

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

выпуск № 34

**ПРОБЛЕМЫ МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫХ
СВЯЗЕЙ**

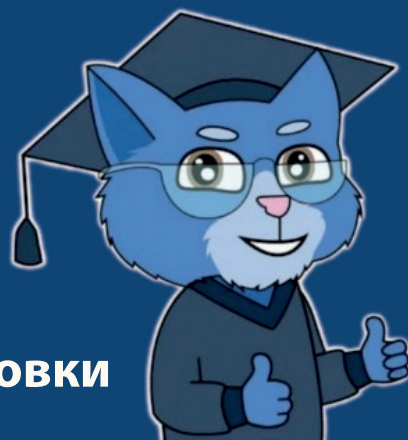


2026



МОСКОВСКИЙ
ФИНАНСОВО-
ЮРИДИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Калининградский
филиал



Специальности и направления подготовки

СПЕЦИАЛЬНОСТИ

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

БАКАЛАВРИАТ

- Экономика
- Юриспруденция
- Государственное и муниципальное управление
- Реклама и связи с общественностью
- Прикладная информатика
- Журналистика
- Дизайн

СПЕЦИАЛИТЕТ

- Экономическая безопасность
- Таможенное дело
- Судебная и прокурорская деятельность
- Правовое обеспечение национальной безопасности

МАГИСТРАТУРА

- Экономика
- Менеджмент
- Юриспруденция
- Государственное и муниципальное управление

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

- Сетевое системное администрирование
- Разработка и управление программным обеспечением
- Обеспечение информационной безопасности автоматизированных систем
- Землеустройство
- Экономика и бухгалтерский учет (по отраслям)
- Операционная деятельность в логике
- Финансы
- Банковское дело
- Юриспруденция
- Правоохранительная деятельность
- Реклама
- Туризм и гостеприимство
- Дизайн (по отраслям)
- Кино- и телепроизводство

КОНТАКТЫ

☎ 95-69-89 и 38-88-61

📍 236022, РФ, г. Калининград,
ул. Ермака, 3 и ул. Л. Яналова, 42Б

Приёмная комиссия

✉ PK39@mfua.ru

Общая почта филиала

✉ Kaliningrad@mfua.ru

Электронная приёмная комиссия

🌐 www.pk.mfua.ru

ПЛЮСЫ МФЮА

- + Диплом государственного образца
- + Скидки на обучение от 10% до 40%
- + Ускоренная программа обучения на базе СПО и ВО
- + Все формы обучения:
 - очная, очно-заочная,
 - заочная выходного дня,
 - заочная с вызовом на сессию,
 - дистанционная
- + Перевод в МФЮА из других учебных заведений осуществляется в течение всего учебного года

ЭТАПЫ ПОСТУПЛЕНИЯ

1 Подать заявление

- Через портал Госуслуг
- Лично на ул. Ермака, 3, каб. 103
- Через электронную приемную комиссию pk.mfua.ru (только для колледжа)

2 Пройти отбор

Для высшего образования:

- Предоставить результаты ЕГЭ либо сдать внутренние вступительные экзамены

Для среднего профессионального образования:

- Необходимо предоставить аттестат за 9 или 11 класс

3 Подписать договор и внести оплату за первый семестр:

ПОЗДРАВЛЯЕМ! ВЫ - СТУДЕНТ МФЮА!



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
№ 2 (34) / 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. 2 (34) / 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.]. — 2026. - 100 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 ФГБУН «Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН», (Россия, Москва)

Кулаков Владимир Иванович, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник ФГБУН «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 Принеманья».

Издаётся 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 учёных 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

№ 2(34) / 2026

Издаётся с 2000 г.

Выходит 4 раза в год

Тираж 500 экз. 1-й завод 150 экз.

Подписано в печать 10.06.2026. Дата выхода в свет 20.06.2026.

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 Принеманья, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Экономические науки

1. Бутылина М.П.

Финансовая безопасность инвестиционной деятельности на рынке недвижимости: риски, угрозы и механизмы защиты 5

2. Бутылина М.П., Гейдаров А.И.

Организационно-экономический механизм управления инновационными процессами в АПК: структурно-функциональный подход 10

3. Дерендяев А.В.

Организационные аспекты предоставления туристских услуг в Калининградской области 15**Культурологические науки**

4. Окладников Н.А., Багауев Ю.Д.

Новый регионализм и визуальный код территории: искусство Забайкалья как медиатор восприятия региона 22

5. Выговский Д.Ю.

Современный провинциальный театр России: от псевдововлеченности к достоверности 27

6. Ван Лицзин

Китайская фортепианная музыка как опыт культурного перевода и межкультурного синтеза 31

7. Бурдиян Л.И., Озаренская Н.В.

Духовный анализ музыки: вопросы методологии и современных подходов к методике реализации 36

8. Кисель И.А.

Репрезентация как визуализация имиджа в современной культуре 40

9. Ма Чжаоюй

Композиция пейзажной живописи: синтез китайской и русской художественных традиций 44

10. Меренков А.А.

Public relations в аспекте перехода к социокультурной интерпретации 49

11. Николаева Л.Ю.

К вопросу об исторической памяти российского народа 54

12. Нордопов О.Н.

Отчуждение труда в креативных индустриях в условиях платформенного капитализма 59

13. Нордопов О.Н.

Риски кризиса креативного труда: поиск моделей преодоления отчуждения в цифровой культуре 63

14. Пекина А.М.

Духовная сила национальной литературы Советского Союза в годы Великой Отечественной войны 67

15. Ешиев З.Р.

Социальное искусство забайкальских художников 75

16. Ван ЛУ

Феномен творчества Тан Дуна как явление современной музыкальной культуры 80

17. Чжао Ханьюй

Исследование проблем искусственного интеллекта и цифрового искусства в трудах современных китайских учёных 85

18. Цзян Юэ, Иванова Ю.В.

Использование инструментов искусственного интеллекта для проектирования культурного пространства кампуса вуза 90

19. Гомбоева М.И., Гомбоев Д.И.

Концептуализация традиционного наследия Дальнего Востока как операционная основа его преобразования в современные креативные индустрии 95

Финансовая безопасность инвестиционной деятельности на рынке недвижимости: риски, угрозы и механизмы защиты

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена ростом интереса частных инвесторов к рынку недвижимости как к защитному активу на фоне макроэкономической нестабильности, сопровождающимся тревожной динамикой увеличения числа финансовых преступлений в данной сфере. В статье рассматривается феномен финансовой безопасности инвестиций в недвижимость не только как защита от рыночных рисков (колебания цен, ставок), но и как комплекс мер противодействия криминальным угрозам. Выявлены основные тренды мошенничества, включая рост преступлений с договорами дарения и многократные продажи объектов, особое внимание уделено практическим аспектам объектов и поведенческим факторам инвестора. Предложена авторская классификация угроз и схема алгоритма безопасной инвестиционной сделки.

Ключевые слова и фразы: финансовая безопасность, инвестиции в недвижимость, мошенничество, риски инвестирования, ликвидность, диверсификация, due diligence, экономические преступления.

Марина БУТЫЛИНА

Московский финансово-юридический университет
МФЮА, Россия

В условиях перманентной волатильности финансовых рынков, сохраняющегося инфляционного давления, а также неопределённости в отношении динамики ключевой ставки и курсов национальных валют, недвижимость традиционно рассматривается экономическими агентами как реальный актив, обладающий способностью к сохранению капитала и генерации пассивного дохода в форме арендных платежей или прироста рыночной стоимости при последующей перепродаже. Однако парадокс современного этапа развития российского рынка жилой и коммерческой недвижимости заключается в том, что рост инвестиционной привлекательности данного класса активов сопровождается пропорциональным или даже опережающим увеличением количества уголовно наказуемых деяний, совершаемых в процессе купли-продажи, аренды и управления объектами. Инвестор сталкивается с двойным вызовом: с одной стороны, необходимостью просчёта стандартных рыночных рисков (ликвидность, процентные ставки, инфляция), с другой — необходимостью противостояния прямым угрозам, способным привести к полной утрате капитала.

Финансовая безопасность инвестиций в недвижимость, таким образом, трансформируется из абстрактной желательной характеристики в конкретный набор взаимосвязанных инструментов, правовых процедур и когнитивных компетенций, требуя от инвестора не только базовой экономической грамотности, но и углубленной юридической осведомлённости, а также навыков анализа правовых аспектов сделок. Целью настоящей работы является системный анализ современных угроз финансовой безопасности на рынке

недвижимости, выявление ключевых трендов криминализации сегмента, а также выработка практически обоснованных рекомендаций по минимизации инвестиционных рисков на всех этапах — от предварительного выбора объекта до пост-инвестиционного мониторинга.

Финансовая безопасность в контексте инвестиций в объекты недвижимости представляет собой многогранную экономико-правовую категорию, которую нельзя сводить лишь к прибыльности вложений или к защите от обесценивания денежной массы. Исходя из обобщения определений, встречающихся в работах отечественных экономистов и юристов, под финансовой безопасностью инвестиций в недвижимость следует понимать *состояние защищённости имущественных интересов инвестора (физического или юридического лица) от внутренних и внешних угроз различной природы (рыночной, юридической, криминальной, операционной), обеспечивающее сохранность номинальной и реальной стоимости капитала, его планируемый прирост, а также беспрепятственное осуществление правомочий владения, пользования и распоряжения объектом.*

Многие авторы, включая Ременцова А.А. и Баландина С.А. [5], справедливо акцентируют внимание на стратегическом выборе модели инвестирования: стратегия «купил и держи» для получения арендного дохода, стратегия фиксации перепродажи с целью извлечения спекулятивной прибыли, стратегия улучшения объекта с последующей реализацией. Однако, на наш взгляд, выбор той или иной стратегии вторичен по отношению к базовому принципу *безопасности*. Прежде чем обсуждать ожидаемую доходность и срок окупаемости, инвестор должен быть абсолютно уверен в юридической чистоте приобретаемого актива, в действительности прав продавца на распоряжение объектом, а также в прозрачности и контролируемости схемы финансирования сделки.

Системный анализ позволяет выделить четыре ключевых компонента обеспечения финансовой безопасности инвестора на рынке недвижимости:

1. Рыночная (макроэкономическая) компонента – включает анализ макроэкономических показателей (динамика ключевой ставки ЦБ РФ, уровень инфляции, реальные располагаемые доходы населения, объёмы жилищного строительства, ввод в эксплуатацию), мониторинг ценовой конъюнктуры в конкретных сегментах и оценку региональных особенностей рынка. Без этой компоненты невозможно определить справедливую цену объекта и риск его обесценивания в случае изменения внешних условий.

2. Юридическая компонента – включает проверку правового статуса объекта (основание возникновения права собственности у продавца), «чистоты» цепочки предшествующих сделок, отсутствия обременений, наличия судебных споров в отношении объекта или сторон сделки, а также соблюдение прав третьих лиц (супругов, наследников, несовершеннолетних, недееспособных).

3. Криминалистическая («антимошенническая») компонента – включает идентификацию потенциально мошеннических схем на этапе переговоров, предварительного соглашения и заключения основного договора, к которой относятся: проверка подлинности документов, удостоверяющих личность, полномочий представителя, проверка продавца/контрагента по базам судебных приставов и арбитражных дел, анализ стандартных схем обмана (поддельные доверенности, многократные продажи и т.п.).

4. Поведенческая (психологическая) компонента – рассматривает способность инвестора противостоять эмоциональным и когнитивным искажениям, которые снижают его рациональность. В частности, «синдром упущенной выгоды» (fear of missing out, FOMO) толкает на поспешные решения без должной проверки; погоня за «нереально низкой» ценой (на 20–30% ниже рынка) отключает критическое восприятие рисков; избыточная уверенность в собственной способности распознать мошенника без профессиональной помощи также часто приводит к финансовым потерям.

Проведённый анализ статистических данных в отношении сделок с недвижимостью за период 2019–2024 годы свидетельствует об устойчивом тренде роста криминализации российского рынка недвижимости, несмотря на отдельные попытки ужесточения регистрационных процедур со стороны Росреестра. Если в 2019 году органами внутренних дел было зафиксировано 6 207 преступлений в сфере оборота недвижимости (включая мошенничества, подделку документов, регистрацию незаконных прав на чужие объекты), то по итогам девяти месяцев 2024 года этот показатель приблизился к 5,5 тысячи, а совокупный зарегистрированный массив за шесть лет превысил отметку в 40 000 инцидентов. При этом следует учитывать высокую латентность данной категории преступлений.

По официальным данным за промежуток с 1 октября 2024 года по 1 октября 2025 года, мошенники похитили более 5 млрд рублей; при этом около 90% схем начиналось с телефонного контакта.

Наравне с этим в судебной практике последних лет наблюдается череда исков, в которых продавцы (часто пожилые граждане) оспаривают ранее совершенные сделки, что приводит к тому, что добросовестный покупатель остаётся без денег и жилья. Данный вид мошенничества стал довольно популярным, только в Москве по данным Управления Росреестра за 3 года зафиксировано более 130 споров, связанных с возвратом квартир в связи с предполагаемым мошенничеством.

Также немалая роль у публичных дел, которые вызывают резонанс тем, что даже влиятельные и известные персоны могут быть обмануты [4].

В юриспруденции рассматриваются вопросы оспаривания сделок, недействительности договоров и защите добросовестного приобретателя. Но в настоящее время обозначилась новая проблематика: влияние цифровых технологий на схемы мошенничества (подделка электронных документов, deepfake-аудио/видео, взломы аккаунтов), а также рост таких приёмов как: телефонные атаки под видом силовой структуры (ФСБ, СК и т.д.). Сейчас уже началось активное обсуждение законодательных предложений по поводу усиления мер защиты участников сделок, варианты ограничения на отчуждение без личного участия собственника, корректировка нотариальных процедур и работа Росреестра по уведомлениям [4].

Анализ судебной практики позволил выявить следующие структурные изменения в спектре мошеннических схем в сфере недвижимости. Наибольший прирост в абсолютном и относительном выражении демонстрируют мошенничества с использованием договоров дарения. В 2023 году количество приговоров по таким делам выросло на 14% по сравнению с предыдущим годом, а с 2019 года рост составил колоссальные 96% (т.е. практически удвоение). Уязвимость данной схемы заключается в том, что дарение часто используется для сокрытия реальной сделки купли-продажи (например, при выводе имущества из-под возможного ареста по обязательствам собственника) или для притворного оформления перехода прав, минуя налогообложение. Злоумышленники, представляясь риелторами или «помощниками», втираются в доверие к одиноким собственникам (особенно пенсионерам), убеждают их подписать договор дарения якобы на условиях пожизненного проживания и содержания, после чего новый «одаряемый» продаёт квартиру третьим лицам, а первоначальный собственник остаётся без жилья и без средств к существованию.

Исходя из анализа правоприменительной практики, можно структурировать существующие угрозы финансовой безопасности инвестиций в недвижимость не по типу преступления, а по этапу инвести-

ционного цикла, на котором они возникают. Такой этапный подход более применим для практических алгоритмов защиты.

1. Угрозы, связанные с правовым статусом объекта и основаниями возникновения права собственности продавца — возникают на этапе предварительной проверки и переговоров. Например, наличие «невывявленных» наследников, имеющих право на обязательную долю; недееспособность или ограниченная дееспособность собственника; отсутствие необходимого согласия супруга (при приобретении в браке); нарушение прав несовершеннолетних, зарегистрированных в объекте и т.п.

2. Угрозы, связанные с мошенническими действиями при заключении и исполнении сделки — этап подписания договора и расчётов. В эту категорию входят: использование подложных документов, удостоверяющих личность продавца или его представителя; поддельные доверенности; многократная продажа одного объекта разным покупателям (*double selling*); получение предоплаты или полной суммы до регистрации перехода права в Росреестре и последующее исчезновение продавца; подделка выписок из ЕГРН и иных регистрационных документов.

3. Угрозы, возникающие постфактум, после регистрации права собственности инвестора — этап владения и последующего распоряжения. Это наиболее сложные для защиты категории, поскольку они реализуются через судебные процедуры уже после того, как инвестор считает сделку завершённой. Примеры: восстановление прав наследников, ранее якобы отсутствовавших; оспаривание сделки органами опеки и попечительства; признание продавца недееспособным по прошествии времени и признание сделки ничтожной; предъявление прав кредиторами продавца-банкрота, требующими вернуть имущество в конкурсную массу.

Для практической безопасности инвестора необходимо понимание механики наиболее распространённых и разрушительных схем.

Схема 1: Подложные доверенности. Злоумышленники изготавливают доверенность от имени собственника на право продажи объекта. Внешне такая доверенность выглядит безупречно — имеет все атрибуты, подписи, реквизиты нотариальной конторы. Среднестатистический покупатель или даже начинающий риелтор, видя нотариальное заверение, теряет бдительность и передает деньги представителю (который часто также является подставным лицом), после чего представитель бесследно исчезает, а реальный собственник заявляет о том, что никакой доверенности не выдавал и продавать не намеревался. Покупатель остаётся без денег и без квартиры; его единственная защита — требование о возмещении ущерба с мошенников, которые, как правило, уже скрылись или не имеют имущества.

Схема 2: Многократная продажа одного объекта (Double Selling). Данная схема наиболее активизиру-

ется в сегменте объектов, где продавец находится в тяжёлом финансовом положении. Продавец требует от покупателя предоплату в размере 50–100% до регистрации перехода права в Росреестре, мотивируя это необходимостью погашения долгов, срочностью и т.п. После получения денег продавец заключает аналогичные договоры с другими покупателями, передавая им те же документы на один и тот же объект.

Схема 3: «Сюрпризы» наследственного права. Это наиболее сложная для оспаривания и наиболее разрушительная категория, поскольку она опирается на реальные, а не поддельные правовые основания. Предположим, покупатель приобрёл квартиру у человека, который на момент сделки выглядел единственным собственником и предоставил все необходимые документы. Спустя несколько лет объявляются наследники (например, сын из первого брака, который был несовершеннолетним на момент вступления в наследство и пропустил срок по уважительной причине, или супруга, чьи права на обязательную долю не были учтены). Таким образом, покупатель, добросовестно владевший квартирой многие годы и сделавший в ней ремонт, может быть выселен, а квартира возвращена наследникам с возмещением покупателю только фактической цены приобретения, которая за годы инфляции может оказаться в разы меньше рыночной стоимости.

Противодействие перечисленным угрозам требует от инвестора системного, дисциплинированного подхода, выходящего далеко за рамки простого правила «понравилось — купил». Инвестиционное решение на рынке недвижимости должно быть результатом строгой, формализованной процедуры *комплексной проверки (due diligence)*, включающей как минимум три этапа: юридическую проверку объекта, проверку контрагента и выбор безопасной формы расчётов.

Принцип 1: нарушение стандартного порядка действий, навязываемого мошенником. Легитимная, добросовестная сделка всегда допускает и даже приветствует этап регистрации перехода права в Росреестре до момента окончательной передачи денежных средств. Покупатель вправе присутствовать при подаче документов в МФЦ или лично в Росреестре и не обязан передавать деньги до получения выписки из ЕГРН о том, что право собственности перерегистрировано на его имя. Любое давление продавца с требованием предоплаты или полной суммы «до» должно расцениваться как однозначный сигнал опасности.

Принцип 2: использование банковской ячейки или аккредитива. Данный финансовый механизм позволяет синхронизировать момент платежа и момент регистрации права собственности. Договор купли-продажи может предусматривать, что продавец получает доступ к деньгам в ячейке (или что банк переводит средства с аккредитива) только после предъявления зарегистрированного в Росреестре договора с отметкой о переходе права на покупателя. Это сводит риск двойных продаж практически к нулю: даже если про-

давец подпишет несколько договоров, деньги он получит только по тому, который первым прошёл регистрацию. Остальные покупатели просто вернут свои средства из ячейки или аккредитива.

Принцип 3: юридический прогноз ликвидности. Оценка ликвидности объекта не может ограничиваться только локацией, транспортной доступностью и инфраструктурой. Она должна включать юридический прогноз: насколько чиста судьба объекта в длительной перспективе. Например, покупка квартиры или дома, где прописан (и тем более проживает) недееспособный гражданин или несовершеннолетний ребёнок, даже по очень привлекательной цене, несёт в себе высокие риски последующего оспаривания сделки органами опеки и попечительства или прокурором [1].

Принцип 4: диверсификация как принцип управления рисками внутри класса активов. Искушённый инвестор, даже при ограниченном бюджете, не должен вкладывать все средства в один объект недвижимости в одном сегменте и в одном регионе.

Принцип 5: когнитивная самодисциплина. Поведенческая экономика и экономическая психология убедительно демонстрируют, что главный враг инвестора — не внешний мошенник, а его собственные эмоциональные и когнитивные искажения в условиях неопределённости. Любое предложение, существенно (более чем на 15%) отклоняющееся от среднерыночных параметров, должно автоматически рассматриваться как потенциальный сигнал опасности, требующий углубленной проверки с привлечением независимых юристов и экспертов.

На уровне корпоративного и частного инвестирования целесообразно формирование стандартов безопасной сделки, закрепляемых в договорной практике. Например, включение в договор купли-продажи условия о том, что продавец несёт полную материальную ответственность (вплоть до возмещения двойной цены объекта) в случае, если переход права собственности будет оспорен третьими лицами по основаниям, возникшим до даты заключения договора.

Исходя из норм гражданского права, можно сформулировать также способы защиты уже после совершения сделки. В статьях 167-180 Гражданского Кодекса описаны случаи, когда, почему и как сделка может быть признана недействительной (при наличии обмана, насилия, угроз и т.д.). При оспаривании суд учитывает добросовестность сторон, дееспособность продавца и наличие обременений. Существует такое понятие как виндикационный иск (ст. 301 ГК РФ), с помощью него собственник имеет права вернуть незаконно отчуждённое имущество, можно применять в случаях, когда мошенник оформил сделку на себя или использовал подставных лиц [4].

