимости от художественной практики и фокуса.

² Четырёхмерная модель анализа категориального аппарата включает четыре характеристики: временность, относительность, воплощение и порождающее действие.

парадигме заключается в отказе от попыток установить эссенциалистское эстетическое определение визуальных явлений и вместо этого в критическом анализе их специфических операционных механизмов, символических систем и взаимодействия с субъектом просмотра. Когда потенциальный объект эстетики переопределяется как диффузная, функциональная и изменчивая сеть «визуальности», классическая эстетическая парадигма, построенная на созерцании, дистанции и автономии объекта, выявляет присутствие её объяснительной структуре ограничения.

Эстетический опыт возникает из динамической интерактивной сети отношений, построенной множеством субъектов. Статическое, отстраненное «созерцание» уступает место динамичному, захватывающему «участию», полностью деконструируя традиционную бинарную структуру «субъект-объект». В своей монографии «Нейроэстетика: когнитивный подход» А.К. указывается, что Скрябин предложил модель «мозга как куратора», утверждая, что эстетический опыт — это не пассивное восприятие, а процесс, в котором мозг активно корректирует ошибки прогнозирования для достижения оптимальной плотности информации. Скрябин также разработал концепцию «всемогущего искусства», стремящегося интегрировать музыку, цвет, запах, танец и поэзию в целостный чувственный опыт [6, с. 204–206]. Эстетическое удовольствие происходит из «контролируемой неопределённости» — контролируемого нарушения ожиданий, которое указывает на лежащие в основе структуры и постепенно направляет людей к пониманию их сущности. Эта модель обеспечивает научную основу, выходящую за рамки классической феноменологии, для понимания когнитивных механизмов динамических форм искусства. Джейн Беннетт далее утверждает в своей «теории живой материи», что материя обладает внутренней активностью и способностью влиять на события. В генеративном искусстве алгоритмы перестают быть просто инструментами, а становятся равноправными соавторами [7, с. 33]. Постгуманизм Росси Бредотти вводит концепцию «нечеловеческого зрения», подчёркивая, что искусственный интеллект и системы машинного зрения изменили структуру восприятия и способ генерации субъективности [8, с. 89].

Современные динамичные визуальные формы фундаментально превзошли и реконструировали классическую эстетическую парадигму на трёх основных уровнях. Эта трансформация отражается не только в форме выражения, но и в глубоком переосмыслении самой сути искусства:

1. Участие аудитории в интерактивном искусстве полностью разрушает замкнутый характер произведений искусства, знаменуя собой фундаментальный сдвиг в эстетических парадигмах. Николас Брио писал, что ядро современного искусства состоит в построении «пространств встречи» [9, с. 15]. В работе Олафура Элиассона «Ледяной колокол» аудитория прикасается к таянию льда из Гренландии и наблюдает

за этим, непосредственно участвуя в трансформации формы произведения и формировании его смысла. Это смещает онтологию искусства от статичного «объекта» к динамичному «событийному отношению», делая теорию «эстетической дистанции» Канта неэффективной и знаменуя полный разрыв с классической эстетикой.

2. Генеративное искусство, благодаря взаимодействию алгоритмов и случайности выходит за рамки конечной формы и находится в состоянии непрерывной эволюции, коренным образом бросая вызов традиционной эстетике, основанной на детерминизме. В работе Рафа Анадора «Машинная иллюзия» искусственный интеллект генерирует постоянно меняющиеся визуальные ландшафты в реальном времени, каждое представление — уникальный момент, что делает традиционные стандарты оценки, основанные на «полной форме», неэффективными. Его онтология глубоко перекликается с процессной философией Уайтхеда, которая состоит из процессных сетей «реальных событий» [10, с. 112]. Таким образом, основная ценность генеративного искусства смещается: фокус смещается с «того, чем» произведение в итоге «является», на его генеративный процесс и присутствие ему потенциальные возможности. Это знаменует собой переосмысление сущности искусства — искусство больше не является статичным объектом, а динамическим событием, раскрывающим возможности.

3. Искусство, ориентированное на процесс, закладывает ценность в сам процесс творения, а не в конечное произведение искусства. Это не только изменение ценностной ориентации, но и глубокая трансформация онтологии искусства. Блокчейн платформы генеративного искусства, представленные Art Blocks, представляют каждое произведение как уникальную реализацию алгоритма в момент создания — суть коллекционирования заключается уже не во владении статическими объектами, а в наблюдении и продолжении конкретного генеративного процесса. Этот поворот не только подрывает классическую систему эстетических ценностей, основанную на «работе» [11, с. 34], но и требует от нас выйти за рамки простого обновления оценочной модели и стремиться к построению новой теоретической парадигмы, способной объяснить процесс, реляционность и генеративную онтологию.

Анализ исследовательской литературы показал, что кризис парадигмы классической эстетики — это не частичный пересмотр или смена терминологии, а фундаментальная «динамическая трансформация», касающаяся способа существования искусства и восприятия. Суть этой трансформации заключается в онтологическом повороте: фокус эстетического мышления смещается с существительного, уже завершённого «произведения» на герундий, продолжающееся «производство произведения». Искусство больше не определяется априори как статичная, самодостаточная сущность, а как генеративное событие, открытое

истории, окружающей среде, технологиям и телу зрителя. Во-вторых, это означает эпистемологический переворот: наше понимание визуальных явлений смещается от попыток расшифровать стоящий за ними вечный «формальный» код к изображению динамической карты того, как они «проявляются» и «возникают» в конкретных контекстах. Это означает, что основной вопрос эстетики смещается с вопроса «Что такое красота?» на вопрос «Как рождается, распространяется и преобразуется смысл?» В конечном счёте эта трансформация указывает на методологическую революцию: анализ визуальной культуры больше не сводится к её категоризации и навешиванию ярлыков вроде «прекрасное» и «возвышенное», а к отслеживанию эволюции её внутренних сил, переплетения взаимосвязей и столкновения восприятий. Эта глубокая трансформация создаёт основополагающую философскую предпосылку для построения новой категориальной модели, способной охватить всю сложность современного визуального опыта.

Необходимость динамического поворота обусловлена не только художественной практикой, но и получает поддержку в междисциплинарных теоретических исследованиях. Теория «технического опосредования» Бернара Стиглера указывает, что технология не является нейтральным инструментом, а конституирует сам способ нашего существования [12, с. 34]. В цифровую эпоху алгоритмы стали конституирующим элементом эстетического опыта. Теория «индивидуации» Симондона помогает нам понять, что в генеративном искусстве алгоритмическая система как «технический индивид» формирует вместе с «психическим индивидом» зрителя динамический цикл индивидуации [13, с. 78]. Кроме того, критическое исследование искусства, созданного искусственным интеллектом, выявляет его потенциальную эстетическую бедность. Указывается, что сущность творчества ИИ заключается в рекомбинации данных, ему недостает «глаза, вглядывающегося в мир, и души, познавшей жизненные невзгоды», в результате чего могут порождаться лишь пустые оболочки, лишённые сути. Это приводит к невероятному по своим масштабам проявлению «исчезновения ауры» в цифровую эпоху. Данная критика распространяет классическую критическую теорию модерна Бенямина и других теоретиков на анализ современной цифровой культуры. Теория сложных систем предоставляет рамки для понимания характеристик самоорганизации динамических форм. Как указывает Капра, ядро живых систем заключается в их способности к самовоспроизводству и самоорганизации [14, с. 112]. В алгоритмическом искусстве «жизнь» произведения больше не всецело задается художником, а возникает из сложного взаимодействия алгоритмов и данных, воплощая творческий потенциал нелинейных систем.

История эстетики — это история теории, реагирующей на практические изменения. Современные динамические визуальные формы реконструируют

сущность искусства через «динамизм», «участие» и «процесс», что вступает в непримиримое противоречие с предпосылками классической эстетики — «статичностью», «созерцанием» и «продуктивностью». Поэтому «динамический поворот» в эстетической теории — это не субъективное нововведение, а исторический ответ на современную визуальную практику. «Негативная диалектика» Адорно напоминает нам, что любая попытка полностью систематизировать искусство может обернуться насилием идентичности [15]. Динамическая эстетика не должна становиться новой догмой, но должна всегда бдительно соблюдать свои границы и быть открытой для исключений.

Динамическая эстетика, складывающаяся как теоретическое обоснование новой художественной практики цифровой эпохи, основывается на синтезе идей из многих дисциплинарных областей и постоянно обогащается в диалоге с современным художественным творчеством.

Современные теоретические исследования материальности демонстрируют новые тенденции развития. Исследователи начинают уделять внимание активности материальных элементов в динамическом искусстве, изучая, как технические объекты играют активную роль в процессе художественного творчества и восприятия. Такой исследовательский подход преодолевает дихотомическую модель субъекта и объекта в традиционной эстетике, понимая искусство как сетевая система, состоящая из множества гетерогенных элементов. Проблема темпоральности приобретает новое теоретическое содержание в современной теории динамической эстетики. Исследователи не только изучают временное измерение художественных произведений, но и глубже исследуют многообразие темпорального опыта. Анализируя такие элементы динамического искусства, как ритм, скорость и длительность, теоретики раскрывают сложную взаимосвязь между восприятием времени и эстетическим переживанием.

Эта темпоральность является не только объектом теоретических размышлений, но и воплощена в конкретной художественной практике как воспринимаемый «динамический процесс трансформации». В работе медиахудожника Рафика Аннаду «Театр данных» потоки данных из реального времени о городском трафике, климате или социальных сетях визуализируются не просто в виде статических диаграмм, а преобразуются алгоритмами в постоянно развивающийся, ритмичный, абстрактный динамический ландшафт [16, с. 156]. Суть эстетического опыта зрителя заключается в созерцании этого вечного цикла перехода от неупорядоченных данных к упорядоченным паттернам, а затем от упорядоченных паттернов обратно к хаосу. Теоретик Лев Манович однажды описал этот процесс как воплощение «датаистической эстетики», где красота больше не привязана к фиксированным формам, а присуща самой читаемости и ритму «логики трансформации» [17, с. 180]. Этот случай демонстрирует,

что одной из ключевых категорий динамической эстетики является анализ материального представления и феноменологического опыта этого процесса трансформации. Он требует от нас понимания произведения искусства как сжатого, наблюдаемого «трансформационного события», смысл которого генерируется в непрерывном изменении его формального состояния. Кросс-культурные исследования предоставляют важную дополнительную перспективу для теории динамической эстетики. Исследование Танака показывает, что существуют систематические различия в восприятии и оценке динамического искусства среди зрителей из разных культурных сред [18, с. 118]. Эти выводы побуждают теоретическое сообщество пересмотреть евроцентристские эстетические стандарты и способствуют построению новой системы эстетической теории, ядром которой являются «процессуальность, реляционность и генеративность». Это предоставляет эффективный концептуальный инструмент для понимания современной быстро меняющейся визуальной культуры и закладывает прочную основу для последующего построения ключевых категорий.

Развитие современной теории динамической эстетики демонстрирует чёткую тенденцию к синтезу и интеграции теоретических предпосылок — процессу, углубляющемуся от методологических заимствований к теоретической реконструкции.

Традиционные эстетические категории, такие как форма, содержание, выразительность, приобретают новое теоретическое содержание в контексте динамического искусства. Одновременно новые понятия и теоретические концепции, такие как генеративность, интерактивность, сложность, включаются в концептуальную систему эстетики [20, с. 88]. Другим важным проявлением теоретической интеграции является расширение масштабов исследований. Исследования механизмов восприятия на микроуровне, формальный анализ на мезоуровне и культурная интерпретация на макроуровне формируют всё более тесный диалог. Такой многоуровневый исследовательский подход позволяет теории динамической эстетики более эффективно реагировать на сложность современной художественной практики. Современное теоретическое развитие также демонстрирует растущее внимание к этическому измерению.

Опираясь на вышеизложенные теоретические исследования, в данной статье предлагается четырёхмерная модель категорий: темпоральность, реляционность, воплощённость и генеративная агентность, предназначенная для системного анализа динамических визуальных форм. Данная модель представляет собой не только обновление традиционных эстетических категорий, но и динамичную реконструкцию теории «художественного образа».

Темпоральность призвана преодолеть стремление к «вечной форме» в искусстве, сместив фокус на такие измерения, как ритм, скорость, продолжительность и необратимость.

Реляционность направлена на анализ искусства как сложной сети отношений между элементами, зрителем и окружающей средой. Эта перспектива вдохновлена «теорией акторно-сетевой теории» Латура и новыми материалистическими течениями. Смысл художественного произведения более не заключён в нём самом, а «возникает» (эмерджентность) во взаимодействии гетерогенных элементов.

Воплощённость отвергает редукцию эстетического восприятия к «чисто визуальной» деятельности, акцентируя роль тела как центра восприятия и конструирования смысла. Эта характеристика получает весомую поддержку в теории «прогнозирующего кодирования» в нейроэстетике. Интенсивность эстетического переживания напрямую зависит от степени вовлечённости тела и интеграции его мультисенсорных каналов.

Генеративная агентность нацелена на анализ распределения и кооперации множественных агентностей — человеческих, алгоритмических, средовых — в процессе творчества. Её теоретические ресурсы черпаются из философии генеративного ИИ и постгуманизма. Авторство в современном искусстве смещается от централизованного индивида к «распределённой системе», состоящей из людей, технологий, природы и других множественных агентов.

В качестве примера для проверки модели рассмотрена иммерсивная инсталляция «Машинные галлюцинации: Вселенная данных» турецкого медиахудожника Рефика Анадола (рис. 1). Анадол использует алгоритмы машинного обучения для преобразования более 200 миллионов городских изображений Нью-Йорка в трёхмерный ландшафт данных, генерируемый в реальном времени. С помощью технологии проекционного мэппинга всё выставочное пространство превращается в непрерывно текущую «вселенную данных», где зрители могут перемещаться по этому реконструированному алгоритмом городскому воспоминанию, переживая эстетический процесс материализации данных.

В временном измерении эта работа использует генеративно-состязательные сети (GAN) для обработки столетнего архива изображений Нью-Йорка, раскрывая сущность данных как «памятную длительность» и создавая визуальный поток, где реальность и иллюзия переплетаются. Её временные характеристики значительно отличаются от «решающего момента» традиционной фотографии, более точно соответствуя концепции «длительности» Бергсона — прошлое, настоящее и будущее пронизывают друг друга в алгоритме. Время в работе обратимо и многослойно: зрители могут взаимодействовать посредством жестов, позволяя городским пейзажам разных эпох появляться одновременно и накладываться друг на друга. Эта уникальная временная топология нарушает линейный поток времени, формируя многомерное переплетение «реальных моментов» из процессной философии Уайтхеда, тем самым поднимая работу до уровня фило-



Рис. 1. Рефил Анадол «Машинные галлюцинации: Вселенная данных».

софского размышления о памяти, существовании и природе времени.

Динамичные визуальные практики цифровой эпохи выявляют фундаментальные ограничения классической эстетической парадигмы, сосредоточенной на созерцании и гештальте. Однако, этот поворот не заменяет основные вопросы эстетики, а скорее меняет путь к поиску ответов: ответы больше не лежат в априорном определении статических форм, а в динамическом анализе процесса генерации смысла. Эта новая динамическая эстетика интегрирует ресурсы процессуальной философии, неоматериализма и когнитивной науки, переопределяя искусство как открытое событие, включающее людей, технологии и окружающую среду.

Библиографические ссылки

1. Бычков В. В. Постнеклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического знания // Философский журнал. 2008. №1. С. 90–108. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.10.76352
2. Кант И. Основы метафизики нравственности. Vol. 4. No. ч 1. Соч, 1999.
3. Кант И. Критика способности суждения. — М.: Искусство, 1994. — 367 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2 т. — СПб.: Наука, 2001. — Т. 1. — 622 с.
5. Henry, M. Material Phenomenology. Fordham University Press, 2008.
6. Skrybin, V. The brain as curator: A new model of aesthetic cognition. Medical Hypotheses, 2025.
7. Bennett, J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Duke University Press, 2010. DOI: 10.1215/9780822391623
8. Татищев А. А. Постантропоцентрическая модель развития гуманитарных наук // Философия и культура. 2025. № 10. С. 187–203. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.10.76352
9. Буррио Н. Реляционная эстетика / Пер. с франц. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 192 с.
10. Уайтхед А. Н. Процесс и реальность: Эссе по космологии. (Process and Reality: An Essay in Cosmology). — New York: Free Press, 1978. — 413 с.
11. Groys, B. In the Flow. Verso, 2016.
12. Стиглер Б. Техника и время. 1. Несчастье Эпиметей / Пер. с франц. — М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. — 344 с.
13. Simondon, G. On the Mode of Existence of Technical Objects. Univocal, 2017.
14. Capra, F. The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems. Anchor Books, 1996.
15. Адорно, Т. В. Негативная диалектика. Науч. Мир, 2003.
16. Anadol, R. Machine Hallucinations: Nature Dreams. Arter Publications, 2021.
17. Манович Л. Язык новых медиа. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
18. Tanaka, K. Cross-Cultural Reception of Digital Art. Global Aesthetics Journal, 2023.
19. Zhang, Y., et al. Machine Learning Methods for Art Analysis. Journal of Computational Aesthetics, 2024.
20. Thompson, R. Integrative Approaches to Dynamic Aesthetics. Art and Science Journal, 2024.

Эстетическая трансформация исторического нарратива в китайской масляной живописи середины XX – начала XXI века: механизмы социокультурной преемственности

Аннотация. В данной статье рассматриваются социокультурные контексты эстетической трансформации исторических сюжетов китайской масляной живописи XX–XXI веков. Научная проблема – описание визуального нарратива художественного произведения на основе анализа его исторического сюжета. Мы наблюдаем эпоху смещения акцентов, введения новых персонажей, изменения коннотаций.

Методологической основой работы выступает теория социокультурной преемственности, рассматривающая традицию не только как «наследие» (статичный набор артефактов и норм), но и как процесс непрерывной практики интерпретации и адаптации.

Ключевые слова и фразы: китайская масляная живопись, исторический нарратив, эстетическая трансформация, культурная реконструкция, национальная идентичность, социокультурная преемственность, модернизация, глобализация.

ЧЖАО СИНЬЖАНЬ

Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

Эстетическая трансформация исторического нарратива в китайской масляной живописи как проекта культурной реконструкции в период с середины XX до начала XXI века. Научная тема исследования – трансформация исторического повествования в китайской масляной живописи как способ культурного нарратива разной парадигмы возрождения (середина XX – начало XXI в.). Основная проблема состоит в том, как и как китайские художники, используя западную технику масляной живописи, переформатировали её для создания современной визуальной истории Китая. Изменения в живописи были не разрывом с прошлым, а его творческим продолжением, позволявшим искусству участвовать в построении национального самосознания [3, С. 7]. В статье осуществлена корреляция художественных парадигм XX века с соответствующими им историко-политическими контекстами, включая период социалистического строительства, эпоху реформ и открытости и фазу глубокой интеграции в глобальную систему. Проблема историко-культурной преемственности исторических нарративов, благодаря которым заимствованный художественный язык стал инструментом реконструкции традиционной китайской живописи. Изучен механизм социокультурной преемственности, обеспечивающих перевод традиционных эстетических кодов гоуа, таких как дух, ритм или работа с пустотой, в новые визуальные стратегии, сохраняющие связь с традиционным опытом. Научная проблема сфокусирована на анализе культурных механизмов, позволяющих китайской масляной живописи, через адаптацию заимствованной художественной формы, стать ключевым полем для визуального конструирования и по-

стоянного переосмысления истории и идентичности в эпоху модернизации и глобализации.

Данный подход, развиваемый в трудах таких исследователей, как Э. Хобсбаум в концепции «изобретения традиций» [1, с. 36], позволяет анализировать, каким образом художники не просто «используют» исторический сюжет как артефакт, но активно «творят традицию» в процессе его нарративизации. Каждый акт эстетической трансформации рассматривается как акт пересоглашения с прошлым, его актуализации для решения современных задач. Этот масштабный процесс переосмысления художественного языка в современном Китае стал предметом фундаментальных исследований [2, 3]. Важным аспектом является понимание исторического нарратива в искусстве как диалога «двойной темпоральности» - между историческим временем события и современностью автора, что делает произведение ответом на актуальные вопросы и тревоги.

Для эмпирического анализа применяется метод сравнительного формально-стилистического анализа, позволяющий выявить эволюцию живописного языка через прямое сопоставление художественного языка произведений разных эпох. Этот метод предполагает детальное рассмотрение трансформации таких элементов, как линии, объём, пространственное построение, колористическая система и композиция, в их соотношении с традиционными принципами гоуа (линейность, «одухотворенный ритм», «пустота-полнота», рассеянная перспектива) и языком масляной живописи.

Научная задача исследования заключается в установлении взаимосвязи между макропроцессами (традиционный уклад, революционное преобразование, построение национального государства, идентичность в процессах глобализации) с микропрактиками художественного производства конкретного художника, что позволяет выявить тренды и обобщить художе-

ственные концепты эволюции конкретного культурно обусловленного содержания.