Также потерпевший может требовать возмещения убытков, включая расходы на восстановление права собственности, судебные издержки и упущенную выгоду.

Отдельно необходимо выделить недавно внесён-

ный в Госдуму законопроект о борьбе с мошенничеством при сделках недвижимостью. Законодатель предлагает ввести семидневный «период охлаждения», в течение которого продавец сможет подтвердить, что не действовал под давлением мошенников. При необходимости сделку смогут отменить. Продавец сможет получить деньги за проданное жильё только после государственной регистрации перехода права собственности и исключительно на банковский счёт. При продаже единственного жилья продавцу придётся подтвердить, что у него есть другое место для проживания. В случае принятия закон вступит в силу с 1 января 2026 года. Но некоторые юристы отнеслись критично, по их мнению, это не решит проблему должным образом, закон создаёт проблемы для обычных граждан, своей сложностью со стороны усиления бюрократизации процесса [4].

Подводя итог проведённому исследованию, следует подчеркнуть, что финансовая безопасность инвестиций в недвижимость — это не статичное состояние, достигаемое однократным набором действий, а динамический процесс управления рисками на всех этапах: от выбора объекта и проверки продавца до пост-инвестиционного мониторинга. Рынок недвижимости в современных российских условиях — это сложная, многосубъектная экосистема, в которой экономическая выгода неотделима от юридической защищённости, а недооценка любых рисков способна повлечь негативные сценарии даже при самых оптимистичных финансовых прогнозах.

Таким образом, только сочетание профессиональной рыночной экспертизы и юридической грамотности позволяет рассматривать недвижимость как надёжный, предсказуемый инструмент сохранения и приумножения капитала в долгосрочной перспективе.

Ключевыми выводами работы, имеющими как теоретическое, так и прикладное значение, являются следующие тезисы:

1. Необходимость институционализации полного цикла due diligence как обязательного, неотъемлемого этапа предынвестиционного анализа любого объекта недвижимости, независимо от масштаба предполагаемой сделки и субъективной степени доверия к продавцу.

2. Критическая важность синхронизации финансовых и регистрационных действий при проведении расчётов через механизмы банковской ячейки или аккредитива, исключающие возможность получения продавцом денег без состоявшегося перехода права собственности к покупателю.

3. Признание того, что наиболее опасные угрозы исходят не от явно мошеннических действий с поддельными документами (которые при минимальной проверке выявляются), а от «легальных» угроз, связанных с наследственным, семейным и обязательственным правом третьих лиц, которые могут проявиться спустя годы после, казалось бы, «чистой» сделки.

Библиографические ссылки

1. Бакиева Г.Р., Валеева Е.Г., Сибгатуллина Р.М. Кодирование как метод обеспечения информационной безопасности // В сборнике: Медиабезопасность и профилактика правонарушений молодёжи в социальных сетях. Материалы Межрегиональной научно-практической конференции. 2019. С. 17-22.
2. Балаян А.Р. Борьба с мошенничеством в сфере оборота коммерческого недвижимого имущества (криминологическое исследование): автореф. дис. ... канд. юрид. наук. Москва, 2019. 27 с.
3. Гимазова А.И., Дунина П.Ф. Финансовая безопасность в сфере недвижимости // Мавлютовские чтения: материалы XVI Всероссийской молодёжной научной конференции. Том 6. Уфа, 2022. С. 596-602.
4. Попова Л.И., Литовка А.С. Защита прав граждан при совершении сделок с недвижимостью: современные риски мошенничества, типовые схемы обмана и комплексные механизмы правовой защиты участников рынка // Частно-правовые (цивилистические) науки. 2026. С. 153–160.
5. Ременцов А. А., Баландин С. А. Основные стратегии инвестиций в недвижимость // Вестник экономической безопасности. 2024. № 3. С. 227–230.
6. Уголовный кодекс Российской Федерации от 13.06.1996 № 63-ФЗ (ред. от 29.10.2024). Ст. 159, 165.

Организационно-экономический механизм управления инновационными процессами в АПК: структурно-функциональный подход

Аннотация. В условиях импортозамещения и необходимости обеспечения технологического суверенитета возрастает роль эффективных механизмов управления инновациями в агропромышленном комплексе. В данной статье предлагается авторское видение структуры организационно-экономического механизма развития инновационных процессов в АПК. В отличие от традиционных подходов, акцентирующих внимание либо на техническом переоснащении, либо на финансовой поддержке, в работе обосновывается необходимость синтеза институциональных, проектных и цифровых компонентов. Проведён анализ современных барьеров инновационного развития, на основе которого разработана функциональная модель механизма, включающая блоки генерации знаний, коммерциализации и внедрения, а также блок обратной связи. Особое внимание уделено трансформации роли государства.

Ключевые слова и фразы: организационно-экономический механизм, инновационные процессы, АПК, цифровизация, инновации, институциональная среда, агропромышленный комплекс, технологии.

*Марина БУТЫЛИНА,
Александр ГЕЙДАРОВ*

*Московский финансово-юридический университет
МФЮА, Россия*

Современный агропромышленный комплекс России функционирует в условиях жёстких санкционных ограничений, необходимости замещения импортных технологий и адаптации к глобальным климатическим изменениям. Если ранее инновации в АПК рассматривались преимущественно как инструмент повышения рентабельности, то сегодня они переходят в разряд факторов выживания и обеспечения продовольственной безопасности [6, с. 104].

Однако статистика внедрения научных разработок в реальный сектор остаётся неутешительной, разрыв между аграрной наукой и производством сохраняется: многие перспективные разработки так и остаются на стадии патентов или опытных образцов. Проблема, на наш взгляд, кроется не в отсутствии отдельных инноваций или финансирования, а в несовершенстве механизма, который должен обеспечивать непрерывность инновационного процесса — от фундаментального исследования до массового внедрения технологии в хозяйствах.

Цель данной работы — концептуальное переосмысление организационно-экономического механизма развития инновационных процессов в АПК и разработка его адаптивной модели, учитывающей вызовы новой технологической реальности.

Анализ научной литературы по проблематике управления инновациями показывает, что понятие «организационно-экономический механизм» (ОЭМ) трактуется исследователями неоднозначно, что создаёт терминологическую неопределённость и затрудняет разработку практических рекомендаций. В широком смысле под ОЭМ понимается совокупность организационных структур, экономических методов,

правовых норм и управленческих процедур, обеспечивающих целенаправленное воздействие на объект управления, в данном случае — инновационные процессы, для достижения заданных целевых параметров — рост инновационной активности, сокращение времени трансфера технологий, повышение доли инновационной продукции и т.д.

Однако в прикладных исследованиях, посвящённых АПК, зачастую наблюдается редукция понятия. В одних работах ОЭМ сводится преимущественно к набору методов экономического стимулирования (субсидии, льготное кредитование, налоговые преференции) без должного внимания к институциональным и организационным аспектам [5], в других — акцент переносится на структуры управления — научно-технические советы, инновационные центры, агротехнопарки — тогда как экономические рычаги «остаются в тени». Такой фрагментарный подход не позволяет создать целостную систему, способную сопровождать инновацию на всём её жизненном цикле: от генерации идеи до утилизации или замены технологии.

Опираясь на фундаментальные работы Бахмацкого Д.С. [2], Полторыхиной С.В. [7] и других авторов, развивающих системный взгляд на инновационные процессы в сельском хозяйстве, мы определяем организационно-экономический механизм развития инновационных процессов в АПК как сложную, иерархически организованную, динамическую систему, включающую три обязательные подсистемы:

1. *Институциональную подсистему*, которая представляет собой совокупность формальных норм (законы, подзаконные акты, стандарты, технические регламенты) и неформальных институтов (традиции, деловые практики, уровень доверия между участниками инновационного процесса, готовность к риску). Именно институциональная среда задаёт «правила игры» и определяет трансакционные издержки инновационной деятельности. В российском АПК, как будет показано ниже, институциональные противоре-

чия являются одним из главных барьеров.

2. *Ресурсную подсистему*, объединяющую финансовые (бюджетные и внебюджетные источники, венчурные фонды, кредитные ресурсы), кадровые (научные сотрудники, агрономы-инноваторы, специалисты по трансферу технологий, IT-специалисты в агро-секторе), материально-технические (лабораторное оборудование, опытные поля, демонстрационные полигоны, инфраструктура точного земледелия) и информационные ресурсы (базы данных, цифровые платформы, GIS-системы, метеоархивы).

3. *Функциональную подсистему*, состоящую из методов, инструментов и рычагов управления, с помощью которых осуществляется воздействие на инновационные процессы. К ним относятся: планирование инновационного развития (от стратегических документов до бизнес-планов хозяйств); организация взаимодействия между наукой и производством (договоры на выполнение НИОКР, соглашения о трансфере технологий); мотивация — материальное и нематериальное стимулирование новаторов; контроль и мониторинг результативности инновационных проектов; координация и согласование действий множества разрозненных агентов: НИИ, вузы, инжиниринговые центры, сельхозтоваропроизводители, перерабатывающие предприятия, логистические операторы.

Особенностью агропромышленного комплекса как объекта управления является его ярко выраженный межотраслевой характер и зависимость от природно-климатических условий. Инновация в области селекции неизбежно влечёт за собой изменения в технологиях обработки почвы, в системах применения удобрений и средств защиты растений, а также может потребовать корректировки логистических цепочек и режимов хранения. Следовательно, организационно-экономический механизм должен обладать высокой адаптивностью и обеспечивать горизонтальную координацию между отраслями, что традиционными иерархическими структурами достигается с трудом.

Прежде чем предлагать новый или модифицированный организационно-экономический механизм, необходимо идентифицировать ключевые «узкие места», блокирующие эффективное функционирование существующей системы. На основе обобщения данных, представленных в источниках [1; 3; 8], а также с учётом экспертных оценок, мы выделяем три крупные группы барьеров: институциональные противоречия, экономическая разобщённость агентов и кадровый дефицит структурного характера. Каждая из этих групп требует детального рассмотрения.

Первая группа — институциональные противоречия. Как справедливо отмечают эксперты Всероссийского научно-исследовательского института экономики сельского хозяйства (ВНИИЭСХ), правовой статус многих цифровых результатов, генерируемых в ходе внедрения технологий «умного» сельского хозяйства, до сих пор остается неопределённым [3, с. 98]. Данные с автоматических метеостанций, показатели дат-

чиков влажности почвы, результаты фенотипирования животных, логи работы систем точного внесения удобрений — вся эта информация, имеющая высокую ценность для управления, не имеет юридической силы применительно к официальной отчётности, страховых случаев или налоговых проверок. Если у фермера установлена система IoT, фиксирующая факт неблагоприятного погодного явления, но эти данные не принимаются страховой компанией без подтверждения метеостанцией Росгидромета, то ценность цифровизации для снижения рисков резко падает. Отсутствие легитимизации цифровых доказательств создаёт негативный стимул: инвестиции в датчики и платформы не приводят к снижению транзакционных издержек, что снижает мотивацию к внедрению.

К этой же группе относится проблема правовой охраны результатов интеллектуальной деятельности, полученных с использованием цифровых методов. Существующее патентное законодательство не всегда успевает за техническим прогрессом.

Вторая группа — экономическая разобщённость и диспаритет инновационного доступа. Наблюдается устойчивый разрыв в возможностях доступа к инновационным технологиям, кредитным ресурсам и квалифицированным консультационным услугам между крупными агрохолдингами, интегрированными в международные цепочки поставок (до 2022 года), и малыми формами хозяйствования. Крупный бизнес, обладая значительными финансовыми и кадровыми резервами, зачастую создаёт собственные закрытые инновационные системы: корпоративные селекционно-семеноводческие центры, собственные службы точного земледелия, IT-отделы, разрабатывающие ERP-системы под нужды конкретного холдинга. По данным [1, с. 287], такие закрытые системы, будучи эффективными для внутреннего использования, практически не транслируют готовые технологические решения вовне — ни малым хозяйствам, ни даже средним предприятиям того же региона. Возникает феномен «инновационных анклавов», когда отдельные высокотехнологичные производства соседствуют с отстающим сектором, и диффузия инноваций не происходит из-за отсутствия институтов передачи знаний и технологий.

Третья группа — кадровый дефицит системного характера. Внедрение технологий точного земледелия, цифрового мониторинга здоровья животных, прогнозной аналитики урожайности требует специалистов, владеющих компетенциями не только в классической агрономии и зоотехнии, но и в области обработки больших данных (Big Data), геоинформационных систем (GIS), машинного обучения, работы с контроллерами и сенсорами. Подготовка таких кадров в отрыве от реального производства демонстрирует низкую эффективность.

Указанные барьеры не являются независимыми — они взаимно усиливают друг друга: институциональная неопределённость повышает риски, что в условиях

экономической разобщённости ведёт к концентрации инвестиций в крупных, закрытых системах, а кадровый дефицит делает невозможным распространение инноваций за пределы таких систем.

Преодоление указанных барьеров требует перехода

от фрагментарного управления к целостной системе. Предлагаемая нами модель (**рисунок 1**) базируется на принципах *полицентричности, субсидиарности и цифровой интеграции*.

Рисунок 1. Структурно-функциональная модель организационно-экономического механизма развития инновационных процессов в АПК (составлено автором на основе [4; 7]).

Единая цифровая платформа		
<p>Генерация знаний: включает НИИ, вузы, частные селекционные центры. Результат — интеллектуальная собственность (патенты, ноу-хау).</p>	<p>Трансфер и адаптация: центральное звено. Включает инжиниринговые центры, центры компетенций, демонстрационные полигоны. Именно здесь происходит «доводка» инновации под условия конкретного хозяйства.</p>	<p>Внедрение и диффузия: сельхозтоваропроизводители (от малых ферм до агрохолдингов), перерабатывающие предприятия.</p>

Ключевая особенность модели — наличие «интегратора» в лице цифровой платформы, которая обеспечивает прозрачность прохождения инновации и собирает данные о её эффективности в режиме реального времени. Цифровая платформа, таким образом, выполняет не вспомогательную, а системообразующую роль, без которой традиционный механизм остаётся дискретным и плохо управляемым.

В предлагаемой модели функции государства претерпевают серьёзную эволюцию по сравнению с традиционным подходом, доминировавшим в 2000–2010-е годы. Прямое субсидирование процентных ставок по инвестиционным кредитам на покупку техники и оборудования, безусловно, остаётся значимым инструментом поддержки, особенно для малых хозяйств, не имеющих доступа к «дешевым» деньгам. Однако такое субсидирование смещается с первого плана на второй, вспомогательный. На первый план выходят инструменты, формирующие *инновационную среду* как таковую — то есть условия, при которых инновация становится выгоднее, безопаснее и привычнее, чем отказ от неё.

Первое направление — **развитие институтов проектного и венчурного финансирования с государственным участием**. Как показывает практика распределения грантов, например, в рамках программы «Старт» Фонда содействия инновациям или грантов Минобрнауки, такие инструменты хорошо работают на стадии идеи и лабораторного прототипа. Однако для выхода на стадию серийного производства и масштабного внедрения (TRL 7–9) необходимы возвратные механизмы, учитывающие высокую неопределённость и риски инновационных проектов в сельском хозяйстве. Речь идёт о льготных долгосрочных займах через уполномоченные банки под залог будущих результатов интеллектуальной деятельности, а также о создании региональных венчурных фондов с преобладаю-

щей долей государственного капитала (до 70 %), но с частным управлением.

Второе направление — **стимулирование спроса на инновации, а не только предложения**. Экономическая теория инноваций давно зафиксировала эффект «провала спроса» (*demand failure*): даже когда инновационная технология доступна и объективно эффективна, производитель может отказываться от её внедрения из-за высоких начальных инвестиций, неопределённости срока окупаемости или боязни технологических сбоев. Механизм, способный преодолеть этот провал, — **форвардные контракты** (*forward contracts*). Государство в лице, например, уполномоченного государственного заказчика, такого как Министерство сельского хозяйства или региональный продовольственный фонд, гарантирует закупку определённого объёма инновационной сельскохозяйственной продукции — например, зерна нового, более урожайного и устойчивого сорта, произведённого с применением технологии точного земледелия, — по заранее оговоренной фиксированной цене, которая может быть на 10–15 % выше среднерыночной. Это позволяет производителю снизить рыночный риск и сосредоточиться на технологической стороне внедрения, будучи уверенным в сбыте.

Третье направление — **налоговый маневр в сфере цифровизации**. Налоговые льготы, например, инвестиционный налоговый вычет по налогу на прибыль, должны предоставляться не просто за покупку техники, а за внедрение *комплексных цифровых решений*, подтвержденное объективными измеримыми показателями: рост производительности труда в физическом выражении, снижение расхода удобрений на гектар при сохранении урожайности, уменьшение потерь при уборке и т.д. Для этого необходима увязка налогового и статистического учёта с данными цифровых платформ — пока технически сложная, но принци-

ально реализуемая задача.

Для успешного функционирования описанного организационно-экономического механизма требуется доработка правового поля по трём ключевым направлениям. Анализ действующего российского законодательства показывает, что оно системно запаздывает за технологическим развитием в аграрной сфере [3].

Первое направление — легитимизация «цифровых доказательств». Необходимо внести изменения в Гражданский кодекс РФ, Федеральный закон «О государственном регулировании в области обеспечения плодородия земель сельскохозяйственного назначения» и отраслевые нормативные акты, закрепив возможность использования данных с автоматизированных метеостанций, датчиков IoT, а также снимков дистанционного зондирования Земли для:

- подтверждения наступления страхового случая при страховании урожая и животных;
- обоснования форс-мажорных обстоятельств по контрактам;
- ведения официальной статистической отчетности, например, фиксация фактических сроков сева, уборки, внесения удобрений;
- налогового контроля — подтверждение расходов на удобрения и семена при дифференцированном внесении.

Юридическая сила цифровых данных должна обеспечиваться через механизм квалифицированной электронной подписи оператора датчиковой сети, а также через аттестацию измерительного оборудования в установленном порядке. Это создаст прямой экономический интерес к цифровизации: чем точнее и надежнее данные, тем ниже страховые взносы, тем быстрее процедуры подтверждения и тем меньше спорных ситуаций с контролирующими органами.

Действующее гражданское законодательство (ст. 1079 ГК РФ об источнике повышенной опасности) не учитывает особенности автономных агромоделей. Требуется внесение изменений либо введение отдельного института «ответственность за вред, причинённый автономной системой», с распределением рисков в зависимости от уровня автономности — от полностью операторского управления до полной автономии. Аналогичные нормы разрабатываются в странах ЕС и в отдельных штатах США; российское правовое пространство не должно оставаться в стороне.

Второе направление — защита интеллектуальной собственности в селекции и генетике. Цифровые технологии породили новые объекты, не вполне укладываемые в классическую систему охраны селекционных достижений (Федеральный закон «О селекционных достижениях»).

Проведенное концептуальное исследование позволяет сформулировать следующие основные выводы.

1. Инновационные процессы в агропромышленном комплексе России на современном этапе не могут быть эффективно развернуты в рамках существующих

организационных форм, ориентированных на линейную модель «наука — производство» и фрагментарное субсидирование. Разрыв между генерацией знаний и массовым внедрением, институциональные противоречия, экономическая разобщенность и кадровый дефицит требуют системного, структурно-функционального подхода.

2. Предлагаемый в статье организационно-экономический механизм базируется на трёх функциональных блоках, интегрированных единой цифровой платформой. Именно наличие мощного промежуточного блока трансфера и адаптации отличает предлагаемую модель от традиционных решений, где инновация сразу перемещается от разработчика к производителю, минуя стадию адаптации, что в сельском хозяйстве.

3. Трансформация роли государства, при которой наиболее перспективными инструментами выступают проектно-венчурное финансирование, форвардные контракты, снижающие рыночный риск для новатора, и налоговый маневр, стимулирующий не только покупку техники, но и достижение измеримых результатов производительности.

4. Правовое обеспечение механизма требует срочной доработки по направлениям: легитимизация цифровых доказательств, ответственность за автономные системы, адаптация патентного и селекционного права к цифровым методам создания объектов интеллектуальной собственности.

Эффективность предлагаемого организационно-экономического механизма будет определяться не столько объёмом бюджетных вливаний, сколько качеством институциональной среды: понятными и стабильными правилами игры в сфере цифрового права, гибкими финансовыми инструментами, учитывающими риск, и работающей системой обратной связи — между аграрным бизнесом всех масштабов и научным сообществом.

Дальнейшие исследования по данной проблематике должны быть направлены на решение следующих задач:

- разработка количественных методов оценки эффективности каждого из выделенных функциональных контуров с использованием эконометрического аппарата и анализа панельных данных по регионам;
- проектирование архитектуры единой цифровой платформы АПК с выделением модулей, обеспечивающих юридическую значимость данных;
- выявление оптимальных пропорций государственного и частного участия в инновационных проектах разного типа с учётом региональной специфики;
- проведение пилотных апробаций элементов механизма в нескольких пилотных регионах с последующей экстраполяцией успешных практик.

Только сочетание системного подхода к проектированию механизма, последовательной цифровизации, правовой доработки и включения всех категорий сельхозтоваропроизводителей в инновационную

экосистему способно обеспечить не просто рост отдельных показателей, а достижение подлинного технологического суверенитета российского агропромышленного комплекса.

Библиографические ссылки

1. Вертикальная интеграция как фактор повышения эффективности АПК: организационно-экономический аспект / Иванов П.И., Сидоров А.А. // Russian Journal of Management. — 2024. — № 4. — С. 284-294.
2. Бахмацкий, Д. С. Реорганизация АПК как механизма эффективного их функционирования / Д. С. Бахмацкий // Terra Economicus. — 2007. — Т. 5, № 4-3. — С. 18-21.
3. Совершенствование правового механизма регулирования экономического взаимодействия организаций АПК в аспекте проектно-цифрового подхода / Петров В.И., Смирнова Л.Н. // Editorum. — 2021. — С. 96-100.
4. Организационно-экономический механизм формирования инновационной среды в АПК: аналитический обзор / Т. Е. Маринченко [и др.]. — М.: Росинформагротех, 2020. — 110 с.
5. Кандрокова, М. М. Организационно-экономический механизм управления инновационными процессами в АПК региона : автореф. дис. ... канд. экон. наук. — Нальчик, 2009.
6. Алексеева, С. А. Нормативно-правовые аспекты и противоречия влияния институтов развития на реализацию национальных проектов в сфере АПК / С. А. Алексеева, В. И. Нечаев // Naukani. — 2025. — С. 103-109.
7. Полторыхина, С. В. Институциональные преобразования инновационных подсистем в АПК региона : дис. ... д-ра экон. наук. — 2024. — 385 с.
8. Галикеев, Р. Н. Модернизация как основа повышения конкурентоспособности АПК региона / Р. Н. Галикеев // Вестник Алтайской академии экономики и права. — 2021. — № 12. — С. 25-30.

Организационные аспекты предоставления туристских услуг в Калининградской области

Аннотация. В статье рассматриваются организационные аспекты предоставления туристских услуг в Калининградской области. Цель исследования состоит в анализе современного состояния системы туристских услуг региона, выявлении основных проблем её организации и определении направлений совершенствования. В работе использованы методы анализа научных публикаций, сравнения и обобщения статистических данных. Установлено, что развитие туристских услуг в Калининградской области характеризуется положительной динамикой, однако сохраняются проблемы транспортной доступности, сезонной нагрузки на отдельные территории и пространственной неравномерности туристского развития. Сделан вывод о необходимости дальнейшего совершенствования инфраструктуры, расширения территориального туристского предложения и повышения качества предоставляемых услуг.

Ключевые слова и фразы: туристские услуги, Калининградская область, туристская инфраструктура, организация туристских услуг, туристский поток, региональный туризм.

Андрей ДЕРЕНДЯЕВ

Калининградский филиал Российского университета кооперации, Россия

Введение

В последние годы туризм занимает заметное место в социально-экономическом развитии российских регионов. Для Калининградской области это особенно важно, поскольку регион сочетает выгодное географическое положение, морское побережье, культурно-историческое наследие и устойчивый интерес со стороны внутренних туристов. В этих условиях всё большее значение имеет не только рост туристского потока, но и организация системы туристских услуг.

Актуальность исследования связана с тем, что развитие туристской сферы Калининградской области сопровождается расширением инфраструктуры, усилением событийной активности и ростом спроса. Одновременно сохраняются транспортные ограничения, пространственная неравномерность и сезонная перегрузка отдельных территорий. Это требует более внимательного рассмотрения организационных аспектов предоставления туристских услуг в регионе.

Цель исследования состоит в анализе организационных аспектов предоставления туристских услуг в Калининградской области, выявлении основных проблем в данной сфере и определении направлений их совершенствования. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: рассмотреть факторы, влияющие на организацию туристских услуг в регионе; охарактеризовать современное состояние туристской инфраструктуры и основных показателей туристской сферы Калининградской области; выявить наиболее значимые организационные ограничения и определить возможные направления совершенствования системы туристских услуг.

Научная значимость исследования заключается в рассмотрении организационных аспектов предоставле-

ния туристских услуг применительно к региону с особыми условиями туристского развития. Практическая значимость работы состоит в возможности использования полученных выводов при дальнейшем анализе туристской сферы Калининградской области и разработке мер по повышению качества туристских услуг.

Методы исследования

В процессе исследования использовался комплекс общенаучных и прикладных методов, позволяющих рассмотреть организационные аспекты предоставления туристских услуг в Калининградской области в их взаимосвязи. Основу работы составили анализ и обобщение научных публикаций по теме, сравнительный подход, а также интерпретация статистических и аналитических материалов, характеризующих развитие туристской сферы региона.

При рассмотрении региональной специфики применялся также метод структурного анализа, который позволил выделить основные элементы системы туристских услуг, определить проблемные зоны в её функционировании и оценить влияние инфраструктурных, территориальных и организационных факторов. Использование статистических данных и материалов официальных источников дало возможность опереться не только на качественные характеристики, но и на количественные показатели, отражающие динамику туристского потока, развитие средств размещения и особенности пространственной организации туристской деятельности в регионе.

Основная часть

Организация туристских услуг в регионе не сводится только к наличию средств размещения, экскурсионных программ или транспортной доступности. Речь идёт о более сложной системе, в которой сочетаются инфраструктурные условия, особенности туристского спроса, качество обслуживания, маркетинговое продвижение территории и согласованность работы различных участников туристской сферы. Именно по-

этому анализ организационных аспектов требует рассмотрения не отдельных элементов, а их взаимосвязи.

Для Калининградской области такой подход особенно важен. Регион обладает высоким туристским потенциалом, однако его реализация зависит не только от природных и культурно-исторических ресурсов, но и от того, насколько последовательно выстроена система предоставления туристских услуг, насколько она адаптирована к росту туристского потока и в какой степени учитывает территориальные различия внутри области. В этой связи целесообразно прежде всего рассмотреть организационные основы предоставления туристских услуг в региональном контексте.

Теоретико-методологические аспекты организации и предоставления туристских услуг в регионе

Организация туристских услуг в регионе представляет собой не набор разрозненных сервисов, а систему, в которой соединяются инфраструктурные возможности территории, особенности спроса, качество обслуживания и механизмы продвижения. Иначе говоря, значение имеет не только наличие гостиниц, транспорта или экскурсионных маршрутов, но и то, насколько согласованно работают все элементы туристской сферы и способны ли они обеспечивать устойчивое обслуживание посетителей [6; 14].

В исследованиях, посвящённых Калининградской области, эта проблематика раскрывается прежде всего через анализ туристской инфраструктуры, динамики ключевых показателей отрасли, событийной активности и маркетинговых инструментов [14; 15]. Такой подход позволяет сделать важный вывод: система туристских услуг формируется под воздействием нескольких взаимосвязанных факторов. К ним относятся транспортная доступность, обеспеченность средствами размещения, развитие предприятий питания, насыщенность культурной среды, информационная поддержка и характер продвижения территории [3; 11].

Если рассматривать организацию туристских услуг шире, можно выделить три её опорных элемента. Первый связан с инфраструктурной базой. Турист не воспринимает регион как удобную дестинацию, если не решены вопросы размещения, питания, передвижения и ориентирования на территории. Второй элемент относится к самому туристскому продукту, то есть к содержанию поездки, набору услуг и впечатлений, которые получает посетитель. Третий связан с управленческой стороной: координацией участников рынка, продвижением территории и способностью региона адаптироваться к изменению туристского спроса [7; 15].

Для Калининградской области такой подход особенно важен. Регион обладает очевидными преимуществами: морским побережьем, историко-культурным наследием, особым географическим положением и устойчивым интересом со стороны внутренних туристов [6; 8]. Вместе с тем здесь достаточно заметно про-

являются и ограничения: транспортная зависимость, пространственная неравномерность развития, сезонная перегрузка популярных территорий и различия в уровне туристского освоения муниципалитетов [3; 5]. Поэтому организация туристских услуг в данном случае должна рассматриваться не как формальная схема обслуживания, а как система, которая постоянно соотносит растущий спрос с реальными возможностями территории.

Судя по современным публикациям, в Калининградской области основная часть туристской активности по-прежнему сосредоточена в ограниченном числе наиболее известных локаций. С одной стороны, это усиливает узнаваемость региона. С другой, создаёт дисбаланс в туристском пространстве: одни территории испытывают повышенную нагрузку, тогда как другие остаются менее включёнными в туристский оборот [7; 10].

Тем самым организацию и предоставление туристских услуг в регионе следует понимать как совокупность взаимосвязанных условий и механизмов, обеспечивающих формирование, продвижение и реализацию туристского продукта на конкретной территории. Для Калининградской области это имеет принципиальное значение, поскольку развитие туристской сферы здесь зависит не только от наличия ресурсов, но и от того, насколько последовательно выстроена система обслуживания и в какой степени она учитывает внутреннюю неоднородность региона [5; 6].

Современное состояние системы туристских услуг в Калининградской области

В последние годы Калининградская область заметно укрепила свои позиции на внутреннем туристском рынке. Регион уже не воспринимается как локальное направление с узкой сезонной специализацией. Напротив, туристский спрос здесь стал более устойчивым, а само предложение — более разнообразным [8; 11]. По итогам 2023 г. турпоток в область достиг 2,03 млн. человек. К концу 2024 г., по официальной оценке региональных властей, он вырос до 2,2 млн. человек, а по итогам 2025 г. должен был составить 2,32 млн. поездок. В официальных сообщениях также фигурировала оценка в 2,5 млн туристов, что, вероятно, связано с различием методик учёта поездок и туристов. В любом случае речь идёт о сохраняющемся росте туристской активности [1; 2].

Рост спроса сопровождался расширением инфраструктурной базы. По данным Калининградстата, в 2024 г. в регионе насчитывалось 393 коллективных средств размещения против 372 годом ранее. Число номеров увеличилось с 10107 до 10674, а число мест — с 24938 до 26373. Одновременно выросло и количество туристских фирм: с 117 в 2023 г. до 121 в 2024 г. Это показывает, что туристская сфера региона развивалась не только за счёт самого турпотока, но и через постепенное расширение организационной и материальной базы обслуживания [2; 6].

При этом развитие системы туристских услуг в области остаётся неравномерным. Основная часть туристской активности по-прежнему сосредоточена в Калининграде, приморских городах и на Куршской косе. Такая концентрация понятна: именно эти территории лучше обеспечены инфраструктурой, сильнее продвигаются и уже давно встроены в туристские маршруты. Но у этой модели есть и обратная сторона. Рост спроса усиливает нагрузку на наиболее популярные локации, тогда как часть внутренних территорий по-прежнему остаётся менее включённой в туристский оборот. Это делает вопрос организации туристских услуг не формальным, а вполне практическим: речь идёт уже не только о росте

показателей, но и о способности региона распределять туристскую нагрузку более равномерно [5; 7].

С учётом этого особый интерес представляет сопоставление динамики туристского потока, инфраструктурной базы и числа участников рынка. Именно такое сравнение позволяет увидеть, насколько увеличение спроса сопровождалось развитием системы размещения и организационного контура туристской сферы. Динамика туристского потока, числа коллективных средств размещения и туристских фирм в Калининградской области в 2019–2024 гг. представлена на **рисунке 1**.

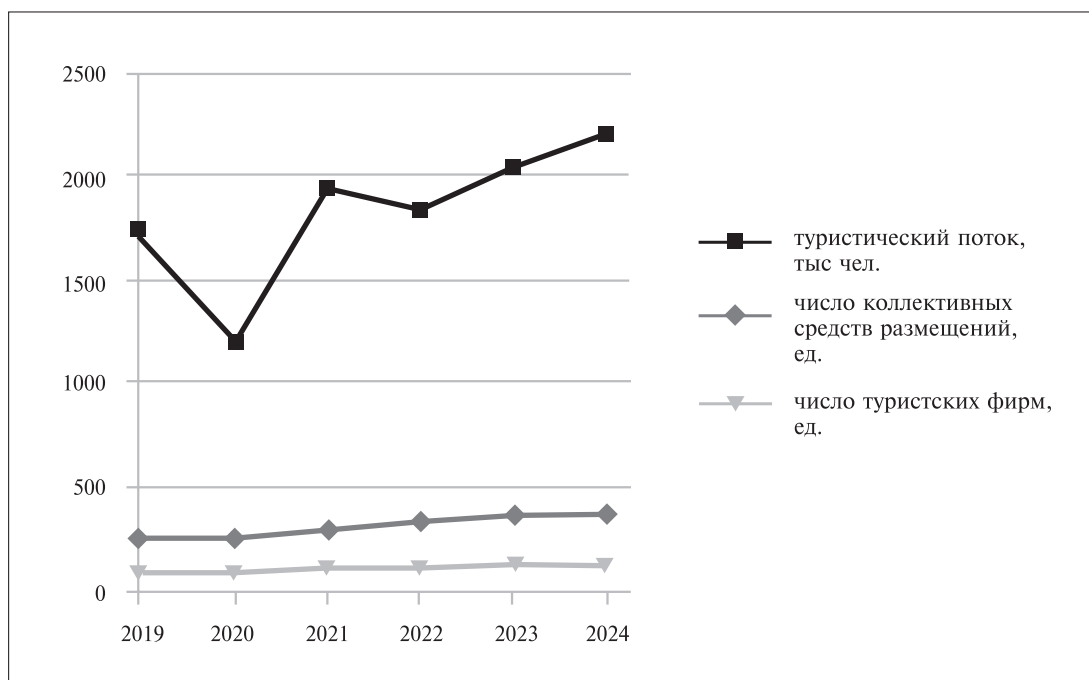


Рис. 1. Динамика туристского потока, числа коллективных средств размещения и туристских фирм в Калининградской области в 2019–2024 гг.

Как видно из **рисунка 1**, рост туристского потока в Калининградской области сопровождался расширением инфраструктурной и организационной базы туристской сферы. Если в 2019 г. турпоток составлял 1,74 млн человек при 249 коллективных средствах размещения и 89 туристских фирмах, то в 2024 г. эти показатели достигли соответственно 2,2 млн человек, 393 и 121 единицы. Это позволяет говорить о том, что увеличение спроса сопровождалось развитием системы размещения и расширением числа участников туристского рынка [6; 14].

Вместе с тем современное состояние системы туристских услуг в Калининградской области нельзя оценивать только по линии общего роста. Довольно быстро проявляется и другая особенность — неравномерное распределение туристской активности по территории региона. Наиболее развитой в организационном отношении остаётся ось «Калининград — приморские города — Куршская коса». Именно здесь

сосредоточены основные потоки туристов, значительная часть объектов размещения, экскурсионных маршрутов, предприятий питания и событийных площадок [8; 11]. В результате центр региона и приморская зона испытывают повышенную нагрузку, тогда как многие внутренние территории по-прежнему включены в туристский оборот заметно слабее [7; 10].

Особенно показательна в этом отношении ситуация в Зеленоградске. По данным исследования об избыточном туризме, в 2023 г. город посетили 3,44 млн человек, из них 2,6 млн. составили однодневные посетители, а 840 тыс. — многодневные туристы [10]. При этом уже в январе 2024 г. на новогодние праздники город принял около 420 тыс. гостей, что на 20% больше уровня прошлого года [10]. Это показывает, насколько быстро рост спроса может усиливать нагрузку на местную систему туристских услуг, транспорт, коммунальную инфраструктуру и городскую среду.

Схожая ситуация наблюдается и на Куршской косе.

К 2023 г. число посетителей национального парка превысило 1 млн человек. В таких условиях организация туристских услуг уже тесно связана не только с вопросами размещения и передвижения, но и с пределами рекреационной ёмкости территории, экологической нагрузкой и необходимостью регулирования потоков.

Содержательное наполнение туристского предложения в регионе также становится более сложным. Калининградская область уже не ограничивается только обзорно-экскурсионным и пляжным форматом. В современных исследованиях подчёркивается значение событийного туризма, гастрономических практик, тематических маршрутов, культурно-познавательных

поездок и новых форм туристского продукта [8; 11].

Маркетинговый фактор в этих условиях становится особенно заметным. Калининградская область продвигается как территория коротких поездок, насыщенных впечатлений и визуально выразительного отдыха [15]. Это усиливает привлекательность региона, но одновременно формирует и определённый тип ожиданий: турист рассчитывает на плотность впечатлений, компактность маршрутов, удобство перемещений и достойный уровень сервиса [9].

Для обобщения основных тенденций развития туристской сферы региона целесообразно обратиться к ключевым показателям, представленным в **таблице 1**.

Таблица 1. Основные показатели развития туристской сферы Калининградской области и их динамика в 2022–2024 гг.

Показатель	2022	2023	2024	2023/2022 (%)	2024/2023 (%)	2024/2022 (%)
Туристский поток, тыс. чел.	1835	2030	2200	110,6	108,4	119,9
Число коллективных средств размещения, ед.	329	372	393	113,1	105,6	119,5
Число номеров в коллективных средствах размещения, ед.	9895	10107	10674	102,1	105,6	107,9
Число мест в коллективных средствах размещения, ед.	23339	24938	26373	106,9	105,8	113,0
Численность размещённых лиц, тыс. чел.	770,6	898,8	975,0	116,6	108,5	126,5
Число туристских фирм, ед.	106	117	121	110,4	103,4	114,2
Рестораны, кафед.	632	648	660	102,5	101,9	104,4
Объём услуг гостиниц и аналогичных средств размещения, млрд. руб.	3,6	4,5	4,9	125,0	108,9	136,1
Объём услуг специализированных коллективных средств размещения, млрд. руб.	2,9	3,2	3,6	110,3	112,5	124,1
Объём услуг туроператоров и турагентств, млрд. руб.	2,2	2,0	2,4	90,9	20,0	109,1

Данные **таблицы 1** показывают, что в 2022–2024 гг. туристская сфера Калининградской области сохраняла положительную динамику. Темп роста туристского потока в 2023 г. по отношению к 2022 г. составил 110,6 %, а в 2024 г. по отношению к 2023 г. — 108,4 %. Одновременно увеличивались число коллективных средств размещения, номерной фонд и число мест, а объём услуг гостиниц и аналогичных средств разме-

щения в 2024 г. по сравнению с 2022 г. достиг 136,1 %. Это свидетельствует о том, что рост туристского спроса сопровождался расширением инфраструктурной базы и увеличением объёма туристского обслуживания [1; 2].

Отдельного внимания заслуживает вопрос возвратного туриста. В исследовании, посвящённом иммерсивным технологиям в туризме, отмечается, что

в регионе растёт доля повторных поездок, а значит, усиливается запрос на новые маршруты, более сложные форматы экскурсионного продукта и нетипичные объекты показа [9]. Это существенно меняет требования к организации туристских услуг. Турист, который уже был в регионе, ожидает не повторения базового набора впечатлений, а нового содержания поездки.

Если система туристских услуг на это не реагирует, начинается тиражирование одних и тех же сценариев отдыха, а нагрузка на самые известные локации становится ещё выше. Динамика номерного фонда и числа мест в коллективных средствах размещения Калининградской области в 2019–2024 годы показана на рисунке 2.

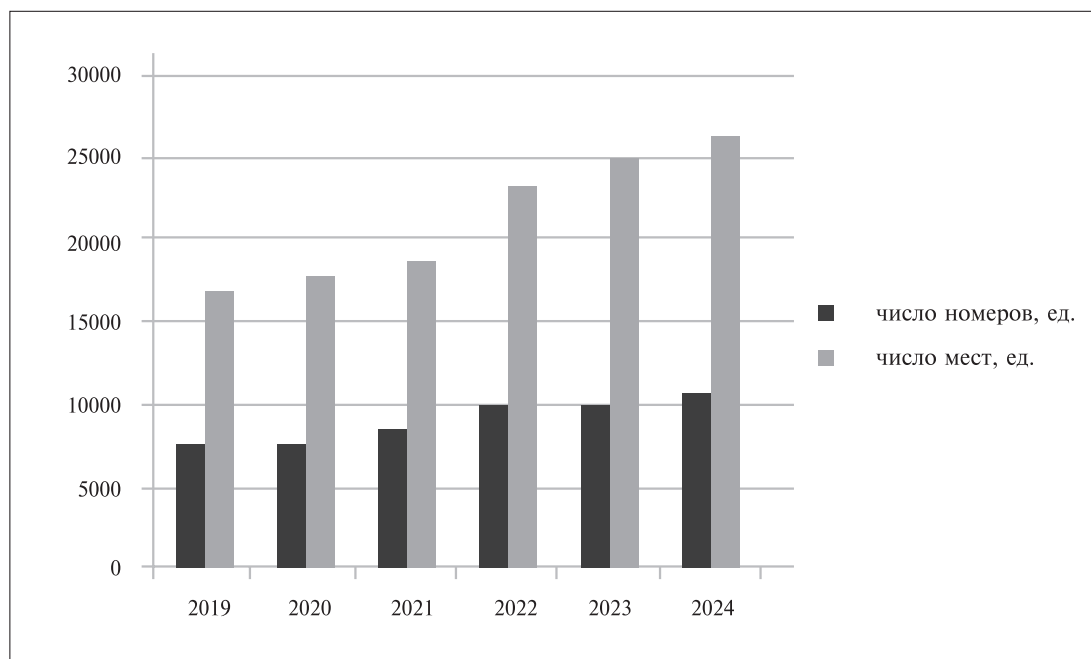


Рис. 2. Динамика номерного фонда и числа мест в коллективных средствах размещения Калининградской области в 2019–2024 гг.

Данные рисунка 2 показывают, что в 2019–2024 гг. инфраструктурная ёмкость коллективных средств размещения в Калининградской области последовательно увеличивалась. Если в 2019 г. в регионе насчитывалось 7 723 номера и 16 982 места, то в 2024 г. эти показатели достигли соответственно 10 674 и 26 373. Такая динамика подтверждает, что рост туристского спроса сопровождался расширением материальной базы туристских услуг [2; 6].

Однако само по себе увеличение числа мест размещения не снимает организационных ограничений. Если инфраструктурный рост концентрируется преимущественно в уже наиболее востребованных локациях, система туристских услуг становится больше по объёму, но не обязательно более сбалансированной. Для Калининградской области это особенно заметно на фоне пространственной неравномерности развития, сезонной перегрузки отдельных территорий и сохраняющихся транспортных ограничений [5; 10].