Для сравнительного формально-стилистического анализа репрезентации классических сюжетов в рамках различных художественных систем были отобраны ключевые произведения четырёх периодов. Эпоха традиционной китайской живописи (гохуа) представлена анонимными работами династии Цин: «Гуань Юй», «Придворные дамы» и иллюстрациями к «Сну в красном тереме». Социалистический реализм середины XX века рассматривается на примере монументального полотна Дун Сивэня «Церемония основания Китайской Народной Республики». Период реформ и открытости 1980-х годов представлен «неоклассическими» произведениями Чэнь Ифэя и Ян Фэйюня. Наконец, постмодернистский этап рубежа XX–XXI веков проанализирован на работах Юэ Миньцзюня и Цзэн Фаньчжи.

Проведённый анализ позволил сформулировать те-

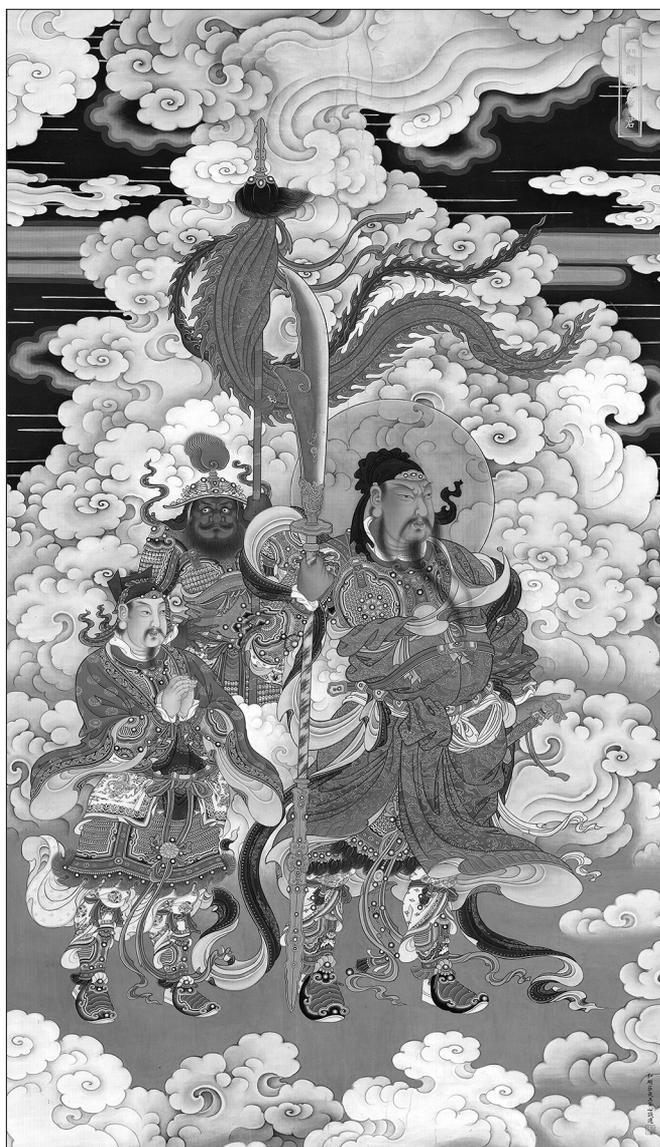


Рис. 1. Гуань Юй эпохи династии Цин □1644-1911□(173×92.6 см) / <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/62002>.

оретические обобщения для каждого периода и выявить эволюцию исторического нарратива. Результаты исследования демонстрируют, что художники не просто «используют» исторический сюжет как статичный артефакт, но активно «творят традицию» в процессе его нарративизации. Каждый акт эстетической трансформации предстаёт как диалог и «пересоглашение» с прошлым, его стратегическая актуализация для решения актуальных культурно-политических задач современности, от построения национальной идентичности до критики общества потребления.

Эстетическая трансформация исторических сюжетов - это не просто иллюстрация прошлого в новой технике, а перформативный акт пересмотра истории и конструирования культурной памяти. Преемственность в этом процессе осуществляется не через механическое копирование, а через радикальное переосмысление формы, что и выступает ключевым механизмом адаптации традиции к вызовам современности.

С середины XX века началась глубокая трансформация визуального языка через адаптацию кодов гохуа к языку масляной живописи. Этот процесс «китаизации» западного медиума и связанные с этим творческие поиски стали предметом активной теоретической полемики [4]. Художники творчески интегрировали две пространственные парадигмы: в рамках западной композиционной логики они воссоздавали традиционную концепцию «пустоты и полноты». Этот синтез ослаблял иллюзию мгновенного реализма, но усиливал исторический и символический смысл изображения, что соответствует фундаментальному для китайской культуры диалектическому пониманию искусства как способа постижения истории и смысла [9].

Гармонизация «линии» и «объёма» в «каллиграфических мазках» - задача ранних практик «традиционной китайской масляной живописи» примирила противоречие между плоскостностью и обобщением использования линий в китайской живописи для создания формы и объёма и стремлением к трёхмерному пространству в масляной живописи. Композиционная структура традиционной китайской живописи строится на принципе диалектического единства «пустоты и заполненности» (сюй ши 虛實). В отличие от западной системы линейной перспективы, стремящейся к созданию иллюзорного, измеримого трёхмерного пространства, китайская эстетика с её «рассеянной перспективой» и приёмом «использования белого как чёрного» (цзи бай цзи хэй 計白計黑) культивирует пространство прежде всего психологическое и художественное, обращённое к созерцанию и воображению.

Современные китайские художники, работающие в технике масляной живописи, творчески интегрируют эти две пространственные парадигмы. В рамках западной композиционной логики они воссоздают традиционную концепцию «пустоты и полноты»: размывая фон, уточняя формы, искусно оставляя неза-



Рис. 2. Сцены из «Сна в красном тереме» Династия Цин (1810-1820) (5×30см) // Иллюстрированное издание эпохи Цин, составленное Гай Ци: <https://baike.baidu.com/item/%E6%94%B9%E7%90%A6%E7%BA%A2%E6%A5%BC%E6%A2%A6%E4%BA%BA%E7%89%A9%E5%9B%BE/15660231>

полненные плоскости или сопоставляя визуально нелогичные пространственные планы. Этот синтез ослабляет иллюзию мгновенного реализма, но при этом значительно усиливает исторический и символический смысл изображения, переводя живописное пространство из области физического восприятия в сферу смысла, памяти и культурного кода. Трансформация колористических решений и системы происходила через создание и преобразование цветовой системы, колористических решений. Художники не просто следуют научным принципам цвета окружающей среды и условного цвета, но включают в свою работу концепцию применения цвета в соответствии с категориями, опираясь на цветовую логику дуньхуанских фресок и народного искусства. Они используют резко контрастные, субъективно обобщённые цвета для выражения эмоций, символических значений или национальных эстетических вкусов. Использование цвета сместилось от репрезентации к выражению, от науки к символизму.

В традиционной живописи сами «кисть и чернила» обладают самостоятельной эстетической ценностью. Однако в интегрированной исторической масляной живописи критерии оценки смещаются в сторону комплексного эффекта тематических идей, формирования характеров, композиционного напряжения,

цветовой эмоциональности и общего создания атмосферы. Характеристики материала (толщина масляной краски, кроющая способность цвета) и традиционное стремление к художественной концепции служат «созиданию» - созданию визуального пространства, способного как нести конкретную историческую информацию, так и вызывать коллективный эмоциональный резонанс.

Эстетическая трансформация китайских исторических нарративов в живописи маслом с середины XX века представляет собой, по сути, целенаправленный проект культурной реконструкции, осуществляемый посредством языковой интеграции межкультурных медиа. Масляная живопись, особенно революционные исторические картины, созданные под влиянием художественной культуры Советского Союза, передаёт драматические моменты с конфликтами, кульминациями и чёткими эмоциональными направлениями. Этот сдвиг усилил эмоциональное воздействие исторических повествований, представляя историю как яркую драму, полную противоречий и борьбы, непосредственно воспринимаемую зрителем.

Живопись маслом служит инструментом «реконструкции», а не «разрушения» традиций именно потому, что она гибко интегрирована в механизмы социокультурной преемственности: её реализм используется для «подтверждения» славы национальной истории и трудностей революционных процессов; её ощущение объёма и выразительности используется для создания героических фигур, олицетворяющих национальный дух; а её «современная» медийная идентичность сама по себе облекает древние исторические нарративы в форму «прогресса» и «универсальности». Творчески интегрируя эстетические нормы традиционной живописи (линия, плотность и пустота, дух) в язык живописи маслом, реконструированные исторические образы сохраняют визуальную и психологическую связь с местным эстетическим опытом, избегая ощущения культурной прерывности.

Период «интеграции языков и текстуры живописи» - реконструкция языка, которую художники решают в своих мастерских, «переосмысление эстетических парадигм» относится к изменению и переосмыслению функций, новой роли и сценария, которые искусство получает в новом социальном контексте. Так язык масляной живописи был успешно «китаизирован», он умело и мощно создал грандиозный национальный нарратив. Новая социальная эстетика, национализация языка масляной живописи приобрела историческую актуальность и культурную основу

Художественная концепция исторического повествования традиционной живописи представлена в портрете Гуань Юя как пример придворной интеллектуальной живописи династии Цин. Поза фигуры величественная и устойчивая, очерчена линиями и богато раскрашена, чтобы подчеркнуть символические смыслы «верность, праведность, доброжелательность и мужество». Фон часто упрощён или пуст, подчёр-

кивая взнезную божественную природу фигуры. В основе художественного повествования лежит не конкретный исторический момент, а визуальное подношение канону как моральному образцу. В эстетическом плане оно преследует цель передачи канонически выраженных этических ценностей добродетели, обезличенного нарратива, посредством стандартизированного описания внешности, одежды и позы. Сцены из «Сна в красном тереме» представлены нами из иллюстрированного издания эпохи Цин, составленного Гай Ци.

В этой работе также используется линейный рисунок или техника лёгкой живописи тушью, где плавные линии создают образы стройных и грациозных персонажей, проникнутые лиризмом и сновидческой атмосферой. Произведение функционирует как визуальный комментарий к литературному первоисточнику, требуя от зрителя предварительного знакомства с текстом для полноценного восприятия.

Таким образом, традиционные нарративы, будь то сцены повседневности или исторические сюжеты в традиционной китайской живописи и в гохуа, служат не просто фиксацией события, а воплощением высшего морального порядка (как в образе Гуань Юя) или погружением в эмоциональную вселенную интеллектуалов (как в иллюстрациях к «Сну в красном тереме»).