Таким образом, современное состояние системы туристских услуг в Калининградской области можно оценить как динамично развивающееся, но внутренне неоднородное. Регион располагает устойчивым спросом, расширяющейся инфраструктурой и более разнообразным туристским предложением [8; 14]. Вместе с тем дальнейшее развитие этой сферы требует уже не

только роста количественных показателей, но и более продуманной организации туристского пространства, что делает необходимым переход к рассмотрению основных проблем и направлений совершенствования туристских услуг в регионе.

Проблемы и направления совершенствования организации туристских услуг в регионе

Несмотря на положительную динамику, развитие туристской сферы Калининградской области сопровождается рядом устойчивых проблем. Главная из них состоит в том, что рост турпотока опережает выравнивание самой системы туристских услуг по территории региона. Если в 2023 г. область посетили 2,03 млн. человек, то к концу 2024 г. этот показатель достиг 2,2 млн., а по итогам 2025 г. региональные власти сообщили о 2,32 млн. поездок [1; 2]. Это означает, что нагрузка на систему обслуживания продолжает возрастать.

Одной из ключевых проблем остаётся транспортная доступность. Для Калининградской области она имеет системное значение, поскольку влияет и на стоимость поездки, и на общую организацию туристского обслуживания. Даже при росте интереса к региону транспортный фактор остаётся одним из наиболее чувствительных ограничений. Поэтому совершенствование туристских услуг должно быть связано не только с

расширением предложения, но и с улучшением логистики, распределением потоков и повышением пропускной способности транспортной инфраструктуры [3; 6].

Не менее заметна и пространственная неравномерность развития. Основная часть туристской активности по-прежнему сосредоточена в Калининграде, приморских городах и на Куршской косе [5]. Это уже приводит к локальным перегрузкам. Так, в 2023 г. Зеленоградск посетили 3,44 млн человек, из них 2,6 млн составили однодневные посетители. Одновременно национальный парк «Куршская коса» в том же году принял более 1 млн посетителей [10]. В таких условиях развитие туристских услуг должно идти не только по линии роста предложения в уже популярных локациях, но и через более активное включение менее освоенных территорий региона [7; 8].

Сохраняет значение и проблема сезонности. По имеющимся оценкам, на высокий сезон в Калининградской области приходится до 60–65 % общего туристского потока [6]. Это усиливает нагрузку на размещение, транспорт, объекты питания и общественные пространства именно в ограниченный период года. Частично сглаживать такую неравномерность позволяют событийный, культурно-познавательный и тематический туризм [8; 11]. Следовательно, одним из направлений совершенствования должно стать расширение межсезонного предложения и более равномерное распределение туристской активности в течение года [11].

Отдельного внимания требует качество и разнообразие туристского продукта. Рост числа возвратных туристов означает, что региону уже недостаточно опираться только на базовый набор наиболее известных маршрутов. Всё большее значение приобретают тематические экскурсионные программы, локальные маршруты, интерактивные и иммерсивные форматы, а также включение в туристский оборот новых пространств [9]. Без такого обновления нагрузка и дальше будет концентрироваться в ограниченном числе точек.

Таким образом, совершенствование организации туристских услуг в Калининградской области должно идти по нескольким основным направлениям: улучшение транспортной связанности региона, более равномерное территориальное распределение туристской активности, сглаживание сезонных колебаний и обновление туристского продукта [3; 5]. Иначе дальнейший рост турпотока будет усиливать не преимущества, а внутренние дисбалансы региональной туристской системы.

Заключение

Проведённый анализ показывает, что система туристских услуг в Калининградской области в последние годы развивается достаточно активно. Рост туристского потока, расширение инфраструктурной базы и усложнение туристского предложения подтверждают,

что регион укрепил свои позиции на внутреннем туристском рынке [6; 14]. Вместе с тем развитие этой сферы сопровождается рядом проблем, среди которых наиболее заметны транспортные ограничения, пространственная неравномерность, сезонная перегрузка отдельных территорий и необходимость дальнейшего обновления туристского продукта [5; 10].

В этих условиях совершенствование организации туристских услуг должно быть связано не только с количественным ростом, но и с более сбалансированным развитием туристского пространства региона. Речь идёт о расширении территориального предложения, повышении качества обслуживания, более эффективном использовании межсезонных форматов и снижении нагрузки на наиболее перегруженные локации [7; 8]. Именно такой подход позволит сделать развитие туристской сферы Калининградской области более устойчивым и долгосрочным.

Библиографические ссылки

1. Федеральная служба государственной статистики. Туризм [Электронный ресурс]. URL: <https://rosstat.gov.ru/statistics/turizm> (дата обращения: 09.04.2026).
2. Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Калининградской области. Туризм [Электронный ресурс]. URL: https://39.rosstat.gov.ru/tourism_1 (дата обращения: 09.04.2026).
3. Транспортный комплекс: официальный сайт Министерства развития инфраструктуры Калининградской области [Электронный ресурс]. URL: <https://infrastruktura.gov39.ru/activity/transport/> (дата обращения: 09.04.2026).
4. Туристская индустрия Калининградской области: статистический доклад / Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Калининградской области. – Калининград, 2024 [Электронный ресурс]. URL: <https://39.rosstat.gov.ru/> (дата обращения: 09.04.2026).
5. Духовная Л. Л., Никольская Е. Ю., Успенская М. Е. Тенденции, проблемы и перспективы развития туризма и гостеприимства в Калининградской области в период трансформации туристских потоков // Сервис в России и за рубежом. – 2022. – Т. 16. – № 1. – С. 116–127. – DOI: 10.24412/1995-042X-2022-1-116-127.
6. Ивлева О. В., Шабляускене Е. В. Развитие туристской индустрии Калининградской области в цифрах и ключевых показателях // Сервис в России и за рубежом. – 2024. – Т. 18. – № 4. – С. 55–64. – DOI: 10.5281/zenodo.14513732.
7. Карпова Г. А., Еремичева П. Ю. Пути повышения заинтересованности местного населения к развитию туризма на территории Калининградской области // Рекреация и туризм. – 2023. – № 2(18). – С. 14–22. – DOI: 10.18572/2686-858X-2023-18-2-14-22.
8. Коноплева В. С., Герасимова А. В., Коноплева И. А. Формы и перспективные направления развития туризма в Калининградской области // Экономический вектор. – 2023. – № 2(33). – С. 65–72. – DOI: 10.36807/2411-7269-2023-2-33-65-72.
9. Кропинова Е. Г., Коршунова Н. В., Смирнова Е., Суркова А. С. Использование иммерсивных технологий в туризме (на примере Калининградской области) // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Естественные и физико-математические науки. – 2022. – Т. 15. – № 4. – С. 78–89.

10. Левченков А. В., Корнеевец В. С. Избыточный туризм в Калининградской области: опасения или факт? // Сервис в России и за рубежом. – 2024. – Т. 18. – № 4. – С. 74–84. – DOI: 10.5281/zenodo.14521182.
11. Логвина Е. В., Дугаренко Н. Ю. Современное состояние и развитие событийного туризма в Калининградской области // Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. География. Геология. – 2020. – Т. 6(72). – № 2. – С. 79–92.
12. Минаева Я. А. Анализ развития туристской инфраструктуры Калининградской области // Тенденции и проблемы развития индустрии туризма и гостеприимства: материалы 7-й Межрегиональной научно-практической конференции, посвящённой 105-летию РГУ им. С. А. Есенина, Рязань, 22 октября 2020 г. – Рязань: Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, 2020. – С. 61–65.
13. Николаева В. Н., Рудольф С. В., Комар О. Н. Анализ статистических показателей туризма в Калининградской области // Вестник молодёжной науки. – 2023. – № 1(38). – С. 1–7.
14. Пшеничных К. П., Шмыткова А. В. Современное состояние туристской инфраструктуры Калининградской области // Балтийский экономический журнал. – 2024. – № 1(48). – DOI: 10.46845/2541-8254-2024-1(48)-5-5.
15. Титарева Е. Г. Маркетинг в туризме Калининградской области: состояние, развитие и перспективы // Сервис в России и за рубежом. – 2024. – Т. 18. – № 4. – С. 85–92. – DOI: 10.5281/zenodo.14523375.

Новый регионализм и визуальный код территории: искусство Забайкалья как медиатор восприятия региона

Аннотация. В статье рассматривается проблема формирования визуального кода территории в контексте теории нового регионализма. Актуальность исследования обусловлена трансформацией представлений о регионе как культурно сконструированном пространстве, чей образ формируется не столько административными границами, сколько символическими и визуальными репрезентациями. Особое внимание уделяется специфике Забайкалья как пограничного транскультурного пространства, в котором переплетаются русские, бурятские, монгольские и буддийские культурные коды. Художественные практики (декоративно-прикладное искусство, живопись, графика, выставочные и фестивальные проекты) не просто отражают локальную специфику, но формируют многослойный визуальный язык, сохраняют культурную память, артикулируют идентичность в её многообразии, поддерживают диалог с глобальным миром и его сложными контекстами. Забайкалье выступает системообразующим механизмом символического производства культурного пространства, обеспечивая устойчивость и адаптивность регионального образа в современной культуре.

Ключевые слова и фразы: новый регионализм, визуальный код, региональная идентичность, искусство Забайкалья, транскультурность, пограничье, культурная память, визуальная репрезентация.

*Никита ОКЛАДНИКОВ,
Юлия БАГАУВ*

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

В условиях кризиса ускоряющейся глобализации и интенсификации ожиданий постнациональных культурных процессов проблема устойчивости региональной идентичности приобретает особую теоретическую и практическую значимость. Современные регионы всё в меньшей степени функционируют как замкнутые территориально-административные образования и всё в большей - как открытые культурные системы, включённые в сложные сети символических, экономических и медиакоммуникаций. В этом контексте происходит переосмысление самого понятия региона: он перестаёт восприниматься исключительно как географическая или политико-управленческая единица и начинает осмысляться как культурно сконструированное пространство, обладающее собственной семиотикой, визуальной репрезентацией и нарративной логикой.

Одним из ключевых факторов формирования и трансляции региональной идентичности в современной культуре становится его визуальная репрезентация. Визуальная культура, в том числе представлена художественными практиками, музейными и выставочными формами, а также цифровыми и медиальными репрезентациями, приобретающими статус ведущего механизма конструирования образа территории. Искусство в этом процессе выступает не только как отражение локальной специфики, но и как активный медиатор смыслов, формирующий устойчивые визуальные коды, через которые территория «читается», интерпретируется и включается в более широкие

культурные контексты.

Особую исследовательскую значимость в данном контексте приобретает Забайкалье - регион, обладающий выраженным транскультурным характером: положение на стыке цивилизационных, этнокультурных и религиозных традиций формирует уникальную культурную конфигурацию, в которой переплетаются русская, бурятская, эвенкийская и монгольская, поликонфессиональные компоненты. В современных условиях эта пограничность приобретает новые прочтения, связанные с процессами глобальной культурной циркуляции, цифровизации и переосмысления локального наследия.

Актуальность обращения к искусству Забайкалья как к медиатору восприятия региона обусловлена также необходимостью выхода за рамки редуционистских представлений о «региональной культуре» как вторичной по отношению к общенациональным или глобальным художественным тенденциям. Анализ визуального кода территории позволяет выявить, каким образом региональное искусство формирует собственные способы репрезентации пространства, времени и идентичности, предлагая альтернативные модели культурного самоописания.

Таким образом, актуальность настоящего исследования определяется совокупностью факторов: трансформацией представлений о регионе в условиях нового регионализма, возрастанием роли визуальной культуры в конструировании образа территории и спецификой Забайкалья как пограничного, транскультурного пространства.

Понятие нового регионализма формируется на рубеже XX–XXI веков в контексте критического переосмотра классических моделей пространственного и культурного анализа. В рамках классического подхода регион рассматривался как относительно замкнутая

и иерархически подчинённая единица, включённая в вертикальную систему «центр - периферия». Культура при этом чаще всего интерпретировалась как производная от социально-экономических условий или как набор локальных традиций, подлежащих сохранению, но не обладающих самостоятельным онтологическим статусом. Новый регионализм возникает как ответ на трансформации, обусловленные глобализацией, постиндустриальной экономикой и ростом мобильности культурных форм. Он рассматривает регион не как данность, а как результат непрерывного символического производства, в котором визуальная культура играет одну из главных ролей.

Существенный вклад в формирование теоретических оснований нового регионализма внесли исследования в области культурной географии и социологии пространства. Например, Дорин Мэсси подчёркивала, что пространство следует понимать как, «встречу траекторий», но не как статичную территорию, задавая тем самым границу для анализа региона как многослойной и открытой структуры [9, с. 130]. Схожую теорию развивает Арджун Аппадурай изучая локальность как продукт воображения и практик, образующихся в условиях глобальных культурных потоков, в которых регион выступает не изолированным образованием, а узлом пересечения различных структур — этнических, идеологических, медиальных и художественных [2, с. 140].

Особенно важным для нового регионализма является принятие символического статуса региона. Регион выступает не только как место хозяйственной деятельности и места обитания человека, а как и семиотическое пространство, наполненное образами, знаками и культурными кодами. Уместно обратиться к работам философа и социолога Пьера Бурдьё, в которых он изучает пространство как социально сконструированное поле, в котором символический капитал играет значимую роль, также как и экономический [4, с. 124].

Юрген Хабермас анализирует публичную сферу, указывая на значение символических форм для конституирования пространства общества, применяя данную теорию к региональным исследованиям, это позволяет рассматривать визуальные практики и искусство в качестве элементов региональной публичности, через которые транслируются смыслы, ценности и образ будущей территории [7, с.40-60].

Таким образом, новый регионализм как культурологическая парадигма предлагает рассматривать регион в качестве динамической, символической и коммуникативной системы, в которой культура и искусство играют структурообразующую роль. Именно в этой теоретической рамке становится возможным исследование искусства Забайкалья как медиатора визуального кода территории и как одного из ключевых механизмов формирования современного образа региона. В рамках современного культурологического знания регион всё в меньшей степени осмысливается как ис-

ключительно физическая или административно очерченная территория и всё в большей - как нарративная конструкция, формируемая через совокупность дискурсов, образов и символических практик.

Понимание региона как нарратива позволяет выйти за рамки эссенциалистских моделей региональной идентичности, предполагающих наличие некоей базовой культурной сущности. Напротив, региональная идентичность предстает как результат постоянного символического производства, в котором прошлое, настоящее и предполагаемое будущее переплетаются в едином смысловом пространстве. В этом отношении показательной является концепция «воображаемых сообществ» Бенедикта Андерсона, согласно которой коллективные идентичности формируются не столько через прямой опыт, сколько через опосредованные формы представления и символического единства [1, с.30-31]. Применительно к региону это означает, что принадлежность к определённому пространству конструируется через разделяемые нарративы, визуальные коды и культурные образы.

Осмысление символического измерения пространства во многом опирается на идеи Анри Лефевра, рассматривающего пространство, как произведённую социумом реальность. В данной концепции пространство не существует вне практик, воображения и репрезентаций, а поэтому неизбежно оказывается включённым в процессы идеологического и культурного производства [8, с. 31-40]. Развивая эту мысль, Эдвард Соджа подчёркивал, что пространство стоит понимать как многомерную конструкцию, сочетающую в себе физическое, ментальное и символическое измерения [12, с. 30-40]. В региональных исследованиях это позволяет понимать территорию не как фиксированную географическую данность, а как постоянно изменяющуюся совокупность смыслов, переопределяемых культурными акторами.

С точки зрения культурной памяти, нарратив региона представляет собой форму селективного воспроизводства прошлого, в котором определённые события, мотивы и образы получают символический приоритет. Ян Ассман подчёркивал, что культурная память не является обычным хранилищем фактов, а выступает активным механизмом конструирования идентичности через образы и знаки [25, с. 49]. В контексте региона это значит, что визуальная культура и искусство, принимают участие в отборе и новом осмыслении истории, превращая его в ресурс, имеющий символическое значение для пространства. Это понимание создаёт теоретическую основу для анализа искусства Забайкалья как важнейшего инструмента символического производства регионального пространства.

Категориями для ключевого анализа пограничных регионов становятся гибридность и транскультурность. Транскультурность предполагает не просто соседство изолированных культур, а их взаимное преобразование, в результате которого появляются новые формы визуальных языков и символических практик.

В этом контексте пограничный регион представляет собой пространство, в котором культурные коды накладываются друг на друга, вступая в диалог и образуя новые формы идентичности.

Осмысление пограничья в теоретическом контексте как пространства культурного диалога опирается на идеи культурной географии и антропологии. Анализируя этнические границы Фредерик Барт подчёркивает, что граница, а не внутреннее содержание культуры является ключевым фактором формирования идентичности [3, с. 14-15].

Забайкалье в полной мере оправдывает данную логику осмысления пограничных регионов. Культурное пространство региона формировалось на протяжении долгого исторического периода как зона взаимодействия различных цивилизационных традиций – русской, бурятской, эвенкийской, монгольской, буддийской и кочевой. Данные традиции также вступали в сложные взаимовлияния, что нашло отражение в художественных формах, визуальной образности и символике региона.

Характерной особенностью Забайкальского края является палимпсест культурных кодов, проявляющихся в материальной и визуальной культуре. Палеолитические культуры региона, шаманская, буддийская символика, кочевые мотивы, природный ландшафт и русские художественные традиции формируют это многослойный визуальный язык, который не может быть редуцирован к одному источнику. Такое количество кодов соответствует тому, что Ян Ассман определяет как «плюралистическую культурную память», в которой различные пласты прошлого существуют и актуализируются в зависимости от коммуникационных ситуаций и культурного контекста [14, с. 49].

Понятие визуального кода в современной культурологии формируется на пересечении исследований семиотики, культурной антропологии и визуальной культуры. Визуальный код включает в себя систему образов, символов, визуальных нарративов и композиционных приёмов, с помощью которых осуществляется смысловое освоение и интерпретация культурной реальности и воспроизводится в различных формах культуры, обеспечивает узнаваемость определённого культурного пространства и сообщества и сохраняет устойчивость во времени. В региональном контексте визуальный код является механизмом символической фиксации территории, позволяет «прочитать» регион через образные структуры.

Юрий Лотман обращал внимание, на то, что культура функционирует как семиосфера, внутри которой разнообразные коды обеспечивают трансформацию и передачу смыслов [13]. Визуальный код территории рассматривается как сегмент семиосферы, в котором исторические, пространственные и культурные смыслы получают визуальное выражение.

Мотивы ландшафта, цветовые решения, типы композиции и визуальные метафоры формируют визуальный нарратив региона, которые структурирует вос-

приятие территории и её интерпретацию. Визуальный код в этом случае открыт для трансформации и переосмысления в зависимости от историко-культурного контекста.

В культурологическом понимании визуальный код территории образует системную совокупность образов и символических форм, связанных с региональной идентичностью. Это теоретическое понимание создаёт основу для дальнейшего анализа регионального искусства как ключевого пространства формирования и трансляции визуального кода Забайкальского края в контексте нового регионализма.

В структуре формирования визуального кода территории искусство играет особую роль, так как художественные практики представляют возможным обработать пространство на глубинном символическом уровне. Искусство в данном случае не сводится к быстрому и однозначному распознаванию территории. Функция искусства заключается в создании открытого поля для интерпретации, которое осмысляет пространство региона как исторический, культурный и экзистенциальный опыт.

Умберто Эко объясняет, что художественный текст не замыкается заданным значением, а подразумевает множественность интерпретаций, которые зависят от культурного опыта реципиента [6, с. 90]. Применительно к региональному искусству это обозначает, что художественные образы территории не предоставляют готовый художественный контекст региона, а создают условия для его осмысления и переживания.

Искусство как механизм визуального кодирования пространства функционирует через обнаружение неочевидных, часто нематериальных характеристик территории. Подразумевается не только ландшафт и архитектура, но и ритм жизни, исторические события и формы взаимодействия различных культурных традиций. Осмысление данной функции искусства опирается на феноменологическую традицию, в частности на идеи Мориса Мерло-Понти, который рассматривал образ как форму телесно-проживаемого опыта мира [10, с. 137].

Таким образом, искусство является не вспомогательным, а системообразующим механизмом визуального кодирования пространства, его отличие от туристических и медийных клише заключается в способности к многогранной интерпретации, смысловой неопределённости и работе с глубинным культурным опытом. Именно так искусство становится важным ключевым медиатором регионального восприятия в парадигме нового регионализма.

В современной теории культурологии понятие «места» отличается от категории абстрактного пространства. Оно понимается как пространство, которое наделяется памятью, знаками и эмоциональной насыщенностью, которые возникают в результате туристического опыта человека. В этом значении региональное искусство занимает особое положение в превращении территории в осмысленное «место», так,

как именно художественные формы способны фиксировать и визуализировать те смысловые слои, которые не сводятся к географическим и административным границам.

Денис Косгроув трактует ландшафт как «способ видения» укорененный в культуре и идеологии [5, с. 1-15]. В региональном контексте художественный ландшафт является носителем культурной идентичности, сквозь который артикулируются особенности восприятия пространства, характерные для конкретного региона. Изображение гор, степей, лесов или пограничных пространств Забайкалья в искусстве фиксирует не только природную реальность, но и культурное отношение к ней.

Ключевым элементом формирования образа места является память, играющая роль связующего звена между прошлым и настоящим. Ян Ассман подчёркивал, что культурная память функционирует через символические медиаторы, способные сохранять и актуализировать значимые смыслы на протяжении длительного времени [14, с. 19]. Региональные художественные образы в данном смысле становятся «якорями памяти», укрепляющих связь пространства с событиями истории и культуры, важными для региональной идентичности.

Таким образом региональное искусство выступает основополагающим механизмом формирования образа места, в котором категории ландшафта, пограничья и памяти соединяются в целостную визуально-смысловую структуру.

Живопись, графика и декоративно-прикладное искусство Забайкалья образуют взаимосвязанное художественное поле сохранения и переосмысления визуального кода. Данные виды искусства функционируют как самостоятельные, но дополняющие друг друга способами символической фиксации регионального опыта: от материальных традиционных связанных с ремеслом, до абстрактных рефлексивных художественных высказываний. В совокупности они образуют устойчивую систему визуальных смыслов, благодаря которым регион обретает узнаваемость и интерпретируемость. Современные интерпретации декоративно-прикладного искусства демонстрируют смещение акцента с воссоздания традиции на её творческую трансформацию. Художники обращаются к орнаменту, мифологическим мотивам и традиционным материалам как к языку, позволяющему говорить о современном региональном опыте. В результате традиционные элементы включаются в новые композиционные и смысловые контексты, формируя гибридные формы, в которых локальная культурная память соотносится с актуальными художественными задачами.

Фестивальные и выставочные практики занимают не менее значимое место в системе формирования и трансляции регионального образа, поскольку именно они обеспечивают публичность и коммуникативную актуализацию художественных смыслов. В отличии

от индивидуальных самостоятельных произведений искусства, выставки и фестивали создают контекст коллективного опыта, в рамках которого визуальный код региона становится предметом современного прочтения, обсуждения и интерпретации.

В рамках локальных выставочных проектов и фестивалей искусство Забайкалья чаще всего представляется целостным художественным полем, в котором различные авторские позиции объединены общей пространственно-культурной логикой. Такие локальные события выполняют функцию культурной рефлексии, позволяя региону «обнаружить себя» через визуальные формы и тем самым закрепить определённые образы и смыслы в коллективном сознании.

В свою очередь межрегиональные и межкультурные выставочные и фестивальные проекты обеспечивают внешнюю коммуникацию региона, давая возможность искусству Забайкалья выступить во взаимодействии с художественными практиками других регионов и культур, выявляя его специфику через сопоставление и контраст. Именно в межрегиональных проектах визуальный код Забайкалья становится понятным и интерпретируемым внешней аудиторией.

Фестивальные практики усиливают данный эффект за счёт своей событийной природы. Фестиваль как форма культурной коммуникации объединяет публичное пространство, художественное высказывание, и коллективное переживание, создавая временную концентрированную зону интенсивного символического обмена. Региональный образ в фестивальном формате конструируется не только через экспонируемые произведения, но и через саму атмосферу события, его пространственную организацию.

Ключевую роль в данных процессах играют такие институции культуры, как музеи, галереи, выставочные центры и культурно-образовательные площадки. Они обозначают рамки интерпретации регионального искусства, определяя принципы отбора, способы визуальной подачи материала и кураторские концепции. Они выступают своеобразным «фильтром», через который визуальный код региона получает устойчивость и легитимацию. При этом важно отметить, что современные институции культуры всё чаще отходят от иерархической модели трансляции смыслов, предлагая все более диалогические и гибкие форматы взаимодействия с аудиторией.

Проведённое исследование позволило рассмотреть искусство Забайкалья в парадигме нового регионализма. Новый регионализм, ориентированный на понимание региона как коммуникативной, динамической и культурно насыщенной системы, предоставляет продуктивную теоретическую рамку для анализа данных процессов.

К числу основных результатов исследования относится выявление системного характера визуального кода Забайкалья, образуемого через совокупность устойчивых мотивов, форм, образов и визуальных нарративов. Было установлено, что ключевыми элемен-

тами данного кода являются особая интерпретация ландшафта, обращение к исторической и культурной памяти, кочевой и буддийской образности, а также символике пограничья. Эти компоненты не функционируют изолированно, а формируют многомерную структуру, в которой природное, историческое и мировоззренческое измерения региона переплетаются, создавая целостный, но внутренне дифференцированный образ территории.

Особое внимание в работе было уделено роли различных видов искусства - фестивальных, выставочных практик и декоративно-прикладного искусства как носителей и трансляторов регионального визуального кода. Искусство Забайкалья является пространством актуализации культурной памяти, позволяющим региону быть включённым в современные культурные коммуникативные процессы без утраты идентичности. Показано, что сочетание традиционных форм и современных взглядов обеспечивает адаптивность и устойчивость регионального образа в условиях глобализации культуры.

Библиографические ссылки

1. Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. 160 p.
2. Appadurai, A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 248 p.
3. Barth, F. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Boston: Little, Brown and Company, 1969. 153 p.
4. Bourdieu, P. *Language and Symbolic Power* / ed. by J. B. Thompson; trans. by G. Raymond, M. Adamson. Cambridge: Harvard University Press, 1991. (Объём издания см. в выходных данных издателя).
5. Cosgrove, D. E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. xxxvii, 293 p.
6. Eco, U. *The Open Work* / trans. by A. Cancogni; introd. by D. Robey. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. 285 p.
7. Habermas, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* / trans. by T. Burger. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989. 301 p.
8. Lefebvre, H. *The Production of Space* / trans. by D. Nicholson-Smith. Oxford; Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1991. 454 p.
9. Massey, D. *For Space*. London: SAGE Publications, 2005. 232 p.
10. Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception* / trans. by C. Smith. London; New York: Routledge, 1962. (Объём издания см. в выходных данных издателя).
11. Ricoeur, P. *Memory, History, Forgetting* / trans. by K. Blamey, D. Pellauer. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2004. 624 p.
12. Soja, E. W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell, 1996. 348p.
13. Лотман Ю. М. Л180 Семиосфера. — С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. — 704 с.
14. Ян Ассман *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности* / Пер. с нем. М. М. Сокольской. - М.: Языки славянской культуры, 2004. - 368 с. - (Studia historica).

Современный провинциальный театр России: от псевдововлечённости к достоверности

Аннотация. В статье представлен научный обзор современного состояния и тенденций развития провинциального театра в России в контексте распространения иммерсивных и партисипаторных практик. На основе анализа социологических данных, экспертных оценок, материалов отраслевых организаций и кейсов провинциальных театров выявляется ключевое противоречие: при общем росте интереса к театру позитивная динамика концентрируется преимущественно в столичных агломерациях, тогда как провинциальные театры сталкиваются с системными ограничениями — архитектурными, кадровыми и финансовыми. В обзоре систематизируются адаптационные стратегии провинциальных театров, среди которых доминируют партисипаторные практики. Обосновывается тезис о парадоксальном характере адаптации: системные ограничения выступают ресурсом инновации, формируя аутентичный театральный язык, отличный от технологически ориентированных столичных моделей. В заключении определяются перспективные направления дальнейших исследований и формулируются рекомендации для культурной политики.

Ключевые слова и фразы: иммерсивный театр, партисипаторность, провинциальный театр, культурная политика, театральная антропология, социология культуры, научный обзор.

Дмитрий ВЫГОВСКИЙ

Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

Фундаментальными изменениями в театральном искусстве рубежа XX–XXI веков, связанными с переходом от модели «храма искусства» к моделям активного взаимодействия со зрителем. Иммерсивные практики, спектакли-променады, партисипаторные форматы стали доминирующими в дискурсе современного театроведения и культурной политики.

Цель настоящего обзора — систематизировать существующие данные и выявить основные тенденции развития провинциального театра в контексте распространения иммерсивных и партисипаторных практик, определить ключевые проблемы и перспективные направления дальнейших исследований. Для достижения этой цели мы проанализировали динамику театральной посещаемости с учётом региональных диспропорций, систематизировали данные об ограничениях провинциальных театров, обобщили существующие адаптационные практики и выделили парадоксальные эффекты, возникающие в условиях ресурсных ограничений.

Теоретическую основу исследования составляют несколько ключевых направлений научной литературы, а именно иммерсивный театр и партисипаторность. В зарубежной традиции проблематика иммерсивного театра разрабатывается в работах Джозефины Махони, определяющая иммерсивность как «погружение зрителя в пространственно-временную среду спектакля, где граница между сценой и залом становится подвижной». К. Бишоп предлагает различение иммерсивности и партисипаторности: если первая акцентирует пространственное погружение, то вторая — активное соучастие зрителя в создании художественного высказывания. В отечественной науке эти подходы развиваются в работах Т. И. Ерохиной [Ерохина Т. И., 2019, с. 214–222], а также в работах театро-

вед В. Н. Дмитриевский [Дмитриевский В. Н., 2016, с.134–158].

Исследования Ю. М. Барбой [Барбой, 2011, с.179] закладывают основу для понимания театра как антропологического феномена, где центральное место занимает живое присутствие актёра. Е. А. Маловинская [Маловинская Е.А., 2021, 111–117] анализирует архитектуру театра как пространственную кодировку отношений между сценой и залом.

Социологические исследования театральной аудитории представлены в работах Т. В. Абанкиной [Абанкина, 2022, с.221–228], анализирующей дифференциацию культурного потребления между столицей и провинцией. К. Э. Разлогов [Разлогов К. Э., 2014, с.210–216] вводит понятие «двух театральных вселенных» — столичной, ориентированной на инновации, и провинциальной, консервирующей модель XIX века. М. Б. Гнедовский [Гнедовский М. Б., 2025, с.150] разрабатывает теорию адаптации культурных институций, включая феномен «инновации вынужденности».

Специальные исследования провинциального театра представлены в работах В. Н. Дмитриевский [Дмитриевский В. Н., 2016, с.134–158], анализирующей практики взаимодействия театра и города и исследующей проблемы выживания провинциальных театров. Аналитические доклады Союза театральных деятелей РФ, а именно доклад 2023 года содержит систематизированные данные о состоянии театральной сети.

Несмотря на наличие значительного корпуса исследований, комплексный анализ адаптационных стратегий провинциальных театров, рассматривающий во взаимосвязи архитектурные, кадровые и финансовые ограничения и их влияние на формирование партисипаторных практик, до настоящего времени не проводился. Подавляющее большинство работ сосредоточено на опыте столичных театров, тогда как провинциальные театры, составляющие основу театральной сети России, остаются на периферии академического внимания. Настоящий обзор призван восполнить этот пробел.

Согласно данным Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ), за период с 2008 по 2024 год наблюдается устойчивый рост доли россиян, посещающих театр несколько раз в год. Если в 2008 году к театрам себя причисляли 13% опрошенных, то в 2024 году этот показатель достиг 25%. Тренд демонстрирует поступательный рост с незначительными колебаниями в 2020–2021 гг., что позволяет говорить о восстановлении и превышении до пандемийных показателей.

Однако, как подчёркивают исследователи социологии культуры, агрегированные данные общероссийских опросов требуют дифференциации. Т. В. Абанкина на основе анализа бюджетов домашних хозяйств и культурного потребления указывает на устойчивую дифференциацию между крупными городскими агломерациями (Москва, Санкт-Петербург, города -миллионники) и остальной территорией страны: доля расходов на культуру в столицах в 2,3 раза превышает аналогичный показатель в малых городах [Абанкина, 2022, с.221–228].

По данным аналитического доклада Союза театральных деятелей РФ «Театральная Россия: состояние и перспективы» (2023), 72% театров, расположенных в городах с населением менее 100 тыс. человек, имеют посещаемость ниже среднероссийского показателя. В столичных городах театр давно интегрирован в систему культурных практик, поддерживается развитой инфраструктурой, разнообразием репертуара и высокой концентрацией театральных школ.

Согласно точке зрения социолога культуры К. Э. Разлогова, «в России сложились две театральные вселенные: столичная, ориентированная на инновации и разнообразие форматов, и провинциальная, консервирующая модель XIX века» [Разлогов К. Э., 2014, с.212]. Именно эта двойственность составляет контекст, в котором провинциальные театры вынуждены искать пути адаптации к современным запросам.

В научной литературе и отраслевых аналитических докладах выделяются три ключевые группы ограничений, с которыми сталкиваются провинциальные театры. Согласно данным Союза театральных деятелей РФ, из 673 государственных и муниципальных театров (составляющих основу театральной сети России) 41% располагаются в зданиях, являющихся объектами культурного наследия. В малых городах (с населением до 100 тыс. человек) эта доля достигает 58%. Большинство этих зданий были построены в XIX — начале XX века и формировались в эпоху, когда театр мыслился как «храм искусства», пространство сакрального действия, где сцена отделена от зрительного зала рампой и кулисами, а зрителю отведена роль созерцателя.

Е. А. Маловинская в своём исследовании театральной архитектуры отмечает, что «пространственная структура классического театра кодирует определённые отношения между сценой и залом, актером и зрителем, закрепляя иерархию и дистанцию» [Маловинская Е.А., 2021, с.78]. Именно эта пространственная кодировка становится препятствием для внедрения

иммерсивных форматов, требующих гибкой трансформации пространства.

Столичные театры имеют возможность либо строить новые сцены, либо адаптировать промышленные пространства под театральные нужды, либо вкладывать значительные средства в техническую реконструкцию. Провинциальный театр, напротив, вынужден тратить бюджет на сохранение исторического облика здания в соответствии с охраняемыми обязательствами, для провинциального театра ремонт это всегда борьба за сохранение лепнины и паркетных полов, а не создание иммерсивных лабиринтов.

Директор Государственного академического театра им. Вахтангова Кирилл Крок в интервью 2023 года заявил о системном кризисе художественных руководителей и главных режиссёров театров в стране: «Из 70 театров, которые я объехал за последние два года, только в 15 я видел состоявшегося художественного руководителя, который имеет стратегию развития. Остальные либо находятся в поиске, либо руководители исполняют административные функции, не занимаясь художественной политикой».

В провинциальных театрах кадровый дефицит проявляется острее, чем в столичных, что связано с ограниченным доступом к выпускникам ведущих театральных вузов, низкой привлекательностью работы в малых городах для молодых режиссёров и актёров, а также отсутствием системы переподготовки и повышения квалификации на местах.

Бюджеты провинциальных театров, как правило, формируются преимущественно из региональных и муниципальных средств. Доля внебюджетного финансирования (спонсорская поддержка, гранты) в провинции значительно ниже, чем в столице. Это ограничивает возможности технической модернизации, приглашения столичных режиссёров, реализации масштабных иммерсивных проектов.

В условиях описанных ограничений провинциальные театры вырабатывают адаптационные стратегии, ориентированные на доступные и человекоориентированные формы вовлечения зрителя. В отличие от иммерсивности, требующей сложного технического оснащения, партисипаторные практики ориентированы на непосредственное взаимодействие актёра и зрителя и не требуют масштабной трансформации театрального пространства.

Наиболее показательные примеры таких стратегий зафиксированы в рецензируемых изданиях и аналитических обзорах. Обратимся к трём примерам, которые, на наш взгляд, репрезентируют разные типы партисипаторных решений.

Новосибирский театр «Красный факел» использовал формат погружения в пределы здания театра. Действие начиналось в фойе, в 2023 году перед премьерой «Мёртвых душ» театр организовал иммерсивный гастролечер «Ужин по-гоголевски». Мероприятие включало дегустацию блюд, которые ели в гоголевскую эпоху, а также рассказы артистов о писателе и его героях.

Затем все перемещались в зрительный зал. Зрители перемещались вместе с актерами, становясь соучастниками действия. Организаторы не могли позволить себе выездную локацию или технически сложную трансформацию сцены. Но у нас есть лестницы, коридоры, фойе — это наша иммерсивная среда. Единственный ресурс, который нам нужен, — это готовность зрителя двигаться. Также в 2025 успех был повторен с ужинами по-чеховски, пред спектаклем Дядя Ваня.

Забайкальский театр кукол «Тридевятое царство» в спектакле «Семейный небоСВОд» (2024) реализовал формат камерного взаимодействия с аудиторией. Спектакль поставлен на основе двух рассказов, и в первые был показан для детей волонтеров из Забайкальского края. Действие создают актеры кукловоды с помощью штоковых марионеток. Камерный формат и штоковые марионетки обладают высоким иммерсивным потенциалом: лаконичные художественные средства (сдержанная цветовая гамма, минимум декораций) не снижают, а усиливают эмоциональное воздействие на зрителя. Личный опыт аудитории (в данном случае — юных волонтеров) выступает катализатором иммерсии: зрители глубже проживают драматургию прощания и ожидания. Проект доказал перспективность иммерсивных практик в кукольном театре для раскрытия социально значимых тем и установил, что эмоциональная вовлечённость достигается не масштабом постановки, а точностью художественных решений и близостью контакта со зрителем. Этот проект стал ответом на запрос аудитории на интимность и соучастие, который невозможно удовлетворить на большой сцене. В условиях малого города и ограниченных ресурсов театр нашел способ говорить со зрителем на языке доверия».

Анализируя представленные примеры, можно выделить общие черты, характерные для партисипаторных стратегий провинциальных театров. Во-первых, это использование существующих архитектурных особенностей здания не как препятствия, а как ресурса: лестницы, фойе, коридоры превращаются в сценические площадки. Во-вторых, фокус на актерской природе театра — в условиях, когда нельзя «спрятаться» за техническими эффектами, основным инструментом становится живое присутствие актера. В-третьих, ориентация на малые формы и камерное взаимодействие, позволяющие достичь той степени интимности, которая невозможна на большой сцене.

Феномен, при котором системные ограничения становятся источником инновации, в научной литературе получает название «инновация вынужденности». М. Б. Гнедовский определяет его как ситуацию, когда «ограничения ресурсов мобилизуют нестандартные стратегии, которые в условиях изобилия остаются незамеченными» [Гнедовский, 2025, с. 156].

На наш взгляд, применительно к провинциальному театру этот феномен проявляется в трёх ключевых аспектах.

Отсутствие возможности использовать сложные де-

корации и технические эффекты возвращает театр к его сущности — живому присутствию актера. Как отмечал театральный антрополог Ю. М. Барбой, актерское искусство обретает свою подлинность именно в условиях, когда единственными инструментами остаются тело, голос и непосредственное присутствие, а технические средства отступают на второй план [Барбой, 2011, с.179].

Невозможность «спрятаться» за техническими эффектами заставляет режиссеров и актеров выстраивать отношения со зрителем на основе доверия и соучастия. Партисипаторность в провинции — не модный прием, а экзистенциальная необходимость: театр выживает через вовлечение.

Провинциальные театры обращаются к местной истории, топографии, культурным кодам, создавая уникальные постановки, которые невозможно перенести на другую сцену. Это формирует феномен «театра места», который, как нам представляется, принципиально отличается от универсалистских столичных практик.

В воронежских «Бесах» разрушение архитектурной границы сцена/зал становится главным художественным приемом; в новосибирских «Отморозках» неигровые пространства превращаются в сценические площадки; в екатеринбургских «Сказках на ночь» камерный формат становится способом достижения интимности, невозможной на большой сцене. Во всех трёх случаях ограничения выступают не препятствием, а источником художественной выразительности.

Проведённый обзор позволяет выделить ряд проблемных моментов, требующих, на наш взгляд, дальнейшего осмысления.

В существующей литературе отсутствуют методы количественной оценки влияния партисипаторных практик на посещаемость, лояльность аудитории, вовлеченность зрителя. Нам представляется, что перспективным направлением здесь может стать разработка смешанных методик, сочетающих социологические опросы с качественными методами — глубинными интервью и включённым наблюдением.

Возможно ли перенесение опыта провинциальных театров в столичный контекст? Или, напротив, партисипаторность эффективна именно в условиях ограничений? Мы полагаем, что ответ на этот вопрос требует развёрнутых сравнительных исследований, в которых будут сопоставлены «вынужденные» и «добровольные» стратегии вовлечения зрителя.

Один из наиболее острых вопросов, с нашей точки зрения, связан с тем, как сохранить аутентичность провинциального театра в случае увеличения финансирования. Не приведёт ли техническое переоснащение к утрате того «живого» языка, который формируется именно в условиях ограничений? Этот вопрос требует отдельного изучения на материале театров, прошедших капитальную реконструкцию.

Большинство существующих работ фиксируют текущее состояние, но не отслеживают долгосрочные эф-

фекты внедрения партисипаторных практик. Мы считаем, что особую ценность могли бы иметь лонгитюдные исследования в выбранных театрах, позволяющие проследить эволюцию зрительского опыта и репертуарной политики на протяжении нескольких сезонов.

В настоящем обзоре провинциальные театры рассматриваются как относительно гомогенная группа. Однако очевидно, что театры в городах-миллионниках (Новосибирск, Екатеринбург) и театры в малых городах (с населением менее 50 тыс. человек) находятся в разных условиях. Дальнейшие исследования, как нам представляется, должны учитывать эту дифференциацию, разрабатывая более тонкую типологию.

Заключение

Проведённый научный обзор позволяет сделать несколько выводов, которые, на наш взгляд, имеют значение как для театроведения, так и для практики культурной политики.

Статистический рост посещаемости театров в России, увеличившийся с 13% в 2008 году до 25% в 2024-м, маскирует глубокие региональные диспропорции. Позитивная динамика концентрируется преимущественно в столичных и крупных городских агломерациях, тогда как 72% театров в малых городах функционируют в условиях посещаемости ниже среднероссийского показателя.

Провинциальные театры сталкиваются с системными ограничениями трёх типов: архитектурными (58% театров в малых городах расположены в зданиях-памятниках), кадровыми (системный кризис художественных руководителей, по экспертной оценке К. И. Крока, затрагивает более 70% театров за пределами столиц) и финансовыми (преимущественно бюджетное финансирование, низкая доля внебюджетных средств). Именно эти ограничения, как показано в обзоре, определяют специфику адаптационных стратегий.

Адаптационная стратегия провинциальных театров основана на партисипаторных практиках — выносе действия в зрительный зал, использовании фойе и служебных помещений, камерных форматах взаимодействия. Рассмотренные постановки Новосибирского театра «Красный факел», Забайкальского театра кукол «Тридевятое царство» демонстрируют системный, а не ситуативный характер этих стратегий.