Между темами традиционной китайской живописи и историческими темами современной масляной живописи существует определённая культурная связь

и отчётливый исторический разрыв. Традиционная китайская живопись, в основе которой лежат пейзажи, цветы, птицы и фигуры, воплощает философскую концепцию «созерцания Дао с ясным умом» и систему мазков кисти, основанную на «создании формы линиями». Она конструирует образный мир «наблюдения за объектами и извлечения образов» посредством рассеянной перспективы и взаимодействия пустого пространства, а также взаимодействия реальности и иллюзии. Такое творчество не только фиксирует события, но и стремится к духовному единству поэзии и живописи, превращая историю в вечное культурное состояние души.

Картина Дун Сивэня «Церемония основания Китайской Народной Республики» (1953) представляет собой вершину исторического повествования этого периода, наглядно демонстрируя действие механизма «реконструкции» в конкретном политическом контексте. 1950-е – 1970-е годы, период становления Китайской Народной Республики, в живописи отмечен созданием визуальной эпопеи революции. Искусство этого периода функционировало как инструмент государственной идеологии, участвуя в построении нового революционного нарратива. Его эстетика представляла собой высоко стилизованную систему визуальной риторики, что соответствует пониманию искусства данной эпохи прежде всего как инструмента идеологического воспитания, а не автономной эстетической ценности [5]. Картина Дун Сивэня «Церемония основания КНР» (1953) — наглядный пример такого



Рис. 3. Дун Сивэнь «Церемония основания Китайской Народной Республики» // https://www.chnmuseum.cn/zp/zpml/ysp/202008/t20200821_247075_wap.shtml (230×240cm).

синтеза, где приёмы западной масляной живописи сочетались с канонами традиционной китайской композиции и палитры. Благодаря торжественной композиции, символическому колориту (красный флаг, голубое небо) и знаковым групповым портретам лидеров конкретный исторический момент трансформируется в эпическое полотно о социальном преобразовании и народной поддержке. Для достижения максимальной выразительности и узнаваемости формальный язык произведения строится на художественном синтезе: приёмы западной масляной живописи (объёмная прорисовка, насыщенный цвет, акцентированная расстановка фигур) сочетаются с каноническими элементами традиционной китайской живописи, такими как панорамная композиция в духе свитка, линейная прорисовка контуров и праздничная, яркая народная палитра. Этот синтез рождает эстетический эффект «возвышенности», «торжественности» и «революционного оптимизма».

Этот этап представляет собой наиболее радикальный период «изобретения традиции». Художественный язык этого времени, не отказываясь от истории как таковой, осуществил её «революционную реконструкцию». Эта трансформация носила отчетливо функциональный характер: форма сохранила ключевую социальную роль традиционного искусства – «воспитание и содействие» (хуацзяо 化教) – однако его содержание было полностью переопределено.

На смену конфуцианской этике пришла идеология классово-борьбы и революционной исторической перспективы. Классическая нарративная структура, воспевавшая «мудрых правителей и добродетельных министров, сыновнюю почтительность, верность и честность», была преобразована в новый героический эпос, объединяющий «партию, народ и героев». Даже традиционные сюжеты, такие как крестьянские восстания, получили переосмысление в рамках марксистской парадигмы исторического развития. Таким образом, поставленная цель была достигнута: связь с «старой феодальной традицией» была декларативно разорвана, а её место заняла вновь созданная, но претендующая на преемственность «революционная традиция». Эта новая визуальная мифология обеспечила глубину исторического обоснования и прочный фундамент культурной идентичности для молодого государства.

В период реформ и открытости происходит отход от грандиозного политического эпоса. Художники – «неоклассики» (Чэнь Ифэй, Ян Фэйюнь) обратились к интроспективному исследованию культурной памяти. Это знаменовало поворот от «героических гимнов» к миру частного человека и вечных культурных состояний, что отразило общую смену тенденций в искусстве того времени [8].

Композиция свидетельствует о том, что осуществлена глубокая трансформация революционной традиции. Автор отказывается от поверхностных национальных символов, стремясь вместо этого к связи с



Рис. 4. «Песни, пробуждающие воспоминания» // https://yangfeiyun.artron.net/works_detail_BRT000000020169_all 1989年 100×80cm

основной миссией эпохи традиционной живописи интеллектуалов. Реалистические техники, заимствованные из европейской классической масляной живописи используются для изображения безмятежных и сдержанных фигур, чья присущая им «спокойствие» и «гармония» переключаются с духом исследования вещей в придворной живописи династии Сун и стремлением интеллектуалов к «стилю». Линии скрыты в тонких переходах, но обработка границ форм содержит восточное чувство сдержанности и гармонии. Повествование сужается от грандиозных политических эпосов к историческим размышлениям о самом человеке. История может быть воплощена в образе молодой девушки в старомодной одежде («Песнь пробуждающих воспоминаний»), её повествование интроспективно и психологически, касающееся размытых отпечатков культурной памяти и вечности жизненного состояния отдельного человека.

Эстетика возвращается от внешней «похвалы» к внутренней «признательности». Перспектива смещается от коллективного восхищения к индивидуальному, равноправному созерцанию. Ощущение истории теперь формируется не событиями, а передаётся культурным темпераментом и временным отпечатком, воплощённым в персонажах. Это двойная реконструкция гуманистической и эстетической онтологии исторического повествования.

В эпоху глобализации художники (Юэ Миньцзюнь, Цзэн Фаньчжи) осуществляют критическую деконструкцию самих механизмов исторического повествования, используя иронию и аллегорию. Их стратегии соответствуют общей постмодернистской

логике «культурного поворота», переосмысления истории и идентичности в условиях нового общества [6, 7]. Серия работ Юэ Миньцзюня «Великое единство» (пародирующая революционные исторические фотографии) и серия работ Цзэн Фаньчжи «Маски» (включающая исторический контекст и современную идентичность) представляют собой альтернативные реконструкции исторических нарративов в контексте глобализации.

Юэ Миньцзюнь преувеличивает и воспроизводит исторические образы коллективизма (униформа, лучезарные улыбки), но опустошает их первоначальное политическое и эмоциональное содержание, заменяя их повторяющимися, пустыми «широко улыбающимися лицами». Это экстремальный и абсурдный перевод ритуальной природы традиционной «портретной живописи» и «героической улыбки» социалистического реализма. Цзэн Фаньчжи, с другой стороны, надевает маски на фигуры в исторических или коллективных сценах, сопоставляя тонкие мазки кисти (традиционные техники масляной живописи) с искаженными, тревожными образами (современные экзистенциальные переживания).

Повествование становится фрагментированным, аллегорическим и ироничным. Оно больше не конструирует связную историю, а деконструирует сами механизмы исторического повествования - как оно формируется, как оно запоминается и как оно становится символом потребления или маскировки идентичности. Юэ Миньцзюнь деконструирует коллектив-

ную иллюзию повествования о «единстве», в то время как Цзэн Фаньчжи раскрывает хрупкость и перформативность исторической и современной идентичности.

Эстетика переходит от «восхваления» и «признательности» к «насмешке» и «беспокойству». Перспектива отстраненная, беспристрастная и ироничная. История становится объектом для исследования, анализа и потребления. Эта реконструкция является критическим продолжением; она продолжает фокусироваться на темах истории и идентичности, но таким образом, что полностью подрывает их первоначальные эстетические формы и значения.

Проведенный анализ позволяет заключить, что эстетическая трансформация исторического нарратива в китайской масляной живописи представляет собой целенаправленный проект культурной реконструкции. Механизм социокультурной преемственности, основанный на стратегическом «изобретении традиции» [1], проявляется в том, что на каждом этапе художники вступали в диалог с визуальными кодами прошлого, радикально переосмысляя форму для решения актуальных задач — от построения национальной идентичности до критики общества потребления в глобализирующемся мире [6, 7]. Тенденцию критического диалога с историей и её символами в эпоху глобализации продолжают и современные молодые авторы, такие как Чжао Синьжань (Zhao Xinran), чьи работы, представленные на выставке «Тени и штрихи» (Санкт-Петербург, 2025), исследуют взаимодействие традиционных восточных мотивов с языком современного искусства.

Таким образом, традиция выступает не статичным наследием, а динамичным ресурсом, обретающим непрерывность именно через процесс постоянной, осмысленной реконструкции.

Библиографические ссылки

1. Хобсбаум Э., Рейнджер Т. Изобретение традиции. — Cambridge University Press, 1983.
2. Пан Гунхай. Путь современного китайского искусства: «самосознание» и «Четыре основные теории». — Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2012.
3. Цзоу Юэцинь. История искусства в Новом Китае: 1949–2000. — Чанша: Хунаньское изд-во изобразительных искусств, 2002.
4. Шао Дачжэнь. Китайская живопись маслом и проблема национализации // Литературоведение. — 1981. — № 2. — С. 56–82.
5. Ли Тинсянь. Важно не искусство. — Нанкин: Изд-во изобразительных искусств провинции Цзянсу, 2000.
6. Джеймисон Ф. Культурный поворот: Избранные эссе о постмодернизме / Пер. с англ. Ху Ямина и др. — М.: Республика, 2000.
7. Ван Шоучжи. История мирового современного искусства. — Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2002.
8. И Ин. От героических гимнов к обыденному миру: Тенденции в современном китайском искусстве. — Пекин: Изд-во Народного университета Китая, 2004.
9. Цао Ицян. Искусство и история. — Ханчжоу: Изд-во Китайской академии искусств, 2001.



Рис. 5. «Серия масок № 11» Цзэн Фаньчжи 1994 год // <https://baike.baidu.com/item/%E6%9B%BE%E6%A2%B5%E5%BF%97/3637117>

Русская музыка Харбина и Шанхая как фактор сохранения культурной идентичности (первая половина XX века)

Аннотация. В статье рассматривается музыкальная практика русской диаспоры в Китае первой половины XX века (на примере Харбина и Шанхая) как механизм культурной саморегуляции и поддержания идентичности в условиях вынужденной миграции. Музыка анализируется как форма художественного наследия и практический ресурс, обеспечивающий эмоциональную регуляцию, социальную интеграцию и институциональное воспроизводство диаспорального сообщества. На материале церковно-хоровой традиции, светских музыкальных объединений, концертной деятельности и музыкального образования показано, что музыкальная активность русских эмигрантов функционировала как внутренняя технология культурной саморегуляции и одновременно как канал межкультурной трансляции, оказавший влияние на формирование городской музыкальной инфраструктуры и элементов западной системы музыкального образования в Китае.

Ключевые слова и фразы: музыкальная культура; музыкальная культурная идентичность; социокультурная регуляция; инструментарий культурной адаптации; русская диаспора; Китай; Харбин; Шанхай.