Ключевой вывод обзора связан с феноменом «инновации вынужденности»: системные ограничения, с которыми сталкиваются провинциальные театры, парадоксальным образом становятся ресурсом инновации. Вынужденное обращение к антропологическим основам театра таким как тело, голос, непосредственное присутствие, формирует аутентичный театральный язык, который принципиально отличается от технологически ориентированных столичных практик.

Предложенная в обзоре интерпретация партисипаторности как адаптационной стратегии позволяет, на наш взгляд, переосмыслить традиционную оппозицию «центр — периферия» в театральном искусстве. Если в столичных театрах иммерсивность выступает

результатом избытка финансовых, технологических, и кадровых ресурсов и может рассматриваться как эволюция театрального языка в условиях изобилия, то в провинции партисипаторность становится способом выживания, который возвращает театр к его антропологическим основаниям.

Практическая значимость обзора, как нам представляется, заключается в возможности использования его результатов при разработке региональных программ поддержки театров. Мы полагаем, что акцент в таких программах целесообразно делать не на техническом переоснащении (которое в условиях зданий-памятников часто невозможно или разрушительно для идентичности), а на поддержке партисипаторных практик, камерных форматов и экспериментальных форм взаимодействия со зрителем. Кроме того, результаты обзора могут быть востребованы в программах повышения квалификации руководителей театров, а также в образовательных курсах по театроведению, культурологии и культурному менеджменту.

Перспективы дальнейших исследований мы связываем с разработкой методик оценки эффектов партисипаторности, проведением лонгитюдных исследований, созданием типологии провинциальных театров, а также сравнительным анализом практик адаптации в разных регионах России.

Библиографические ссылки

1. Абанкина, Т. В. Креативная экономика в России: новые тренды // Журнал Новой экономической ассоциации. — 2022. — № 2 (54). — С. 221–228.
2. Барбой, Ю. М. Виды театра // Введение в театроведение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. — 366 с.
3. Берман, В. Л. Социальные и бытийные основания театра кукол // Омский научный вестник. — 2006. — 324 с.
4. Гнедовский, М. Б. Культурные стратегии. — М.: ОАНО «Московская высшая школа социальных и экономических наук», 2025. — 150 с.
5. Дмитриевский, В. Н. Современный театр в современном городе // Российский институт театрального искусства — ГИТИС. — 2016. — № 4. — С. 134–158.
6. Егошина, О. В. Новый хронотоп в постановках Чехова // Вопросы театра. — 2017. — С. 68–75.
7. Ерохина, Т. И. Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре // Верхневолжский филологический вестник. — 2019. — № 1 (16). — С. 214–222.
8. Маловинская, Е. А. Организация зрительного и сценического пространства для взаимодействия актёра и зрителя // Ноэма (Архитектура. Урбанистика. Искусство). — 2021. — С. 111–117.
9. Матвиенко, К. Н. Театр для себя или театр для зрителя: проблемы участия в партисипаторном спектакле // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2024. — № 2. — С. 87–105.
10. Разлогов, К. Э. Кино и провинция // Ярославский педагогический вестник. — 2014. — № 1. — С. 210–216.
11. Шаталина, А. Г. Социальноэкономические риски провинциального театра: выживание театров малого формата // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 22.
12. Bishop, C. Participation: Documents of Contemporary Art. — London: Whitechapel Gallery, 2018. — 208 p.

Китайская фортепианная музыка как опыт культурного перевода и межкультурного синтеза

Аннотация. В статье рассматривается китайская фортепианная музыка как культурологический феномен, возникший на пересечении западной инструментальной традиции и китайской системы художественных смыслов. Показано, что фортепиано было воспринято в Китае не только как новый музыкальный инструмент, но и как посредник межкультурного взаимодействия: освоения европейских форм письма, выработки способов выражения национальной интонации, образности и исторической памяти. Методологию исследования составляют культурологический, историко-типологический и сравнительно-интерпретационный подходы, позволяющие рассматривать музыкальное произведение как форму культурного перевода. Особое внимание уделено переходу от раннего подражания европейским образцам к формированию национального фортепианного стиля, а также роли институциональной среды, регионального материала и авторской индивидуальности. Обосновано, что китайская фортепианная музыка не сводится к механическому синтезу «Востока» и «Запада», поскольку в ней западный инструмент постепенно включается в китайскую систему ценностей, образов и художественного мышления. Сделан вывод о том, что фортепианная традиция Китая выступает значимой формой репрезентации культурной идентичности в условиях глобального музыкального обмена.

Ключевые слова и фразы: китайская фортепианная музыка, культурный перевод, национальный стиль, межкультурный синтез, музыкальная культура Китая, культурная идентичность, фортепиано.

ВАН ЛИЦЗИН

Хулуьбуирский университет, Хулуьбуир, КНР

Введение

История китайской фортепианной музыки не сводится к частному разделу музыкознания как истории распространения европейского инструмента, становления исполнительской школы, появления первых произведений и постепенного расширения репертуара. Для культурологического анализа важно, что фортепиано пришло в Китай как знак иной художественной системы – европейской, христианско-миссионерской, позднее академической и концертной [7; 8]. В китайской культуре оно оказалось не просто новым звучащим предметом, а своеобразным испытанием: может ли чужой инструмент заговорить на языке китайской традиции и сохранить при этом собственные выразительные возможности?

Именно поэтому китайская фортепианная музыка представляет интерес не только как совокупность произведений, но и как история культурного перевода, история сложного процесса, в ходе которого заимствованная западная художественная форма постепенно включается в пространство национальной культуры и начинает выполнять внутренне значимую функцию. Фортепиано, первоначально связанное с европейской системой музыкального образования, концертной практикой и композиторской техникой, в китайской художественной среде оказалось не только новым инструментом, но и своеобразным посредником между различными пластами культурного опыта. Фортепиано способствовало переосмыслению народной песни, региональной интонации, традиционной оперы, поэтического образа, философских идей и устойчивых

представлений о звучании, которые с древних времен формировались в китайской культуре.

Поэтому развитие китайской фортепианной музыки нельзя сводить к простому соединению «китайского» и «западного». В действительности речь идёт о постепенной выработке художественного языка, в котором европейская инструментальная и композиционная техника становится средством актуализации китайской культурной памяти. Западная форма входит в иной культурный контекст, где начинает служить выражению исторически сложившихся образов, интонационных привычек, ценностных представлений и способов художественного мышления.

Актуальность данной темы определяется тем, что современное изучение китайской музыки не сводится к описанию жанров, периодов и стилевых особенностей. Для культурологического анализа принципиально важно понять, каким образом музыкальное искусство участвует в формировании образа Китая, как в нём закрепляются и преобразуются формы национальной идентичности, каким способом традиция продолжает свое существование в новых художественных структурах. Именно фортепианная музыка в Китае соединяет европейскую инструментальную основу, профессиональное академическое образование, национальные интонационные источники и современные формы культурной репрезентации [2; 9].

Цель статьи – рассмотреть китайскую фортепианную музыку как форму межкультурного синтеза и выявить основные механизмы формирования национального художественного языка в пространстве западного инструмента. Для достижения этой цели необходимо, во-первых, определить культурный смысл фортепиано в китайской музыкальной модернизации; во-вторых, показать, как в разные периоды менялись способы

включения национального материала в фортепианное письмо; в-третьих, раскрыть значение фортепианной музыки для выражения китайской культурной идентичности в условиях международного художественно-го обмена.

Фортепиано как инструмент культурного посредничества

Фортепиано занимает в китайской музыкальной культуре особое положение. В отличие от традиционных инструментов, связанных с древними ритуальными, придворными, театральными или народными практиками, оно было принесено извне и долгое время воспринималось как символ западной образованности. Его технические параметры (темперированность, широкий звуковой диапазон, гармонические возможности, полифония) были связаны с иной музыкальной логикой и моделью художественного мышления, но они открыли возможность обновления национальной музыки.

Китайская фортепианная музыка развивалась в двойной перспективе. С одной стороны, необходимо было освоить европейскую форму, овладеть техникой письма, фактурой, гармонией, жанровыми моделями и исполнительской культурой. С другой стороны, китайские композиторы старались сохранить национальные интонации в заимствованной системе, найти такие способы их выражения, при которых западный инструмент звучал в логике китайского художественного опыта.

Ранние опыты китайских композиторов обнаружили эту внутреннюю трудность. Первые произведения ориентировались на западные образцы, использовали привычные жанры марша, песни, небольшой фортепианной пьесы, опирались на функциональную гармонию и сравнительно простую фактуру. Однако их значение заключается в том, что китайские музыканты начали осваивать фортепиано как возможную форму выражения собственного исторического и национального опыта, обращаясь к собственным общественным чувствам, языковой среде и представлению о национальном звучании. Фортепиано перестаёт быть только предметом заимствования и постепенно включается в китайское художественное пространство.

Конкретные формы этой культурной адаптации проявляются в самой ткани музыкального письма: в пентатонической основе мелодики, в обращении к региональным интонационным моделям, в фактурных ассоциациях со звучанием циня, пипы, бамбуковой флейты или ударных инструментов, в особой роли паузы, тембровой прозрачности и образной недосказанности. Не менее важны и институциональные условия: консерватории, педагогические школы, конкурсы и концертный репертуар постепенно закрепили фортепиано как естественную часть китайской музыкальной культуры. Поэтому национальный стиль формируется не за счёт внешнего обозначения «китайского колорита», а через устойчивое соединение интонации, фак-

туры, образа, исполнительской практики и системы музыкального образования.

Показательно, что ранняя китайская фортепианная музыка возникла не изолированно, а рядом с песней, педагогикой, городскими концертными практиками и движением за обновление культуры. Фортепианный аккомпанемент к китайским песням стал важной школой адаптации: композиторы учились соединять китайскую мелодическую речь с европейской гармонической поддержкой, искать баланс между словом, интонацией и клавишной фактурой. В этом смысле фортепиано сначала входило в китайскую музыку как помощник вокального высказывания, но вскоре стало самостоятельным полем художественного эксперимента.

От подражания к национальной форме

Период 1910–1940-х годов можно рассматривать как время первоначального освоения фортепиано и выработки первых моделей китайского стиля. В ранних произведениях Чжао Юаньжэня, Сяо Юмэя и других музыкантов заметны обучение западной форме, обращение к маршевости, песенности, функциональной гармонии. Но уже тогда проявлялась потребность наполнить эту форму китайским содержанием. Не случайно рядом с первыми фортепианными пьесами развивалась практика обработки песен, где национальная мелодика оказывалась главным материалом для клавирного воплощения.

После образования КНР процесс формирования национального фортепианного стиля получил более устойчивую институциональную основу. Развитие музыкальных школ, консерваторий, системы профессионального образования и концертной практики способствовало тому, что фортепиано перестало быть сферой отдельных творческих опытов и постепенно вошло в структуру новой музыкальной культуры. В этот период особенно значимой стала задача создания фортепианной музыки, понятной широкой аудитории и одновременно связанной с национальными художественными источниками. Поэтому народная песня, региональные интонации, ритмы танцев, театральные обороты и музыка национальных меньшинств всё чаще становились материалом профессионального фортепианного письма [2; 8].

Однако обращение к народному материалу не означало простого переноса фольклорной темы в клавишную фактуру. В лучших произведениях середины XX века национальная интонация получала вариационное развитие, включалась в полифоническую ткань, взаимодействовала с гармонией, концертной фактурой и жанровыми моделями европейской музыки. Позже национальный стиль стал осмысляться как пространство индивидуального авторского высказывания.

Если в предшествующие десятилетия композитор нередко выступал как выразитель общественно значимой темы, коллективного настроения или нормативно заданного художественного идеала, то в новых услови-

ях всё большую роль начинает играть индивидуальное художественное высказывание. В китайской фортепианной музыке усиливаются личная интонация, психологическая сложность, интерес к памяти, времени, внутреннему состоянию человека, к неоднозначности исторического и культурного опыта.

В результате национальный стиль перестаёт восприниматься только как совокупность узнаваемых признаков — пентатоники, фольклорной темы, регионального колорита или имитации традиционных инструментов. Он всё чаще становится частью авторской идентичности, способом личного разговора с традицией. Китайское начало в музыке теперь обнаруживается не столько во внешнем цитировании, сколько в принципах образного мышления, в отношении к звуковому пространству, в особой организации музыкального времени, в стремлении соединить индивидуальное переживание с более широким горизонтом культурной памяти.

Такая эволюция свидетельствует о зрелости китайской фортепианной традиции. Освоенный западный инструмент уже не нуждался в постоянном доказательстве своей «китайскости», поскольку стал естественной частью музыкального образования, исполнительской практики и композиторского мышления. Соответственно, изменился и главный исследовательский вопрос. В центре оказывается уже не проблема внешней национализации фортепиано, а вопрос о том, каким образом через фортепиано может быть выражен современный китайский опыт — сложный, исторически многослойный, связанный с памятью, глобальными контактами, внутренними противоречиями и поиском собственной культурной позиции.

В этот период композиторы уже не ограничивались обработкой народных песен или внешним обозначением национального колорита. Их всё больше интересовали глубинные структуры китайской культуры: философские идеи, символика природы, принципы дыхания и пустоты, соотношение звука и тишины, внутренняя динамика образа.

Именно здесь происходит важный перелом. Национальное начинает пониматься не как готовый набор узнаваемых признаков, а как способ музыкального мышления. Композитор может использовать современную гармонию, политональность, атональные элементы, серийность, сонористику, но при этом сохранять связь с китайской эстетикой. В таком случае китайское начало присутствует не обязательно в виде цитаты народной темы. Оно может проявляться в драматургии, фактуре, тембровом ощущении, ритме дыхания, образной недосказанности, в особом отношении к музыкальному пространству.

Показательны поиски композиторов, обращавшихся к собственным системам организации звукового материала. У Чжао Сяошэна идея «тайцзи» становилась не внешней темой, а принципом композиционного мышления. У других авторов возникали индивидуальные ладовые, числовые, серийные или фактурные

методы. Это свидетельствует о стремлении не просто перенести западный авангард в Китай, а переосмыслить современные техники через китайскую культурную оптику [5]. В результате фортепианная музыка становилась пространством авторской философии, где национальная традиция не противопоставлялась новаторству.

Обращение к региональным и этническим материалам в китайской фортепианной музыке имеет не только стилевое, но и культурологическое значение. Произведения, основанные на юньнаньских, монгольских, синьцзянских и других интонационных источниках, не ограничиваются воспроизведением локального колорита. В них возникает художественный образ культурного многообразия Китая, где национальная целостность раскрывается как сложное пространство взаимодействия различных региональных голосов. Фортепиано становится инструментом звучания конкретного культурного ландшафта, составленного из множества интонационных миров, локальных традиций, и исторической памяти.

В XXI веке эта логика получает новое развитие: фортепианная музыка всё активнее включается в международные, цифровые и междисциплинарные формы культурного обращения.

Фортепианная музыка XXI века: идентичность в открытом мире

В начале XXI века китайская фортепианная музыка развивается в условиях значительно более открытого культурного пространства [1; 9]. Китайские исполнители и композиторы участвуют в международных конкурсах, учатся и работают за рубежом, их произведения звучат на мировых сценах, а цифровая среда делает музыкальные тексты доступными гораздо более широкой аудитории. Всё это меняет характер фортепианной культуры: она становится частью глобального музыкального обмена [1; 10].

Однако глобальная открытость не снимает вопроса о культурной идентичности, она делает его более тонким. Когда китайская фортепианная музыка звучит за пределами Китая, она встречает иные ожидания. Зарубежный слушатель может воспринимать её через призму экзотики, искать в ней «восточный колорит», узнаваемые пентатонические обороты или театральные аллюзии. Но современная китайская музыка значительно сложнее. Она стремится говорить не только о внешних отличиях, но и о внутреннем опыте культуры, о памяти, о современных музыкальных формах, о соотношении локального и мирового.

В этом отношении показательно творчество композиторов, обращающихся к региональным и этническим источникам, но работающих с ними современными средствами. В XXI веке китайская фортепианная музыка всё заметнее выходит за пределы собственно концертной и учебно-академической практики. Она включается в более широкие межжанровые и междисциплинарные контексты, взаимодействует с театром,

кино, мультимедийными проектами, образовательными платформами, цифровыми форматами исполнения и распространения. Тем самым изменяется не только способ предъявления музыкального произведения, но и сама среда его культурного существования. Фортепианная пьеса или концертная программа уже не замыкаются пространством зала, класса или конкурса: они продолжают жить в аудиозаписи, видеовеерсии, интернет-трансляции, цифровом архиве, авторском комментарии, образовательном медиакурсе.

Эта ситуация не отменяет академического ядра китайской фортепианной традиции, но существенно расширяет формы её присутствия в культуре. Музыкальное произведение начинает функционировать одновременно как художественный текст, педагогический материал, медиальный объект и знак культурной репрезентации. Поэтому современная китайская фортепианная музыка всё чаще звучит в пространстве международных конкурсов, фестивалей, цифровых платформ и образовательных коммуникаций [3; 4; 6], начинает выполнять репрезентативную функцию, показывая способность китайской культуры свободно переходить в новые инструментальные, жанровые и медиальные формы. Китайская фортепианная музыка становится ресурсом культурного развития, сохраняя его глубину и делая его доступным для межкультурного восприятия.

Фортепиано, когда-то бывшее знаком западного влияния, превращается в средство демонстрации культурной уверенности. Китайская музыка уже не просто догоняет или копирует внешний образец, а предлагает собственный вариант современности, где традиция не отвергается, но и не консервируется.

Механизмы формирования китайского фортепианного стиля

Обобщая развитие китайской фортепианной музыки, можно выделить несколько механизмов, благодаря которым западный инструмент был включён в национальную культуру.

Первый механизм — интонационная адаптация. Китайские композиторы активно использовали пентатонику, народные мелодические обороты, региональные ладовые модели, характерные формулы традиционной оперы и песенного искусства. Но подлинная ценность этой адаптации проявлялась тогда, когда интонация не просто цитировалась, а становилась основой музыкального развития. Народная тема могла быть развернута в вариационный цикл, сонатную драматургию, полифоническую фактуру или современную звуковую структуру.

Второй механизм — темброво-фактурное переосмысление. Фортепиано не обладает тембрами китайских традиционных инструментов буквально, однако способно создавать ассоциации с их звучанием через регистр, артикуляцию, педализацию, фактурную прозрачность, ритмические фигуры. Так возникает особая фортепианная «китайскость», основанная не на пря-

мом копировании, а на художественной памяти о звучании других инструментов.

Третий механизм — образно-символическая работа с традицией. Китайская фортепианная музыка часто обращается к природе, поэзии, историческим сюжетам, философским категориям, представлениям о гармонии человека и мира. Эти образы позволяют включать произведение в широкий культурный контекст. В таком случае национальный стиль проявляется не только в музыкальной ткани, но и в способе смыслообразования.

Четвёртый механизм — институциональное закрепление. Развитие консерваторий, педагогических школ, конкурсов, издательской практики, концертного репертуара и системы музыкального образования превратило фортепиано в устойчивую часть китайской культуры. Без этой институциональной базы отдельные произведения не смогли бы сформировать традицию.

Пятый механизм — международная коммуникация. Китайская фортепианная музыка с самого начала была связана с зарубежным опытом, но постепенно перешла от ученического освоения к равноправному диалогу. Современный композитор может свободно обращаться к западным техникам, не теряя китайской культурной позиции. Именно это отличает зрелый синтез от внешнего заимствования.

Заключение

Китайская фортепианная музыка прошла путь от первых опытов освоения западного инструмента к формированию самостоятельного художественного языка. Этот путь нельзя сводить к простой истории музыкальной модернизации. Более точно его можно определить как процесс культурного перевода, в ходе которого фортепиано было включено в китайскую систему смыслов, образов и интонаций.

На раннем этапе главной задачей было овладение инструментом и европейскими формами письма. В середине XX века на первый план вышла национализация фортепианного языка, связанная с народной мелодикой, региональными источниками и общественно значимой тематикой. В период реформ усилились авторская индивидуальность, интерес к современным техникам и более глубокому пониманию традиции. В XXI веке китайская фортепианная музыка стала частью глобального культурного обмена, сохранив при этом стремление к выражению национальной идентичности.

Главный результат этого развития состоит в том, что фортепиано перестало быть для Китая только западным инструментом. Оно стало пространством, где китайская культура осмысляет себя в диалоге с другим художественным опытом. Национальный стиль в китайской фортепианной музыке складывается из взаимодействия интонации, образа, фактуры, исторической памяти и авторского мышления. Поэтому китайская фортепианная музыка имеет значение не

только как часть музыкального искусства, но и как выразительный пример того, как культура способна присваивать заимствованную форму, не растворяясь в ней, а наполняя её собственным смыслом.

Библиографические ссылки

1. Аппадурай А. Рассеянные современности: культурные измерения глобализации / пер. с англ. М.: Праксис, 2011. 384 с.
2. Bian Zushan 卞祖善. Zhongguo gangqin yinyue de fazhan ji qianzhan [中国钢琴音乐的发展及前瞻] = [Развитие и перспективы китайской фортепианной музыки]. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe, 2015. 68 p. (на кит. яз.).
3. Lim C. K.-N., Zhang M. Chinese national music platformisation: A systematic review // *Heliyon*. 2023. Vol. 9, no. 11. Art. e22304. DOI: 10.1016/j.heliyon.2023.e22304.
4. Nieborg D. B., Poell T. The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity // *New Media & Society*. 2018. Vol. 20, no. 11. P. 4275–4292. DOI: 10.1177/1461444818769694.
5. Qing Wencheng 秦文琛. Xiandai hexie jishu de bentuhua: guanyu Zhongguo gangqin yinyue chuanguo de sikao [现代和声技术的本土化——关于中国钢琴音乐创作的思考] = [Локализация современных гармонических техник: к вопросу о китайской фортепианной музыке] // *Yinyue yanjiu* [音乐研究] = [Музыкальные исследования]. 2018. № 3. P. 25. (на кит. яз.).
6. Shen X., Williams R., Zheng S., Liu Y., Li Y., Gerst M. Digital online music in China – A «laboratory» for business experiment // *Technological Forecasting and Social Change*. 2019. Vol. 139. P. 235–249. DOI: 10.1016/j.techfore.2018.10.022.
7. Sun Jinan 孙继南, Zhou Zhuquan 周柱铨. Zhongguo yinyue tongshi jianbian [中国音乐通史简编] = [Компендиум всеобщей истории китайской музыки]. Shandong: Shandong Jiaoyu Chubanshe, 2003. 34 p. (на кит. яз.).
8. Wang Yuhe 王育和. Zhongguo jindai yu xiandai yinyue shi (di 3 ban) [中国近代与现代音乐史 (第三版)] = [История новой и новейшей китайской музыки (3-е изд.)]. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe, 2017. 328 p. (на кит. яз.).
9. Ye Xiaogang 叶小纲. Quanqiu hua yu jing xia Zhongguo gangqin yinyue de chuanguo [全球化语境下中国钢琴音乐的创作] = [Творчество китайской фортепианной музыки в контексте глобализации] // *Zhongguo yinyuexue* [中国音乐学] = [Китайское музыковедение]. 2014. № 3. P. 79. (на кит. яз.).
10. Yu J. When the local encounters the global: aesthetic conflicts in the Chinese traditional music world // *The Journal of Chinese Sociology*. 2022. Vol. 9. Art. 6. DOI: 10.1186/s40711-022-00169-y.

Духовный анализ музыки: вопросы методологии и современных подходов к методике реализации

Аннотация. В статье представлена характеристика метода духовного анализа музыки, разработанного В. В. Медушевским, рассматривается понятие «Божественной красоты», обосновывается важность вопросов самоопределения самого музыковеда-исследователя, его духовно-нравственного развития. Авторы статьи конкретизируют особенности отношения аналитика к композитору и его произведению в духовном анализе.

Ключевые слова и фразы: духовный анализ музыки, художественное самовыражение, «Божественная красота», аскетическая самореализация, сакральный, профанный.

*Лилия БУРДИЯН,
Наталья ОЗАРЕНСКАЯ*

*Приднестровский государственный университет
им. Т.Г. Шевченко, Тирасполь, ПМР*

В современной музыковедческой литературе духовный анализ музыки рассматривается преимущественно в том варианте, который был предложен выдающимся исследователем В. В. Медушевским [5]. Несмотря на редкость использования разработанных им положений, представленный духовный ракурс исследования музыкального произведения, тем не менее, пользуется успехом у определённой аудитории специалистов-музыкантов и находит применение сегодня даже в научных изысканиях музыкально-педагогического характера.

Отсутствие повсеместного, всеобщего для музыкального профессионального сообщества, признания духовного анализа В. В. Медушевского объясняется не только жёсткой христианской направленностью положений, выдвигаемых данным автором относительно понимания «духовного», но и некоторой субъективностью его оценок, бескомпромиссностью отбора ценного с духовной точки зрения музыкального материала от вредного, заслуживающего «предания анафеме». Сосредотачивая внимание на проявлениях в мире людей Божественной красоты и гармонии, В. В. Медушевский усматривает основное назначение духовного анализа в обнаружении (или констатации отсутствия) таковой в музыке. Соответственно, в таком варианте духовный анализ нацелен на распознавание в музыкальных образах отображения вечного процесса земного противостояния добра и зла.

Открытие и внедрение в практику новых методов исследования всегда представляет собой длительный процесс, объединяющий собственно исходные импульсы нового аналитического ракурса, их теоретическое определение, апробацию в непосредственной эмпирической реальности, выявление итогов и результатов первых опытов, а затем «выход» в новую историю применения, во время которой вносятся необходимые добавления и коррективы. Анализ

В. В. Медушевского, является, пожалуй, слишком нестандартным и непривычным для современного отечественного музыкознания. Тем не менее, попробуем объяснить некоторые позиции автора и предложить ряд добавлений в его исходную концепцию, не нарушая православно-христианский тонус метода, но при этом определяя некоторые условия его применения языком, доступным не только для «посвящённых».

Прежде всего, необходимо уточнить содержание ключевого для метода В. В. Медушевского понятия – Божественной красоты. Рассуждения о сущности таковой содержат известные среди православных исследователей труды композитора и музыкального мыслителя В.В. Мартынова [3, 4], некоторые положения которого будут впоследствии привлечены к предлагаемой статье.

Итак, искусство, в том числе музыка обычно представляется в контексте эстетической сферы жизнедеятельности человека, связанной с чувственным восприятием. С теми или иными вариациями понятие «эстетического» исследователи, следуя античным традициям понимания смысла художественной деятельности, связывают с творчеством «по законам красоты», представлениями о мере, пропорции, гармонии, целостности. При этом красота понимается как нечто вызывающее удовольствие, наслаждение, моральное удовлетворение. Это – красота мира – явление изменяющееся, зависимое от нравов эпохи и диктуемое в конечном итоге обществом.

Христианство выдвигает иное представление красоты, которая в данном религиозном контексте сосредотачивается в Боге. Это не «красота мира», а красота единая и всеобъемлющая, запредельная по отношению ко всему умопостижаемому и чувственно-воспринимаемому. «Вопроси красоту земли, – говорит Блаженный Августин – вопросы красоту моря, вопросы красоту широких воздушных пространств, вопросы красоту небес, вопросы упорядоченность звёзд, вопросы солнце, творящее дневной свет своими лучами, вопросы луну, умеряющую мрак идущей за днём ночи, вопросы живые существа, которые движутся в воде, бегают по земле, летают в воздухе; ... вопросы все эти вещи, и все они ответят тебе: смотри, мы прекрасны!

Их красота есть их исповедание... Кто же сотворил их, как не вечная Красота?» [2, с. 241].

Соответственно, если путь приобщения к красоте мира заключается в общении с умопостигаемым и чувственно воспринимаемым, то путь приобщения к красоте в христианском смысле, напротив, требует полного отрешения от данных явлений мира и состоит в приближении к Богу. В первом случае, характеризующем традиции современной европейской цивилизации, происходит художественное самовыражение человека, разновидностью которого является искусство. Во втором – приобщение к красоте порождает формы аскетической самореализации.

В противовес художественному самовыражению, формы аскетической самореализации подразумевают только молитвенное созерцание. Однако, излучение красоты, исходящее от христианского подвижника, молитвенника представляется гораздо более действенным для духовного преобразования окружающих, чем воздействие произведений художественного творчества. Согласно ортодоксальной традиции, деятельность сознания, очищенного и освящённого христианским подвигом, становится сакральной (от лат. *sacrum* – священное), и, напротив, результат работы субъекта, не следующего по пути аскетического преобразования, предстаёт как профанный (от лат. *profanus* – человек, не имеющий права входа в храм, непосвящённый). Можно сказать, что в контексте христианского мировидения сакральность характеризует аскетическую самореализацию, а профанность – художественное самовыражение.

Представленное разграничение продуктов художественного творчества от результатов аскетической самореализации оказывается неприемлемым для В. В. Медушевского и его почитателей. Пламенная любовь к высокой классике, видимо, несовместима с признанием отсутствия в последней сакрального смысла. Однако, можно ли уравнивать степень сакральности аскетического опыта и опыта художественного самовыражения? Очевидно, нет. Утверждать подобное, всё равно, что отрицать действенность и преображающую силу аскетической практики. Выходом из данной, униженной для представителей высокого искусства ситуации, должен быть отказ от всяких попыток взобраться на пьедестал высшей духовности. Продукт художественного самовыражения представляет собой иную, не менее значимую для нас ценность, чем итоги аскетической самореализации, – духовный опыт, определённые завоевания той «невидимой брани» (с греховным, отдаляющим от Божественной красоты), которая происходит в душе композитора и отображается им в музыке.

Духовный анализ музыкального произведения представляет собой, прежде всего, способность распознать этот глубоко личный для автора музыки, возможно неосознаваемый им вполне, опыт внутреннего постижения высших смыслов человеческого существования. Возможно, таковой не предстанет перед

нами в благозвучном для слуха «прекрасном» музыкально-выразительном облике. Однако, стремление и готовность понять его, безусловно, откроют перед аналитиком духовное содержание исследуемого им музыкального материала. Для того, чтобы подобное соприкосновение с духовной сущностью композиторского высказывания состоялось, необходимо полноценное, не менее глубокое и трепетное (в сравнении с изучением собственно музыкального текста) проникновение в личность автора музыкального материала. Ведь духовный анализ немислим без подлинного, сопричастного «проживания» с композитором его духовного становления, развития; преодоления искушений и всевозможных «борений» разной мистической и жизненной этиологии.

Духовный анализ, предложенный В. В. Медушевским, при всей потрясающей духовной устремленности, профессиональной грамотности и корректности обращения с изучаемым материалом, нацелен, в основном, на музыкальный текст произведения, поиск в нем «следов» Божественного присутствия. Отсутствие полноты понимания духовных процессов, происходящих в душе композитора, придает исследованию незавершенный характер и не позволяет нам вполне определённо уяснить для самих себя ту мораль, назидание, духовное поучение, которое должно быть подлинным финалом всякой духовной работы. Что касается конкретных «следов» Божественного присутствия, усмотрения проявлений в музыке Божественной красоты и гармонии, то, во-первых, видимые в качестве итога духовного анализа, они замыкают нас исключительно на чувстве восхищения и преклонения перед таковыми; а во-вторых, в музыкально-выразительном отношении, с точки зрения музыкальной поэтики, все равно не укажут нам на те или иные интонации, интервалы, аккорды, лады и прочие элементы музыкального языка, которые с неизбежностью будут в любом музыкальном тексте указывать на присутствие в нём Бога. Общеизвестно, что некоторые специалисты в области семиотики вообще отказывали музыкальному содержанию в возможности быть распознанным с помощью подобного рода научных изысканий [1, 11].

Помимо приобщения к духовному анализу процессов постижения духовного опыта автора-композитора, не менее важной представляется разработка вопросов самоопределения собственно субъекта исследовательского поиска. В. В. Медушевский в своём желании обличить низкопробный музыкальный массовый контент, стремится подчеркнуть высший смысл и богодухновенность серьезного музыкального искусства академической традиции. В его учебном пособии мы ощущаем полный спектр реакций православного христианина на окружающий его мир: благородный гнев на тлетворное воздействие западной массовой культуры и восторг перед высокой классикой, «растворение» в красотах Божественного присутствия в музыке и резкое неприятие массового музыкального суррогата. Однако, в реальности, каждый конкретный

художественный продукт, оказывающийся объектом анализа, открывает перед нами содержание души определённого автора, вне зависимости от того, предстаёт ли он в виде одной неповторимой личности или коллектива программистов, звукорежиссеров и аранжировщиков, и субъект исследовательского поиска должен стремиться понять именно этот, в данном случае, обособленный от всего человеческого сообщества мир.

Каким должно быть отношение музыковеда к изучаемому материалу для того, чтобы отвечать требованиям анализа, реализуемого в сфере православного христианского мирозерцания? Приблизиться к особенностям взаимодействия такого исследователя и музыки помогут наставления митрополита Антония Сурожского, предложенные им в его «Молитве» [6].

Рассматривая молитву как «искание, исследование ... области невидимого», то есть той «бесконечности», в которой нам открывается взаимосвязь Бога и человека, он «сердцевиной» этого взаимоотношения видит встречу с Богом, «и в Нём, со всем творением» [6, с.11]. Встреча с автором-творцом музыкального произведения, свершаемая в процессе духовного анализа, должна располагаться в едином с молитвенным поиском русле, когда аналитик, рассматривая продукт художественного самовыражения стремится найти в глубине его следы присутствия Всевышнего. Для того, чтобы подобного рода поиск увенчался успехом, исследователю необходимо должным образом подготовить себя к таковому. Согласно митрополиту Антонию, это означает, прежде всего, «признать неумолимую «инаковость» другого» [6, с.13], право на его существование. При этом, следует «найти правильную позицию», то есть, «расстояние, откуда взгляд охватывает весь предмет и не ослеплён им» [6, с.14]. Впрочем, данная рекомендация также не свидетельствует о наличии всех необходимых для духовного постижения музыки, качественных характеристик: «...недостаточно видеть, - говорит Митрополит Антоний, - надо ещё и слышать», что означает, «за пределом услышанных слов стремиться уловить смысл, направленность того, что было произнесено или осталось невысказанным» [6, с.16].

Признание «инаковости» другого, способность видеть, слышать и оценивать могут реализоваться в духовном анализе только в том случае, если со стороны исследователя, как христианина, настроенного на «встречу», проявляется «порыв, желание», стремление увидеть и услышать, а для этого, согласно Митрополиту Антонию, «нужна любовь, хотя бы малая» [6, с.18]. Если «ненависть нам представляет искажённые образы, уродливые карикатуры», а «безразличие, равнодушие — слепы», то любовь свидетельствует о том, что у исследователя «чистое сердце, способное различить Бога за слоями окружающей потемнённости, которые Его скрывают» [6, с.19].

Представленные позиции «неумолимо» опускают чашу весов в словосочетании «духовный анализ» в

сторону первой его части. Духовная качественность преобразует собственно фундамент аналитической деятельности, поднимая таковую на гораздо более высокий уровень постановки целей и задач, «вырывая» её из «цепких когтей» ориентации на всемерную детализированность всё более углубляющейся атомизации музыкальных текстов. Данное обстоятельство указывает на исключительную важность не только профессиональной подготовки (которая должна приближаться к соответствию требованиям, выдвигаемым междисциплинарными исследованиями), но, в первую очередь, духовно-нравственного развития личности аналитика, что вообще не предусматривает современная система специального музыкального образования.

Какие рекомендации можно сформулировать тем, кто, несмотря на все мыслимые и немыслимые препятствия, все же обратиться к распознаванию духовной сущности музыкального? Прежде всего, необходимо изменить направленность собственных исследовательских подходов: наибольшей категоричностью и бескомпромиссностью следует наделять оценку духовных и бездуховных импульсов в своих индивидуальных личностных и профессиональных действиях; опасаться состояний так называемого «благородного гнева», в процессе разворачивания которого порой теряется не только его благородство, но и всякая духовная составляющая. Следующий совет: в каждом конкретном случае, постигать содержание, вкладываемое исключительно автором (или авторами-создателями) данной композиции; помнить о неповторимости каждой индивидуальности; стремиться понять исходные установки таковой, рассмотреть более или менее уловимые процессы той «невидимой брани», которая в ней происходит и отображается в её музыкальном высказывании; быть готовым распознать в авторе возможно скрытые глубоко в подсознании, подлинно духовные стремления и идеалы. Духовную качественность анализа определяет стремление понять, но не предать забвению в гневе опрометчивого отношения к тому, что представляется низким и недостойным нашей высокой профессиональной позиции.

В музыкальном тексте, при всей реализации этапов, устанавливаемых стандартами практикуемого музыковедами анализа, первостепенное внимание необходимо уделять тем музыкально-выразительным аспектам, которые характеризуют духовные качества авторского высказывания. Поиск специфики отображения в музыке аспектов «духовного» должен стимулировать расширение подходов и способов анализа, обуславливать подлинный переход на «рельсы» междисциплинарного и транс-дисциплинарного исследования.

Заключением предложенного сообщения, очевидно, может быть только выражение надежды о достойном продолжении тех инициатив, которые были предприняты выдающимися российскими музыковедами-мыслителями. Главным предостережением

должен быть признан призыв не допускать какого-бы то ни было упрощения, обобщения, схематизации, стандартного форматирования выдвигаемых оценок и выводов. Ведь музыковед, занимающийся духовным анализом, ответственен не только за корректное понимание значимости анализируемого музыкального текста и адекватную оценку духовного вклада его автора, но и за соответствующее открываемым духовным смыслам восприятие представителей слушательской аудитории. А это уже «выход» музыковедения за пределы цеховой значимости собственных достижений, в сферы непосредственного участия в духовно-нравственном развитии общества.

Библиографические ссылки

1. Акбалькан Е.В. Семиотические методы анализа параметров взаимодействия речи и музыкального языка // Ценности и смыслы. 2022, № 5 (81). С. 45-67.
2. Идеи эстетического воспитания: В 2-х тт. М.: 1973. Т. 1. 408 с.
3. Мартынов В.И. История богослужебного пения. Учебное пособие. М.: 1994. 240 с.
4. Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. М.: 1997. 208 с.
5. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие. СПб.: 2016. 632 с.
6. Митрополит Сурожский Антоний. Может ли ещё молиться современный человек. Краматорск: 2008. 400 с.
7. Осипов А.И. Русское духовное образование: исторический контекст и современное состояние // Нижегородское образование. 2011, № 4. С. 112-118.
8. Рапацкая Л.А. Духовность как категория музыкального искусства и образования // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 2. С. 34-53.
9. Рапацкая Л.А. Духовный анализ музыки в контексте педагогики музыкального образования: теория и практика // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10, № 1. С. 9-24.
10. Розин В.М. Семиозис несемiotических образований (символов, схем, икон, произведений искусства) // Культура и искусство. 2020, № 6. С. 29-36.

Репрезентация как визуализация имиджа в современной культуре

Аннотация. В статье рассматривается репрезентация как механизм визуализации имиджа в современной медиакulturе. Актуальность исследования обусловлена расширением медиакommunikаций, ростом значения визуального контента и усилением роли информационно-коммуникационных технологий в формировании общественных представлений об объектах, личностях и организациях. Имидж анализируется как социокультурный конструкт, который складывается из визуальных, вербальных и символических признаков и получает устойчивость только в процессе восприятия и интерпретации аудиторией. Установлено, что медиакulturа не только ускоряет распространение имиджевых сообщений, но и задаёт способы их визуального предъявления, эмоциональной оценки и закрепления в массовом сознании. Сделан вывод о том, что репрезентация имиджа зависит от канала коммуникации, визуальной формы, содержания сообщения, доверия к источнику и характера обратной связи со стороны аудитории.

Ключевые слова и фразы: репрезентация, визуализация, информационно-коммуникационные технологии, имидж, средства массовой информации, медиакulturа, массовая культура.

Иван КИСЕЛЬ

Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

Введение

В современной культуре имидж становится неотъемлемой частью социальной, профессиональной и публичной деятельности. Он воспринимается не только как внешняя характеристика человека, организации или события, но и как особая символическая ценность, от которой зависит доверие аудитории, узнаваемость объекта и успешность его включения в систему общественных коммуникаций. В массовом сознании закрепляется представление о том, что грамотно сформированный образ способен влиять на личный, профессиональный и коллективный успех.

Наиболее активно категория имиджа используется в сфере связей с общественностью, рекламы, маркетинга и массовых коммуникаций. Одним из центральных направлений PR-практики является создание благоприятного образа объекта с помощью коммуникативных и имиджевых технологий [9]. Однако в условиях медиатизированного общества имидж уже не может рассматриваться только как результат целенаправленного конструирования. Он формируется в сложном взаимодействии автора сообщения, медиаканала, визуальной формы и аудитории, которая воспринимает, оценивает и заново интерпретирует представленный образ.

Объектом исследования являются процессы репрезентации имиджа, предметом — визуализация имиджа в медиакulturе.

Цель исследования — определить роль репрезентации как механизма визуализации имиджа в современной медиакulturе.

Для достижения цели поставлены следующие задачи: рассмотреть основные составляющие имиджа; выявить факторы, влияющие на визуализацию имиджа в процессе репрезентации; определить значение

репрезентации для закрепления визуального образа в медиакulturе.

Материалы и методы

Теоретическую основу исследования составили работы, посвящённые имиджу, массовой коммуникации, медиакulturе и репрезентации. В статье учитываются подходы М. О. Кошляковой, А. В. Кравченко, Г. Г. Почепцова, В. М. Шепеля, К. Боулдинга и других авторов. Методологически работа опирается на анализ научной литературы, обобщение исследовательских позиций, сравнение понятийных подходов, а также на системное рассмотрение имиджа как совокупности знаково-символических, визуальных и коммуникативных элементов.

Результаты и обсуждение

Анализ источников показывает, что проблема формирования имиджа сохраняет актуальность практически во всех сферах общественной деятельности. Развитие информационно-коммуникационных технологий изменило не только скорость распространения образов, но и саму структуру их восприятия. Сегодня значительная часть имиджевых сообщений создаётся, транслируется и обсуждается в цифровой среде, где визуальный контент становится одним из главных способов предъявления объекта аудитории.

Вопрос о том, как именно будет воспринят имидж, насколько устойчивым окажется эффект первого впечатления и какой отклик возникнет у аудитории, приобретает особую значимость. Интернет позволяет не только распространять образ, но и отслеживать реакции: комментарии, просмотры, репосты, пользовательские оценки, результаты опросов и обсуждения в социальных сетях. Это усиливает значение цифрового имиджа, который имеет знаково-символическую природу и формируется как в онлайн-, так и в офлайн-коммуникациях.

Цифровая среда предоставляет разные площадки для создания, продвижения и анализа имиджа. Социальные сети, сайты, видеоплатформы, новостные

ресурсы и рекламные каналы позволяют визуализировать образ, повторять его в разных форматах и оценивать степень его узнаваемости. В результате репрезентация имиджа становится не единичным актом предъявления, а непрерывным процессом обращения образа в медиакультуре.

Основная часть

Понятие «имидж» вошло в научный оборот во второй половине XX века. В российской исследовательской и прикладной практике оно стало активно использоваться в 1990-е годы, когда возрастало значение связей с общественностью, рекламы и политических коммуникаций. Дефиниция «имидж» обычно соотносится с латинским *imitari* – «имитировать» [4]. Важным для понимания данной категории является подход К. Боулдинга, который рассматривал образ как субъективное знание человека о мире, о себе, о своём положении в пространстве, времени и системе социальных отношений [16].