ЧЖАН ШАНЬ

*Забайкальский государственный университет Чита,
Россия*

Введение

В первой половине XX века музыкальная культура русской диаспоры в Китае сформировала особую форму зарубежной культурной практики, функции которой выходили за рамки эстетического выражения. В условиях политического раскола и вынужденной миграции музыка выступала средством культурной саморегуляции, обеспечивая социальную консолидацию, эмоциональную поддержку, сохранение коллективной памяти и трансляцию культурных норм. Харбин и Шанхай представляли собой уникальную контактную среду, в которой русские эмигранты были вынуждены искать баланс между сохранением традиций и адаптацией к принимающему социокультурному контексту. В этом смысле музыкальная практика диаспоры может рассматриваться как динамический ресурс, включённый в более широкие процессы культурной мобильности и глобальных культурных трансформаций [1].

В научных исследованиях музыкальная деятельность русской эмиграции в Китае чаще всего рассматривается в рамках истории иммиграции и развития музыкальных институтов, тогда как культурологическая перспектива, позволяющая анализировать музыку как ресурс сохранения диаспоральной идентичности в нестабильной социальной среде, остаётся недостаточно разработанной. Именно этот подход позволяет объяснить устойчивую роль музыкальных практик в структуре диаспоральной жизни. Подобное смещение исследовательского фокуса соответствует культурологическим подходам, рассматривающим идентичность как процессуальную и дискурсивно формируемую категорию [5].

В данной статье музыкальная практика русских

эмигрантов в Китае анализируется как механизм культурной саморегуляции и поддержания идентичности. Объектом исследования является музыкальная культура русской диаспоры в Китае первой половины XX века (на примере Харбина и Шанхая), а предметом — музыкальные практики как инструмент сохранения и трансформации идентичности и межкультурного взаимодействия с принимающей средой. Цель исследования заключается в анализе роли музыкальных практик русской диаспоры как ресурса культурной саморегуляции и медиатора культурного трансфера в условиях вынужденной миграции.

Теоретической основой исследования служит концепция «культурного инструментария» А. Свидлер, рассматривающая культуру как совокупность стратегически используемых символических ресурсов [7]. Научная новизна статьи состоит в предложении аналитической модели, интерпретирующей музыку как механизм внутренней культурной поддержки и одновременно как канал межкультурной коммуникации, что позволяет зафиксировать переход от анклавных форм самосохранения к более открытым моделям культурного диалога.

Методологическую основу исследования составляют культурологический и междисциплинарный подходы с применением методов историко-культурного и институционального анализа. Эмпирическую базу образуют документальные источники и мемуарные свидетельства о деятельности музыкальных учреждений и объединений русской диаспоры в Харбине и Шанхае.

Историко-культурный контекст и групповые характеристики музыкальной среды русской диаспоры в Китае

Формирование музыкальной культуры русской диаспоры в Китае в первой половине XX века происходило в условиях резкого социально-политического разрыва, вызванного революционными событиями и

гражданской войной в России. Вынужденная миграция привела к концентрации русских эмигрантов в городских пространствах Харбина и Шанхая, которые, предоставляя определённые экономические и культурные возможности, одновременно задавали ситуацию культурной неопределённости и идентификационного кризиса. В этих условиях музыкальная деятельность постепенно оформилась как одна из ключевых форм самоорганизации диаспоры, обеспечивавшая воспроизводство символических структур и моделей коллективной жизни.

Музыкальная среда русской диаспоры в Китае представляла собой не совокупность разрозненных инициатив, а структурированную систему практик, включающую церковное пение, концертную деятельность, музыкальное образование и профессиональные формы музыкального труда. Эти практики формировались внутри относительно замкнутых диаспоральных сообществ, что позволяет рассматривать их как элементы культурного анклава, ориентированного на сохранение национальной идентичности и снижение ассимиляционного давления. Вместе с тем данный анклав не был полностью изолирован: мультикультурная городская среда Харбина и Шанхая способствовала постепенному расширению и трансформации диаспоральных музыкальных форм. Подобная форма культурной организации соотносится с классическими представлениями о диаспоре как структуре, ориентированной на сохранение идентичности вне территории происхождения [6].

С культурологической точки зрения музыкальная практика русской диаспоры может быть интерпретирована как совокупность стратегий адаптации к новым социальным и культурным условиям. В этом контексте продуктивным является обращение к концепции «культурного инструментария», рассматривающей культуру как репертуар средств, используемых для конструирования действия в конкретных ситуациях. Музыка выступает здесь не абстрактной ценностью, а практическим ресурсом, позволяющим структурировать повседневность, поддерживать коллективные эмоции и обозначать границы сообщества.

Особое значение имела двойственная функция музыкальной деятельности, сочетавшая стратегии сохранения и распространения. С одной стороны, музыка служила средством поддержания «русскости» через православную певческую традицию, исполнение народных и классических произведений, деятельность хоров и музыкальных обществ, формируя устойчивые идентификационные маркеры. С другой стороны, музыкальная активность выходила за пределы замкнутого сообщества, вовлекаясь в городскую культурную жизнь и создавая предпосылки для межкультурных контактов.

В Харбине, где русское население составляло значительную часть городского сообщества, музыкальные институции стали важным элементом городской культурной инфраструктуры, выполняя не только

религиозные и развлекательные функции, но и роль пространства коллективной эмоциональной мобилизации. В Шанхае русская музыкальная среда существовала в более фрагментированном и конкурентном пространстве, что стимулировало развитие музыкальных обществ и концертных инициатив, ориентированных как на внутреннюю аудиторию диаспоры, так и на внешнего слушателя.

Таким образом, музыкальная культура русской диаспоры в Китае сформировалась как адаптивная система, сочетающая элементы замкнутого культурного воспроизводства и открытых форм взаимодействия с принимающей средой. Она выходила за рамки художественного самовыражения, выполняя функции социальной стабилизации, коллективной идентификации и постепенной интеграции в культурное пространство китайских городов, а музыка выступала механизмом перехода от стратегии изоляции к стратегии культурного диалога.

Музыка как механизм культурной саморегуляции и внутренней духовной поддержки диаспоры

В условиях вынужденной миграции и длительного пребывания в инокультурной среде русская диаспора в Китае сталкивалась с утратой привычных социальных связей, ослаблением институциональной поддержки и ростом эмоциональной нестабильности. В этой ситуации музыкальная практика приобретала особое значение как механизм культурной саморегуляции, направленный на поддержание психологической устойчивости и сохранение коллективной идентичности. Под культурной саморегуляцией в данном контексте понимается совокупность практик, посредством которых диаспора воспроизводит социальную и символическую устойчивость без опоры на внешние институциональные ресурсы.

На индивидуальном уровне музыкальная деятельность выступала формой эмоциональной регуляции, позволяющей перерабатывать опыт изгнания и неопределённости. Исполнение и слушание музыки обеспечивали культурно допустимое выражение чувств утраты, ностальгии и тревоги, а опора на знакомые интонационные и жанровые модели создавала эффект символического «возвращения», переводя личные переживания в коллективно разделяемый культурный код.

На групповом уровне музыкальная практика способствовала формированию устойчивых горизонтальных связей внутри диаспоры. Участие в хорах, ансамблях и любительских коллективах воспроизводило модели доверия, взаимной поддержки и коллективной ответственности, выполняя функцию социальной интеграции и стабилизации внутренней структуры сообщества.

Особое место в системе внутренней саморегуляции занимала религиозная музыкальная практика, связанная с православной традицией. Церковное пение

обеспечивало духовную поддержку и сохранение религиозной идентичности, соединяя веру, память и национальную принадлежность и усиливая консолидацию сообщества.

С точки зрения концепции культурного инструментария музыкальная практика может быть интерпретирована как набор стратегически используемых средств преодоления культурной и эмоциональной фрагментации. Универсальность музыки и её символическая насыщенность позволяли использовать её как гибкий ресурс на разных уровнях диаспоральной жизни — от индивидуального переживания до коллективной мобилизации [7].

Таким образом, музыкальная культура русской диаспоры в Китае выполняла не только функцию сохранения традиции, но и роль инструмента психологической устойчивости и социальной сплочённости, обеспечивая воспроизводство идентичности в условиях культурной неопределённости и создавая предпосылки для дальнейшей социальной и культурной адаптации.

Профессиональные и институциональные формы музыкальной саморегуляции: труд, образование и социальное воспроизводство

Помимо функций эмоциональной и духовной поддержки, музыкальная практика русской диаспоры в Китае играла важную роль в обеспечении профессионального выживания и социальной адаптации. В условиях утраты привычных экономических позиций музыка становилась практическим ресурсом, позволявшим трансформировать культурный капитал в средство материального обеспечения. В этом контексте продуктивно обращение к понятию культурного капитала П. Бурдьё, интерпретирующему профессиональные музыкальные навыки как ресурс, подлежащий конверсии в экономический и социальный капитал в изменённом социальном поле [4].

Музыкальный труд русских эмигрантов носил гибкий и фрагментарный характер и включал частное преподавание, участие в концертных и театральных постановках, выступления на общественных и частных мероприятиях, а также работу в ресторанах и клубах. Эти формы деятельности обеспечивали базовые средства к существованию и одновременно способствовали сохранению профессиональной идентичности, предотвращая маргинализацию носителей музыкальной культуры. С точки зрения социологии труда подобные стратегии могут быть рассмотрены как адаптивные практики неформальной экономики.

Важным элементом институциональной музыкальной саморегуляции стало создание музыкальных учебных заведений, ориентированных первоначально на внутренние потребности диаспоры. Русские музыкальные школы в Харбине и Шанхае воспроизводили модели дореволюционного музыкального образова-

ния, сочетая индивидуальное обучение, многоступенчатую подготовку и интеграцию теоретических и исполнительских дисциплин. Музыкальное образование функционировало не только как канал передачи профессиональных навыков, но и как механизм трансляции культурных норм и ценностей.

Постепенное вовлечение китайских учащихся в систему музыкального образования стало значимым фактором расширения культурного влияния диаспоры. Это способствовало институционализации западной музыкальной традиции в городском культурном пространстве и формированию новых профессиональных стандартов, что может быть интерпретировано как форма опосредованного культурного трансфера.

Создание оркестров, ансамблей и музыкально-театральных коллективов выполняло функцию институционального закрепления диаспоральной музыкальной среды. Эти структуры обеспечивали занятость музыкантов и формировали устойчивые культурные площадки межкультурного взаимодействия, выступая в роли социальных посредников в городском пространстве.

С философской точки зрения музыкальная деятельность в условиях диаспоры может быть рассмотрена как форма практического действия, направленного на восстановление утраченного экзистенциального порядка. Музыка здесь приобретает статус повседневной практики, ориентированной на поддержание жизненной устойчивости и «обживание мира» в ситуации культурного разрыва.

Таким образом, профессиональные и институциональные формы музыкальной саморегуляции русской диаспоры в Китае демонстрируют, что музыка функционировала как многоуровневый ресурс, объединяющий экономические, социальные и культурные измерения и создающий предпосылки для перехода от замкнутых стратегий самосохранения к более открытым формам культурного участия.

От культурной саморегуляции к межкультурному взаимодействию: музыка как медиатор диалога и взаимного обучения

По мере стабилизации диаспоральной жизни и институционального оформления музыкальной среды функции музыкальной практики русской диаспоры в Китае постепенно выходили за рамки внутренней культурной саморегуляции. Музыка начинала выполнять роль медиатора межкультурного взаимодействия, обеспечивая формы контакта и взаимного влияния между эмигрантским сообществом и принимающей культурной средой. Этот процесс носил постепенный характер и формировался в результате накопления практик совместного участия, профессионального сотрудничества и символического обмена.

С точки зрения теории диаспоры данная динамика может быть интерпретирована как переход от стратегии культурного замыкания к модели селективной

открытости, при которой сохранение идентичности сочетается с готовностью к взаимодействию. Музыкальная практика обладала в этом процессе особыми преимуществами, поскольку допускала межкультурное участие без необходимости полного языкового или символического перевода. В этом контексте музыка функционировала как «пограничная практика», формируя пространство взаимного распознавания культурных кодов.

Показательным примером подобной трансформации является творческая деятельность композитора Аарона Авшаломова, отражающая логику межкультурного синтеза в диаспоральном контексте [8]. Опираясь на русскую и западноевропейскую музыкальную традицию, он интегрировал китайский музыкальный и сюжетный материал в собственные произведения, что позволяет рассматривать его творчество как форму культурного перевода.

Взаимодействие Авшаломова с китайскими композиторами и деятелями культуры свидетельствует о формировании профессиональных связей, выходящих за пределы диаспорального сообщества и создающих устойчивую сеть межкультурного обмена. С позиции концепции «культурных потоков» А. Аппадуря [1] данные процессы могут быть интерпретированы как локальные конфигурации глобальных культурных движений, в которых диаспора выступает активным агентом трансляции и преобразования культурных форм.

Важно подчеркнуть, что межкультурное взаимодействие не приводило к размыванию идентичности русской диаспоры, а способствовало её рефлексивному переосмыслению. Включение элементов китайской культуры расширяло репертуар выразительных средств и усиливало адаптивный потенциал диаспоры, что соотносится с концепцией культурной памяти Я. Ассмана [2, 3].

Музыкальные коллективы, концертные площадки и образовательные институты становились пространствами регулярного межкультурного контакта, создавая предпосылки для формирования гибридных культурных форм и включения диаспоры в более широкий культурный ландшафт Харбина и Шанхая. Это позволяет рассматривать музыкальную практику русской диаспоры в Китае как динамическую систему, изменяющую свои функции в зависимости от социального контекста и сочетающую сохранение идентичности с участием в процессах культурного взаимного обучения.

Заключение

Проведённый анализ показывает, что музыкальная практика русской диаспоры в Китае первой половины XX века представляла собой многофункциональный культурный механизм, выходящий за рамки узко понимаемой художественной деятельности. В условиях вынужденной миграции и культурной неопределённости музыка выполняла функции культурной саморегуляции, обеспечивая эмоциональную поддержку, социальную сплочённость и воспроизводство коллек-

тивной идентичности, а также формируя альтернативные структуры поддержки в ситуации дефицита институциональных ресурсов.

Применение концепции «культурного инструментария» позволило рассмотреть музыкальную деятельность как совокупность стратегически используемых практик, адаптируемых к различным уровням диаспоральной жизни — от индивидуального переживания до институционального и межкультурного взаимодействия. Музыка выступала не как статичный символ культурной памяти, а как динамический ресурс, трансформирующийся в зависимости от задач выживания, адаптации и коммуникации.

Научная новизна исследования заключается в интерпретации музыкальной культуры русской диаспоры в Китае в логике перехода от анклавных форм культурного самосохранения к практикам межкультурного взаимного обучения. Показано, что, сохраняя функцию внутренней духовной поддержки, музыкальная практика одновременно становилась каналом культурного трансфера и медиатором диалога с принимающей средой, оказывая влияние на формирование городской музыкальной инфраструктуры и элементов профессионального музыкального образования Китая.

Полученные результаты расширяют культурологическое понимание роли искусства в диаспоральных сообществах и могут быть использованы в дальнейших сравнительных исследованиях художественных практик мигрантских групп, а также при анализе механизмов культурной адаптации и межкультурного взаимодействия в условиях глобальной мобильности.

Библиографические ссылки

1. Appadurai A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
2. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
3. Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 1992.
4. Bourdieu P. *The Forms of Capital* // *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. by J. Richardson. New York: Greenwood Press, 1986. P. 241–258.
5. Hall S. *Cultural Identity and Diaspora* // *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. by J. Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.
6. Safran W. *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return* // *Diaspora*. 1991. Vol. 1, no. 1. P. 83–99.
7. Swidler A. *Culture in Action: Symbols and Strategies* // *American Sociological Review*. 1986. Vol. 51, no. 2. P. 273–286.
8. Чжу Тин. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018. № 2 (48). С. 43–48. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aaron-avshalomov-zhizn-i-tvorchestvo-kompozitora-v-usloviyah-epohi-peremen>

Российский научный дискурс о культурном трансфере: эволюция подходов к изучению влияния китайской эстетики на японскую художественную культуру (XX–XXI вв.)

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются методологические подходы российских учёных XX–XXI вв. к проблеме китайско-японских культурных влияний, сложившиеся в синологии и японистике России. В работах российских исследователей, неоднородных по своей тематике, несмотря на декларируемый отход от западного центризма, сохраняется китаецентричная модель культурного влияния, используются традиционные подходы к исследованию. В российских работах подчёркивается, что китайская философская система выступила теоретическим фундаментом для генезиса японских эстетических концепций, формирование которых происходило посредством её уникальной локальной адаптации и инновационного переосмысления в японском контексте. Взгляды российских учёных на рассматриваемую проблему менялись на протяжении XX–XXI вв., начиная от модели «Центр–периферия» (В.М. Алексеев), к более сложным моделям (Т.П. Григорьева), предвосхищающим идеи культурного трансфера. В статье на примере рецепции дзен-эстетики показано, что японская культура не просто подражала китайской, а, скорее, интегрировала и творчески развивала «дао» и «искусство» китайской эстетики, формируя качественно новую эстетическую парадигму. В работе также подчёркивается, что российские исследования выявляют глубинные причины, по которым западная наука зачастую смешивает китайские и японские коды. Результаты исследования подтверждают, что японская культура осуществляла не простое заимствование китайской эстетики, а достигла творческой трансформации. Делается вывод, что для современных российских исследований характерен акцент на диалогичности и двустороннем процессе, характеризующийся сложными процессами адаптации, селекции и переосмысления.

Ключевые слова и фразы: китайская эстетика, японская культура, русская китаеведение, культурное распространение, конфуцианство, буддизм и даосизм, локализация.

ЧЖАН СЯОЧЖЕНЬ

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

Среди современных подходов к рассмотрению межкультурных взаимодействий китайской и японской культур следует особо выделить методологию В.М. Алексеева, который ещё в начале XX века подчёркивал, что Китай «передавал на восток через китайские тексты, буддийские писания и художественные артефакты, закладывая философскую основу японской культуры» (Алексеев, 2002: 8) [1, с. 574]. В.М. Алексеев, писал о глубоком влиянии китайской эстетики на японскую культуру. В ключе данной проблемы классик российского востоковедения опираясь на прочный фундамент лингвистики и текстологической критики, сочетал сравнительно-культурологический и междисциплинарный подходы [2, с. 73–83]. В его исследованиях уделялось особое внимание не только на характер полевых материалов, но и анализу литературных источников. В.М. Алексеев не только систематизировал исторические материалы о распространении в Японии китайской классической литературы, в частности, теории поэзии и живописи, но и углублённо анализировал заимствования японской теории

«вака» из китайских моделей поэтической критики. Происхождение терминов «танка» и «тёка» в контексте исследования является важным историко-литературным уточнением. Возникновение этих названий в японской поэтической традиции в VII–VIII веках было тесно связано с формированием национальной культурной идентичности и противопоставлением собственной словесности китайской поэзии (канси), доминировавшей в то время в японской образованной элиты. Общее родовое понятие для японской поэзии – «вака» (японская песня), где иероглиф «ва» обозначает именно Японию, сформировалось как прямая антитеза «канси» (китайские стихи). В рамках этой категории произошла дальнейшая жанровая дифференциация по формальному признаку длины произведения. Термин «тёка» (длинная песня) обозначал развернутую поэтическую форму с переменным, но значительным количеством строк, организованных по схеме чередования пяти- и семисложных ритмических групп. Эта форма использовалась для эпического, повествовательного или торжественного лирического высказывания. Термин «танка» (короткая песня) закрепился за предельно лаконичной и впоследствии канонизированной структурой из 31 слога, распределённых по схеме 5-7-5-7-7. Эта форма стала основным инструментом для выражения мгновенного лириче-

ского переживания, эмоции или образа. Таким образом, появление парных терминов «тёка» и «танка» отражает процесс внутренней систематизации японской поэзии в период активного культурного диалога с Китаем. Важно отметить, что в эпоху составления первых антологий, таких как «Маньёсю» (VIII век), эти формы сосуществовали, однако в последующие века, особенно после выхода в свет «Кокинвакасю» (X век), краткая форма танка, или просто вака, стала доминирующей и синонимичной японской поэзии как таковой. Это терминологическое и жанровое самоопределение может служить конкретным примером более общего процесса, анализируемого в статье: японская культура не просто заимствовала внешний импульс (в данном случае престиж поэтического творчества как такового), но и провела чёткое жанровое разграничение внутри собственной традиции, создав для него особую понятийную систему.

В качестве примера приведём «Предисловия к «Кокинвакасю» - антологии японской лирической поэзии вака, основным эстетическим принципом которого является моно-но аварэ¹ [3, с. 55-70]. Сравнительно-культурологический и междисциплинарный подходы при работе с литературными памятниками позволили учёному установить взаимосвязь и трансформацию концептов (таких как «моно-но аварэ» и «и цзин²»).

Работы В.М. Алексеева междисциплинарного характера убедительно раскрывают характер влияния китайской ксилографии, эстетики дзен и теории литературы на японскую художественную культуру. Как известно, дзен-эстетика³ сформировавшаяся под влиянием дзен-буддизма, как основа древнекитайской эстетической мысли заключена в духовном отношении к природе, устремлена к состоянию абсолютной свободы в жизни [4, с. 1-5]. Сравнительно-культурологический подход к изучению гравюр Сучжоу Таохуау и японских укиё-э позволил установить, что линейная композиция и народные мотивы гравюр династий Мин и Цин сыграли решающую роль в становлении укиё-э - направления в изобразительном искусстве Японии, получившего развитие с периода Эдо [7, с. 440]. Однако японские художники, упростив цветовую

гамму и усилив динамизм, освободили укиё-э от дидактической функции китайской гравюры [5, с. 1-5]. Таким образом, японская культура не просто подражала китайской, а, скорее, интегрировала и творчески развивала «искусство» китайской эстетики, формируя качественно новую эстетическую парадигму. В.М. Алексеев, интегрируя китайско-западные сопоставления в эмпирическую базу исследований, подчёркивал важность непосредственной работы с оригинальными текстами, тем самым способствуя формированию академической традиции, сочетающей эмпиризм, системность и холистическое видение. Анализируя работы В.М. Алексеева, мы можем заключить, что данная методология, сохраняя свою актуальность в качестве ориентира для предотвращения фрагментации культурологического знания, представляют научный интерес и в настоящее время.

Специфика методологического подхода к проблематике китайско-японских культурных влияний, заявленная в работах одного из основоположников российской синологии, советского ориенталиста Н.И. Конрада заключается в использовании им сравнительно- исторического подхода к заявленной проблематике. Движимый идеей единства всемирно-исторического процесса, Н.И. Конрад стремится экстраполировать на общества Востока понятийный аппарат, выработанный на основе изучения истории Европы с помощью марксистской парадигмы [8, с. 496]. Будучи пионером в борьбе с европоцентризмом, исследователь критиковал давнее игнорирование вклада восточных цивилизаций западной наукой, выступая за использование сравнительно-исторических методов для выявления общности человеческой культуры и продвигая глобальный взгляд на историю цивилизаций. Н.И. Конрад подчёркивает, что «древнее прозаическое движение» и гуманистическая мысль династий Тан и Сун в Китае, через распространение китайской классики на восток, вдохновили систематизацию японской теории поэзии вака» (Конрад, 1966: 243) [6, с. 214]. В русле обсуждения проблемы влияния китайской эстетики на японскую культуру он пишет о «тонкости» и «изысканстве» в «Двадцати четырёх категориях поэзии» Сыконга Ту. Систематическая теория поэзии

¹ Моно-но аварэ - ключевая эстетическая концепция, предложенная японским учёным периода Эдо Мотоори Норинагой. Она обозначает глубокий эмоциональный резонанс, возникающий при контакте человеческого сознания с явлениями внешнего мира, а также при созерцательном и эмоциональном постижении непостоянства бытия. Испытываемые при этом чувства не ограничиваются печалью, но включают восхищение, сострадание, нежность и иные сложные эмоциональные состояния.

² Идеореал - художественный мир, формируемый в произведении искусства посредством слияния объективных образов, воплощённых в произведении, и субъективных чувств, выраженных творцом, в результате чего возникает целостное художественное пространство, где внешние образы и внутренние переживания пребывают в неразрывном единстве.

³ Дзен-эстетика - направление эстетической мысли, сложившееся под влиянием буддийской школы Чань, в основе которой лежит категория «сердце/сознание» как онтологическая субстанция. Данное учение акцентирует постижение через непосредственное интуитивное прозрение и одухотворённое преображение природных форм, устремляясь к абсолютной свободе внутреннего духа и сущностному возвышению жизненного уровня.

выдающегося китайского поэта поздней династии Тан, по его мнению, была воспринята японским поэтом Фудзиварой-но Сюнсэем (1114–1204) как эстетика «длительной эмоции» [9, с. 144]. Японский поэт, возглавив составление седьмой императорской антологии поэзии вака «Сэндзай Вакасю», предложил основные поэтические концепции, как «ёдзэ» (сохраняющееся чувство) и «югэн» (тонкая глубина), оказавшие глубокое влияние на развитие средневековой японской поэзии вака. Другим примером влияния китайских эстетических концепций на японскую культуру является пример из области теории литературы. Китайский литературный критик Чжун Жун эпохи династии Южная Лян, которого по праву называют «основателем всей поэтической критики в мире» в своей работе «Ши Пинь» («Классификация поэтов») предложил своеобразную шкалу оценки произведений, оказавшую непосредственное влияние на становление эстетических принципов стихосложения в Японии. Так, Ци Шуван – ученый периода Хэйан в «Предисловии к «Кокин вакасю» для описания утончённой красоты поэзии, он использует аналогию с «увядшими цветами, хотя и лишёнными цвета, но обладающими ароматом», тем самым отражая зарубежную трансформацию «теории образности» китайской поэтики (Конрад, 1980: 48). Анализируя работы Н.И. Конрада, мы можем заключить, что сравнительно-историческая парадигма в исследовании вклада восточных цивилизаций в общемировом масштабе, заявленная в работах Н.И. Конрада не только продвигала глобальный взгляд на историю цивилизаций, но и оказала существенное влияние в исследовании характера влияния китайской эстетики на японскую культуру.

Известный российский синолог Б. Л. Рифтин (Ли Фуцин), занимаясь выявлением типологического сходства художественных процессов, жанров и сюжетов, сумел убедительно обосновать влияние китайской народной литературы на повествовательную структуру японских «романов для чтения» [11, с. 482]. Б.Л. Рифтин, используя нарратологический подход к анализу сюжета романа Ши Найаня⁴ (1296-1372) «Речные заводи» продемонстрировал явное влияние китайской литературы на нарративную структуру японских литературных произведений. Нарратологическая теория Проппа позволила Б.Л. Рифтину установить, что японская художественная культура при усвоении китайской «теории образа» осуществляла не простое заимствование, а, основываясь на национальном харак-

тере с установкой «приоритет детали над абстрактным принципом», проводила их селективную адаптацию и эстетическую трансформацию [12, с. 360]. Ярким примером служит превращение китайской поэтической традиции «сопоставления и метафоры» в эстетизированное внимание к мелочам повседневной культуры. Данный исследовательский подход не только актуализирует значение культурной диффузии идей и теоретических категорий при межкультурной миграции, но и подчёркивает созидательную, креативную способность субъекта-реципиента к реконструкции в процессе культурного перевода. В его сравнительных работах получил отражение исследовательский подход, сочетающий тщательное изучение исторических источников и происхождения идей с анализом их локальной специфики и адаптации. В большей степени делается акцент на обобщении сложных процессах адаптации, селекции и переосмысления. По меткому выражению Б.Л. Рифтина суть распространения китайской эстетики на японские острова и заключается в успешном «межкультурном путешествии текстов и символов».

Анализируя работы Б.Л. Рифтина, можно прийти к выводу, что он делает акцент на двусторонних процессах, их диалогичности, культурном трансфере, что, безусловно, является перспективным подходом. В этом ряду концепция «великой красоты» в «Дао дэ цзин»⁵, подчёркивающая «красоту недеяния» и тайну «тонкости» в соответствии с естественным путём, была привнесена в Японию также через китайские переводы буддийских писаний и теорий живописи литературных деятелей и трансформировалась в восхищение красотой несовершенства и мимолётных мгновений [10, с. 312]. Такая трансформация, по мнению Е.В. Завадской, отражала творческую реконструкцию китайской эстетики японской культурой (Завадская, 1986: 18).

В русле обсуждения проблема влияния китайской эстетики на японскую культуру особый интерес представляют работы Т.П. Григорьевой, которая отмечает, что сегодня «российские учёные изучают эту проблему с различных точек зрения» (Григорьева 1979). В работе Т.П. Григорьевой «Путь культуры: (Китай – Япония)» обсуждается реконфигурация китайской эстетики в японскую культуру. Япония осуществила избирательную адаптацию и трансформацию, ориентированную на следование естественным желаниям, а не на строгий аскетизм.

Работы российских исследователей отражают характерную для российской синологии установку на

⁴ Ши Найаня — классический китайский роман в жанре «чжанхуэйти» (главы-эпизоды), созданный писателем Ши Найанем на рубеже эпох Юань и Мин. Сюжет, основанный на восстании Сун Цзяна в конце периода Северная Сун, повествует о подвигах героев Ляншаньбо, противостоящих угнетению, братающихся и в итоге принимающих амнистию. Произведение входит в число четырёх величайших классических романов Китая .

⁵ «Дао Дэ Цзин» — фундаментальный трактат даосской философии, составленный Лао-цзы в период Вёсен и Осеней. Центральной категорией текста является «Дао», учение которого проповедует следование естественности, управление через «не-деяние» и утверждает жизненную мудрость, основанную на принципах мягкости, смирения и довольства малым .

анализ распространения и трансформации культурных элементов в сравнительной перспективе, что позволяет выявить сложность культурных взаимоотношений между Китаем и Японией. Признавая идею о том, что китайская философская система выступила теоретическим фундаментом для генезиса японских эстетических концепций, перспективным, на наш взгляд, является акцент на диалогичности и двустороннем процессе, который характеризуется сложными процессами адаптации, селекции и переосмысления.

Т.П. Григорьева отмечает, что китайская философская система выступила теоретическим фундаментом для генезиса японских эстетических концепций, тем самым отмечая, что взгляды российских ученых на проблему данного влияния менялись на протяжении XX-XXI в. от схемы «центр-периферия» к более сложным моделям. Т.П. Григорьева пишет: «Японская культура не просто подражала китайской, а, скорее, интегрировала и творчески развивала «дао» и «искусство» китайской эстетики, формируя качественно новую, уникальную эстетическую парадигму (Григорьева 2012: 55). По нашему мнению, в исследованиях Т.П. Григорьевой была преодолена прямолинейная модель «влияния» Китай-Япония». В её работах задан качественно новый вектор на проблему изучения соотношения культур Востока и Запада: элементами, что отражает сложность межкультурной коммуникации» [13, с. 252].

Анализ ключевых работ по данному вопросу позволяет заключить, что российский дискурс неоднороден. В одних работах используются традиционные модели, а некоторые исследования предвосхищают современные идеи культурного трансфера. Исследователи единодушны в том, что китайская эстетика сыграла решающую роль в формировании японской культуры и стала ключевым элементом восточноазиатской культурной сферы. В российских работах подчёркивается необходимость различать интеллектуальные истоки китайской эстетики от её творческой трансформации, широко обсуждается проблема выявления «национального своеобразия» в процессе заимствования. Япония в большей степени фокусируется на психологическом опыте эстетического субъекта, например, в основе красоты «югэн» лежит не сама тайна, а ощущение «незавершённого смысла», которое субъект испытывает, наблюдая за природой.

Центральной научной проблемой, рефлексивной в этом дискурсе, является преодоление упрощённых моделей культурной диффузии в пользу анализа сложных процессов адаптации, селекции и творческой трансформации. Анализ эволюции подходов - от китацентричной модели «центр-периферия», артикулированной В.М. Алексеевым, к концепциям диалога и культурного трансфера у Т.П. Григорьевой и Б.Л. Рифтина - демонстрирует внутреннюю динамику дискурса, его постепенный отход от описания прямых влияний к исследованию механизмов межкультурной интерпретации.

Становление и эволюция дискурса были напрямую

обусловлены развитием и размещением научных центров. Исторически японоведение в России развивалось в системе Академии наук и ведущих университетов, где сформировались несколько научных школ. Ключевые исследовательские и образовательные центры сосредоточены в Москве и Санкт-Петербурге (Институт востоковедения РАН, Институт стран Азии и Африки МГУ, Восточный факультет СПбГУ). Однако важной особенностью является формирование сильных региональных школ, что потенциально может влиять на исследовательскую оптику, усиливая внимание к локальным контекстам взаимодействия. События постсоветского периода - «вымывание» молодых кадров в 1990-е годы и последующее восстановление - наглядно показывают, насколько жизнеспособность самого курса зависит от материальной и кадровой устойчивости его институциональной базы.

Тема влияния китайской эстетики является частью постоянно расширяющегося предметного поля российского японоведения. Современные исследования охватывают широкий спектр направлений: от традиционных (классическая литература, буддизм, синто) до современных (экономика, корпоративное управление, политика, право, общественные процессы). Такой междисциплинарный охват создаёт контекст, в котором историко-культурные штудии могут обогащаться концепциями из политологии или экономики, и наоборот. Дискурс также проявляет восприимчивость к актуальной международной повестке, что видно, например, в контексте обсуждения «Большого евразийского партнерства» и роли научной дипломатии. Более того, российский дискурс существует в глобальном контексте и вынужден самоопределяться относительно других национальных школ. Он часто сознательно или объективно занимает позицию «третьего наблюдателя», предлагая альтернативу как западному ориентализму, склонному к обобщению восточных кодов, так и внутренним китае- или японоцентричным нарративам [14, с. 1-5].

Академический дискурс осуществляется не только идеями, но и конкретными людьми, их авторитетом и научными связями. История кафедры японской филологии ИСАА МГУ служит ярким примером. Фигура академика Н.И. Конрада, чьи лекции собирали аудиторию со всего университета, олицетворяла собой не просто передачу знаний, но и харизматическое лидерство, формировавшее научную моду и круг интересов. Его ученики (И. Головнин, И. Иоффе (Львова), В. Гривнин) не только продолжили его дело, но и сами стали основателями научных направлений в лингвистике, литературоведении и переводоведении, создав преемственность, растянувшуюся на поколения. Подобные персонально-школьные связи, часто выходящие за рамки одного вуза (так, ученики Головнина возглавили направление во Владивостоке), образуют невидимую, но прочную сеть, которая обеспечивает воспроизводство методологических подходов, тематических традиций и самого научного языка дискурса.

Таким образом, проблемное поле российского дискурса о китайско-японских эстетических взаимодействиях раскрывается наиболее полно при рассмотрении диалектики его внутреннего концептуального содержания и внешних социальных условий формирования. Эволюция от модели влияния к модели трансфера отражает общемировую тенденцию в гуманитаристике, но наполняется особым содержанием благодаря специфическому историческому опыту, теоретическим традициям и, что не менее важно, конкретному институциональному устройству российской науки, сложившейся системе коммуникации и живой ткани научных школ.

Библиографические ссылки

1. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. В 2 кн. Книга 1. – М.: Восточная литература, 2002. – 574 с.
2. Владимирова Д.А. Япония и Китай: межкультурный диалог. Ценности и смыслы, 2017, №2. С.73-83.
3. Григорьева Т. П. Путь культуры (Китай — Япония) // Человек. 2012. Номер 6 С. 55-70 .
4. Григорьева Т. П. Япония: путь сердца / Т. П. Григорьева. М., 2008
5. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. М., 1979.
6. Завадская Е. В. Японское искусство книги VII–XIX вв. / Е. В. Завадская. М., 1986. -214 с.
7. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
8. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
9. Конрад Н.И. Очерки истории культуры средневековой Японии / Н. И. Конрад. М., 1980. -144 с.
10. Лукьянов А.Е. Дискурсы китайской культуры: Дао и Запад. – М.: ИДВ РАН, 2020. – 312 с.
11. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае: Устные и книжные версии «Троецарствия». М.: Наука, 1970. 482 с.
12. Рифтин Б.Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
13. Соколов-Ремизов С.Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим. М.: Лепанд, 2016. – 252.
14. Ю. Чу «Fin-de-Siècle Russia and Chinese Aesthetics: The Other is the Universal» (2025) .

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Асеева Мария Алексеевна – кандидат экономических наук, доцент, Всероссийский государственный университет юстиции (ВГУЮ РПА Минюста России) / aseevamaria@mail.com

ВАН ЛЭТЯНЬ – стажёр, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / 2838176037@qq.com

Выговский Дмитрий Юрьевич – аспирант кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна, факультета культуры и искусств Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / vygovskiidmitry@gmail.com

Гусарова Светлана Витальевна – кандидат педагогических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет юстиции», ВГУЮ (РПА Минюста России), Москва, Россия / Gusarova34141@gmail.com

Дерендяева Тамара Михайловна – кандидат педагогических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Калининградский государственный технический университет, Россия / derendyaeva.tamara@mail.ru

Дорофеева Елена Викторовна – доктор экономических наук, доцент, заведующая отделением «Экономика и управление» Калининградского филиала АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет МФЮА», Россия / viktoriya.dorofeeva@klgtu.ru

Комарова Ирина Ивановна – кандидат культурологии, Калининградский филиал МФЮА, Россия / irdii@mail.ru

Кулаков Владимир Иванович – доктор исторических наук, начальник Балтийской экспедиции Российского института археологии РАН, Россия / drkulakov@mail.ru

ЛЮ ЦЗЯЖУН – магистрант, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / 2199610021@qq.com

СУ ЖУНЬЛЯН – магистрант, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / 635721433@qq.com

У ХАО – аспирант, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / wuhaob365@gmail.com

Хиврич Алексей Юрьевич – соискатель ФГБУН Федерального исследовательского центра «Кольский научный центр РАН», Россия / hivrich777@bk.ru

ЧЖАО СИНЬЖАНЬ – аспирант, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / 2206800680@gg.com

ЧЖАН ШАНЬ – аспирант, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / baipoli123@qq.com

ЧЖАН СЯОЧЖЭНЬ – профессор Школы новых медиа Цзилиньского университета искусств (Китай), докторант культурологии, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / 1003438496@qq.com

Шапорева Екатерина Сергеевна – кандидат экономических наук, доцент кафедры экономики и финансов, ФГБОУ ВО «Калининградский государственный технический университет», Россия / ekaterina.shaporeva@klgtu.ru





Янтарь

Янтарь представляет собой окаменевшую смолу — в основном, хвойных пород деревьев. Средний возраст янтаря составляет 40-50 миллионов лет, а расцветка варьируется от почти белой и бледно-желтой до бурой.

Янтарь относится к числу ценных ювелирных камней, чье благотворное влияние на человеческий организм официально подтверждено. И если раньше его различными способами (например, растертым в порошок) смешивали с водой и принимали эту лечебную жидкость, то сегодня из него готовят янтарную кислоту. Последняя используется как мощный иммуностимулятор, помогающий бороться с воспалительными процессами и сильными стрессами.

Магические свойства приписывались янтарю практически с того момента, как его начали использовать древние народы — не менее пяти тысяч лет назад. Во многих мифах и легендах камень ассоциировался с Солнцем, даже считая его застывшими кусочками эфира небесного светила.

Известно, что римляне очень высоко ценили янтарь. Это связано, в первую очередь, с трудностью транспортировки по так называемому Янтарному пути (транспортный маршрут из Прибалтики в Средиземноморье). Небольшой обработанный кусочек янтаря мог стоить не многим меньше такого же веса серебра. Римляне также описывали и лекарственные свойства камня. Они считали, что он помогает при болезнях простаты и психологических расстройствах.

Существуют упоминания о чудодейственном янтарном дыме, которым лечили немецкие доктора XIII века. Вдыханием дыма от горения янтаря лечили и боли в сердце, и ревматизм. Использовали его и как обычное благовоние.

В XVII веке аптекари изготавливали лекарства на основе тертого янтаря. Янтарный порошок смешивался с медом и экстрактами различных растений, например, лепестков роз. Такая смесь считалась лекарством от заболеваний глаз.

До того, как ремесленники научились делать прозрачное стекло, линзы изготавливались из янтаря.

С 2015 года специалистами Научно-технического отдела НИЦ «Мысль», г. Калининград, осуществляются разработки по производству янтарной продукции бытового назначения в комбинации с полиэфирными смолами и прочими компонентами.

Немного об истории Янтарного края

Самое большое и известное месторождение янтаря в мире — Пальменикенское — принадлежит России и находится в поселке Янтарный Калининградской области. Залежи янтаря в области составляют не менее 90% от мировых.

Впервые Янтарный край вошел в состав Российского государства в XVIII веке.

В августе 1758 года у деревни Гросс-Егерсдорф произошло первое крупное сражение Русской армии с противником, ставшее победоносным боевым крещением в Семилетней войне благодаря подвигу П. А. Румянцева, будущего генерал-фельдмаршала, именем которого назван Научно-исследовательский центр «Мысль».

В январе 1758 года русскими войсками был занят Кенигсберг. В Восточной Пруссии установилась власть российских генерал-губернаторов и ее граждане, в том числе известный философ Иммануил Кант, принесли присягу на верность российской короне. В 1762 году в результате предательства Янтарный край был сдан.

П. А. Румянецв был похоронен в Киево-Печерской Лавре у соборной церкви Успения, утраченной во время войны в 1941 году.

После победы над Третьим рейхом во II мировой войне Янтарный край был передан в качестве трофея Советскому Союзу.



На фото:
Сотрудники НИЦ «Мысль» на торжественном открытии памятного знака генерал-фельдмаршалу П. А. Румянцеву