Формирование имиджа можно определить как последовательный коммуникативный процесс, направленный на создание устойчивого впечатления об объекте. Этот процесс включает отбор значимых характеристик, их визуальное и вербальное оформление, выбор каналов распространения и работу с реакцией аудитории. К вербальной составляющей можно отнести само сообщение, его прямое содержание. А вот всё, что касается движений тела, внешности, отношения ко времени, интонации, громкости голоса, распределения пространства уже относится к невербальному. В современной медиакультуре невербальная коммуникация проявляется иначе: стиль оформления аккаунта, монтаж видео, выбор ракурса, мимика в коротких видео, дизайн публикаций и даже скорость ответа на сообщения, всё это становится элементами цифрового имиджа. И зачастую именно такие невербальные и визуальные сигналы убеждают сильнее, чем сами слова. Иными словами, имидж связан не только с тем, каким объект хочет быть представлен, но и с тем, каким он становится в восприятии других.

Имидж ориентирован на формирование определённого впечатления и предполагает обратную связь. Он соотносится с ожиданиями аудитории, конкретной ситуацией и временным контекстом. Поэтому его нельзя сводить только к внешнему виду или отдельному визуальному признаку. Внешний облик, поведение, стиль коммуникации, репутация, эмоциональный фон и культурные ассоциации действуют совместно и образуют целостное качество. Имидж, по сути, представляет собой форму культурной медиации между объектом и массовым сознанием. Сложную реальность люди обычно не воспринимают напрямую и в полной мере; ей нужно символическое сокращение. Имидж превращает многообразие свойств объекта в более компактную, легко запоминающуюся форму как метафору, слоган, визуальный знак, легенду, устойчивую ассоциацию. Это не просто упрощение,

а особая процедура культурной кодировки, когда объект получает социальную видимость.

Как и многие научные категории, термин «имидж» может трактоваться в широком и узком смысле [15]. В широком смысле под имиджем понимается распространённое представление о совокупности естественных и специально созданных характеристик объекта. В узком смысле имидж – это целенаправленно сконструированный образ, который приписывает объекту дополнительные ценности и вызывает у аудитории желательные оценки, отношения и ожидания.

Особое значение для изучения имиджа имеет конец XX века, когда развитие информационно-коммуникационных технологий усилило процессы глобализации и расширило информационные поля. Социальная реальность превращается в семиотическое пространство, где человек постоянно погружён в бесконечный поток сообщений, сигналов, визуальных кодов и символических импульсов. Здесь коммуникация уже не просто передача информации. Она становится задачей отбора, распознавания и доверия: что важно, кому можно верить, как отличить значимое. Имидж, в таких условиях, выходит за рамки обычного декора или оболочки. Это культурно-коммуникативная форма, с помощью которой субъект может быть замечен, понят и принят – несмотря на избыточность информации вокруг. Средства коммуникации стали значимыми не только в профессиональной, но и в повседневной жизни. Они связали людей в устойчивые коммуникативные сети и превратились в каналы распространения медиакультуры. В этой среде имидж получает визуальное воплощение, доступное широкой аудитории.

Преимущество медиакультуры состоит в том, что она переводит значительную часть информации в форму, удобную для зрительного восприятия. Изображения, видеоролики, логотипы, фирменные цвета, графический дизайн, интерфейсы и визуальные стили становятся средствами закрепления образа. Поэтому визуализация имиджа в медиакультуре связана не только с эстетическим оформлением, но и с управлением вниманием аудитории. В медиакультуре этот механизм работает особенно явно. Сообщества обычно складываются вокруг визуальных кодов, речевых привычек, эстетики, ценностей и узнаваемых моделей самопрезентации. Часто эти критерии никто не осознаёт – они проявляются в сходной манере речи, похожих деталях во внешности, привычках поведения или особенностях цифрового стиля. Всё это вызывает эффект доверия, похожий на «ореол»: симпатичный и узнаваемый образ переносит позитивную оценку на слова, поступки и намерения любого, кто его носит.

Репрезентация происходит от латинского *repraesentatio* – «представление». В гуманитарном контексте она понимается как процесс предъявления, воспроизведения и интерпретации образа. Репрезентация не является механическим копированием реальности: воспринятая информация может изменяться под влиянием времени, памяти, эмоционального

состояния, культурного опыта и особенностей коммуникационного канала [6]. Поэтому один и тот же объект может получать разные образы в зависимости от того, кто, где и каким способом его представляет.

Внутренние структуры восприятия, сформированные в опыте индивида, влияют на то, как человек распознает и интерпретирует визуальную информацию. Представления о мире, обществе и самом себе становятся своеобразной рамкой, через которую воспринимается имидж. В этом смысле благоприятная репрезентация зависит от первого впечатления, эмоциональной оценки, узнаваемости визуальных признаков и способности аудитории соотнести образ с уже имеющимися культурными ожиданиями.

Именно поэтому в массовом сознании имидж выступает одной из центральных ценностей успешного социального функционирования. Он важен в рекламе, маркетинге, связях с общественностью, средствах массовой информации, деловых и личных отношениях [10]. Имидж стал устойчивым явлением экономической, социальной, политической, научной и повседневной жизни, поскольку через него выражаются статус, идентичность, стиль поведения и принадлежность к определённой системе ценностей.

Восприятие имиджа складывается из множества параметров: поступков, внешнего вида, опрятности, привычек, манеры речи, жестов, визуального окружения и контекста появления объекта. Человек или организация могут сознательно поддерживать собственный имидж, однако решающее значение имеет то, как этот образ воспринимается другими [8]. Отсюда следует, что имидж включает вербальные и невербальные элементы. К вербальным относятся речевые сообщения, тексты, лозунги, публичные заявления; к невербальным – внешний облик, визуальная стилистика, цветовые решения, дизайн, поведенческие жесты и сама форма предъявления объекта.

Все элементы имиджа должны находиться в согласованной взаимосвязи [14]. Образ часто возникает быстро, иногда в течение первых секунд восприятия, но его изменение требует значительных усилий: анализа аудитории, планирования сообщений, корректировки визуального ряда и последовательного повторения нужных смыслов. Первое впечатление поэтому играет особую роль: оно задаёт эмоциональную рамку, внутри которой затем оцениваются новые сведения об объекте.

Существенное значение имеют средства массовой информации. Они не только транслируют сведения, но и задают способ их интерпретации. Формирование положительного образа в современных массовых коммуникациях осуществляется через разные технологии, ориентированные на достижение желаемого эффекта [2]. СМИ ценны для продвижения имиджа благодаря охвату, оперативности и влиянию на общественное внимание. Они способны представить объект в нужном ракурсе, повторить ключевые визуальные элементы и сделать образ узнаваемым для массовой аудитории.

В то же время медиаканалы позволяют анализировать реакцию на репрезентацию имиджа. Количество просмотров, тональность комментариев, частота упоминаний и характер обсуждений показывают, насколько образ закрепляется в общественном сознании. Поэтому медиакультура выполняет двойную функцию: она является средой визуализации и одновременно пространством обратной связи.

Визуальная культура тесно связана с технологическим прогрессом. Повышение качества средств коммуникации, доступность мобильных устройств, развитие социальных сетей и видеоплатформ расширяют возможности создания визуальных образов [11]. У большинства людей есть технические средства для постоянного получения информации, поэтому аудиовизуальные потоки становятся частью повседневной жизни и участвуют в репрезентации социальных, политических, коммерческих и личных образов.

Под визуализацией обычно понимаются приёмы представления информации или явления в форме, доступной зрительному восприятию. В современном медиaprостранстве визуализация связана не только с изображением, но и с системой знаков: шрифтами, цветами, композиционными решениями, графическими символами, интерфейсами, фотографиями и видеорядом. Пользователь, сталкиваясь с рекламой, публикациями и медиасообщениями, формирует мнение об объекте именно через совокупность этих визуальных признаков [7].

Медиакультура в этом отношении становится неотъемлемой частью общественной жизни. Она производится и распространяется средствами массовой коммуникации, но не исчерпывается ими: важную роль играют социальные сети, пользовательский контент, блогосфера, визуальные платформы и неформальные коммуникации. Каждый канал имеет собственную аудиторию, темп распространения и способ воздействия. Поэтому для устойчивого формирования имиджа важно учитывать различия между каналами, а не механически дублировать одно и то же сообщение.

Развитие СМИ и цифровых платформ связано также с массовой культурой, ориентированной на широкую аудиторию, быстрый доступ к информации и узнаваемость образов. Имидж формируется и функционирует именно в пространстве общественных коммуникаций [5]. Чем проще образ распознаётся, чем чаще он повторяется и чем сильнее связан с эмоционально значимыми ассоциациями, тем выше вероятность его закрепления в коллективном восприятии.

На репрезентацию имиджа влияет и неофициальная информация: слухи, сплетни, пользовательские отзывы, случайные публикации, комментарии и устные пересказы [1]. Такие сообщения могут исказить образ, усилить негативные интерпретации или, напротив, повышать интерес к объекту. Их воздействие объясняется тем, что неформальная информация часто воспринимается как более «живая» и близкая аудитории. Поэтому она способна влиять на визуальное

и эмоциональное представление об объекте не меньше, чем официальные медиатексты.

Современное общество всё в большей степени становится медийным. Средства передачи и получения информации постоянно развиваются, а медиакультура охватывает политическую, экономическую, образовательную, художественную и повседневную сферы. СМИ при этом выполняют двойственную роль. С одной стороны, они информируют общество о событиях; с другой – способны направлять внимание, усиливать отдельные смыслы и оказывать манипулятивное воздействие [12]. Это влияние участвует в формировании имиджа, поскольку аудитория получает не нейтральную реальность, а определённым образом организованное сообщение.

Визуальное наполнение окружает современного человека повсюду: в рекламе, городском пространстве, социальных сетях, интерфейсах, фирменных стилях, логотипах, шрифтах, видеороликах и фотографиях. Визуализацию можно рассматривать как важнейшую составляющую имиджа, поскольку она обеспечивает зрительное распознавание объекта и связывает его с определённым эмоциональным и ценностным рядом. Внешний вид, дизайн, интерьер, цветовая гамма, композиция кадра и стилистика публикаций участвуют в создании социально-психологической установки по отношению к объекту [13; 3].

Следовательно, репрезентация как визуализация имиджа представляет собой процесс, в котором образ не только предъясняется, но и культурно закрепляется. Он проходит через медиаканалы, получает визуальную форму, интерпретируется аудиторией и возвращается в коммуникацию в виде оценок, реакций, повторных публикаций и устойчивых представлений. Именно эта динамика позволяет рассматривать имидж не как статичную оболочку, а как результат постоянного взаимодействия между объектом, медиа и обществом.

Заключение

Репрезентацию имиджа можно рассматривать как один из ключевых механизмов визуализации и оценки запоминаемости образа. В современной медиакультуре имидж формируется не только через намеренное конструирование внешних признаков, но и через их распространение, повторение, интерпретацию и эмоциональное закрепление в сознании аудитории. Это особенно ярко видно в процессе создания имиджа и брендинге. Имидж не просто отражение реального объекта, он – символическая конструкция, где фактическое сплетается с желаемым, рациональное с эмоциональным, а социальное с мифологическим. Бренд – также не просто знак товара, услуги или организации. Он сложный культурный текст, охватывающий текст, визуальные образы, поведение и ценности. Сила бренда зависит не только от того, насколько его узнают. Важно, насколько он входит в культурную реальность человека, насколько органично становится частью его картины мира.

Развитие информационно-коммуникационных технологий расширило количество каналов, через которые образ может быть предъяснен обществу. Визуальный контент стал одним из основных способов организации внимания, а медиакультура превратилась в среду, где имидж получает социальное значение. Репрезентация зависит от качества визуальной формы, содержания сообщения, доверия к источнику, особенностей канала и готовности аудитории включить образ в собственную систему оценок.

Таким образом, визуализация имиджа выступает не внешним дополнением к коммуникации, а её содержательным элементом. Она формирует первое впечатление, поддерживает узнаваемость объекта, влияет на социально-психологические установки и определяет характер последующего взаимодействия аудитории с представленным образом. Исследование этих процессов позволяет глубже понять механизмы функционирования имиджа в современной культуре и медиапространстве.

Библиографические ссылки

1. Беззубцев С. А. Слухи, которые работают на вас: секреты профессионального использования. Санкт-Петербург: Питер Принт, 2003. 186 с.
2. Воробьев А. М. Средства массовой информации как фактор гражданского общества: процесс, тенденции, противоречия. Екатеринбург, 1998. 183 с.
3. Касьянова Е. П. Визуальный поворот и современная российская издательская система // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2026. № 1. С. 208–217.
4. Королько В. Г. Основы паблик рилейшнз. Москва: Рефл-бук, 2001. 528 с.
5. Кошлякова М. О. Имидж в системе массовой коммуникации // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. С. 221–223.
6. Кравченко А. В. «Репрезентация мыслительных структур в языке» как тема научного дискурса // Когнитивные исследования языка. 2012. № 12. С. 205–216.
7. Кривоносов А. Д. Теория и практика массовой информации. Москва: ЮНИТИ, 2006. 283 с.
8. Лебон Г. Психология народов и масс. Санкт-Петербург: Питер, 2016. 224 с.
9. Метляева Т. В., Фадеев Д. А. Социокультурный подход к исследованию имиджа // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2014. № 11. С. 438–441.
10. Перельгина Е. Б. Психология имиджа. Москва: Аспект Пресс, 2002. 223 с.
11. Почепцов Г. Г. Имиджелогия. Москва: Рефл-бук, 2006. 576 с.
12. Ростомян А. Р. Роль СМИ в процессе формирования положительного имиджа государственного служащего // Коммуникология: электронный научный журнал. 2017. № 4. С. 52–59.
13. Феофанов О. А. Стереотип и «имидж» в буржуазной пропаганде // Вопросы философии. 1980. № 6. С. 91–96.
14. Черепанова В. Н. Педагогическая имиджелогия. Тюмень: ТОГИРРО, 1998. 296 с.
15. Шепель В. М. Имиджелогия. Как нравиться людям. Москва: Народное образование, 2002. 613 с.
16. Boulding K. The Image: Knowledge in Life and Society. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1956. 175 p.

Композиция пейзажной живописи: синтез китайской и русской художественных традиций

Аннотация. В статье рассматриваются композиционные особенности китайской и русской пейзажной живописи в контексте различия их эстетических и культурных оснований. Актуальность темы связана с необходимостью осмысления художественного диалога между восточной и западной традициями в современном изобразительном искусстве. На основе сравнительно-искусствоведческого анализа выявляются особенности трактовки природного пространства, колористической организации и технического исполнения в китайском и русском пейзаже. Показано, что китайская традиция ориентирована на философское созерцание, ритм пустоты и выразительность кисти и туши, тогда как русская пейзажная школа связана с пространственной достоверностью, световоздушной средой и эмоционально насыщенным образом природы. Особое внимание уделяется не только различиям, но и точкам соприкосновения двух художественных систем. Делается вывод о том, что современный пейзаж может рассматриваться как пространство межкультурного синтеза, в котором взаимодействие китайской и русской традиций становится источником новых композиционных и образных решений.

Ключевые слова и фразы: пейзажная живопись; китайская живопись; русская живопись; художественная традиция; композиция; межкультурный диалог; синтез искусств.

МА ЧЖАОЮЙ

Саньцзянский художественно-промышленный институт, Харбин, Китай

Введение

Пейзаж занимает особое место в истории изобразительного искусства, поскольку в нём особенно отчетливо раскрывается характер отношений человека и природы. В китайской и русской живописи этот жанр приобрел не только художественное, но и мировоззренческое значение: он стал формой выражения культурной памяти, эстетического идеала и национального способа видения мира. Сопоставление двух традиций позволяет выявить различия их художественных языков и определить основания для межкультурного диалога.

Китайская пейзажная живопись формировалась на протяжении многих столетий и к эпохам Суй, Тан, Сун и Юань обрела зрелую художественную форму. Она сложилась как целостная система, в которой изображение природы связано с философией единства человека и мира, ритмом композиции, соотношением пустоты и заполненности, выразительностью линии и туши. Русская пейзажная живопись выработала свои принципы на основе глубокого переосмысления европейского реализма. Её особенностями стали пространственная достоверность, лиризм и эмоциональность образов природы. В XX веке, в условиях интенсивных художественных контактов двух стран, эти самобытные традиции вступили в активное взаимодействие, которое сохраняет свою актуальность для современного изучения.

Цель статьи – выявление единства и различий китайской и русской пейзажной живописи в трактовке природы, композиции, цвета и техники, а также возможностей их взаимодействия в современном ис-

кусстве. Китайско-русский художественный диалог понимается не как механическое соединение разнородных форм, а как эвристическое взаимодействие самобытных эстетических систем, обладающих богатой историей и большим творческим потенциалом.

I. Китайская и русская пейзажная живопись: эстетические основания и художественный язык

Эстетика китайской пейзажной живописи опирается на глубокое философское основание, сформированное в русле даосской, конфуцианской и литературно-учёной традиции. В её центре находится представление о принципиальной нераздельности человека и мира, о внутренней соотнесенности природного порядка и духовного состояния личности. Именно поэтому китайский пейзаж следует рассматривать не как простое изображение внешнего облика гор, вод, деревьев и облаков, а как особую форму художественного мышления, в которой природный образ становится носителем мироощущения, нравственной интонации и философского созерцания. В данной традиции пейзаж не сводится к передаче видимой реальности: он строится как образ мира, пережитого внутренне и выраженного средствами кисти и туши. Этим объясняется устойчивость той художественной системы, в которой композиция, линия, тон, пустота, ритм и фактура не существуют изолированно, а образуют целостную структуру, подчинённую задаче выявления духовной сущности природы [3; 5; 10; 11].

Восприятие природы в китайской пейзажной живописи связано прежде всего не с аналитическим наблюдением предметного мира, а с поиском его внутреннего смысла. Художник не копирует натуру в её эмпирической данности, а стремится постичь её жизненный ритм, энергию и скрытую закономерность.

Именно поэтому в китайской эстетике столь важ-

ным оказывается принцип, согласно которому художественный образ должен находиться «между сходством и несходством»: чрезмерная натуралистическая точность способна разрушить живую поэтику произведения, тогда как полный отказ от связи с реальным миром ведёт к утрате убедительности [11; 12; 13]. Отсюда возникает особое понимание пейзажа как пространства духовного общения художника с природой. Горы, воды, туман, деревья и скалы выступают здесь не только предметами изображения, но и формами выражения человеческого состояния. Пейзаж становится средством самораскрытия, в котором природное и личностное начала не противопоставляются друг другу, а соотносятся как взаимопроникающие уровни художественного смысла.

Такое понимание определяет и специфику композиции. Китайский пейзаж строится на принципе подвижного созерцания: Зритель словно проходит взглядом через пространство картины, последовательно открывая для себя различные планы, ритмы и смысловые узлы изображения. Такая организация пространства связана с отказом от жёсткой фокусной перспективы и с утверждением многопозиционного видения, позволяющего соединять в одном произведении разные точки восприятия. Теоретическим выражением этой модели стало учение Го Си о «трёх далях» — высокой, глубокой и ровной, благодаря которому композиция превращается не в иллюзию оптически достоверного пространства, а в систему ритмически организованного переживания мира. Особую роль в

китайском пейзаже играет категория пустоты. Пустое пространство здесь не является отсутствием изображения в буквальном смысле; напротив, оно обладает активной композиционной функцией. Пустота связывает планы, задаёт дыхание формы, создаёт ощущение воздушной среды, воды, тумана, бесконечной удалённости. Она позволяет зрителю мысленно завершать образ, входить в него, достраивать недосказанное. Именно поэтому композиционная структура китайского пейзажа строится не только на изображённом, но и на не изображённом, на равновесии между проявленным и скрытым. Такая система предполагает высокую степень художественного обобщения и одновременно точный расчёт ритма, масштаба и внутренних пауз. По существу, речь идёт о принципиально иной модели пространственного мышления, где правдоподобие уступает место смысловой ёмкости, а зрительная завершённость — созерцательной открытости.

Не менее важной составляющей китайской пейзажной живописи является цветовое решение, тесно связанное с культурой туши. В классической традиции основным выразительным средством становится не многоцветие, а тонально-фактурное богатство чёрной туши, способной передавать бесчисленные оттенки природного состояния. Даже тогда, когда в пейзаже используются минеральные или растительные краски, они, как правило, не вытесняют тушевую основу, а лишь деликатно дополняют её, усиливая эмоциональную атмосферу изображения. Отсюда происходит особая эстетика сдержанности, в которой



Рис. 1. Хуан Гунван 黄公望. Обитание в горах Фучунь [富春山居图]. 1347–1350. Фрагмент свитка. Тушь на бумаге. Национальный дворцовый музей, Тайбэй / Музей провинции Чжэцзян, Ханчжоу.

выразительность достигается не декоративной насыщенностью, а внутренней глубиной тонального строя. Тушь выступает не только материалом, но и носителем художественного мышления. Понятие «кисть и тушь» обозначает здесь целостную систему, в которой линия, характер мазка и тональная моделировка одновременно строят форму и выражают духовное состояние автора [3; 5; 10; 11]. Именно поэтому произведения Дун Юаня, Хуан Гунвана, Ни Цзая и других мастеров важны не только сюжетно, но и как образцы особого пластического дыхания. Основой китайской пейзажной живописи является не стремление к внешнему подобию, а установка на выявление внутренней сущности природного мира. Отсюда проистекают и особенности трактовки пространства, и значение пустоты, и приоритет туши над локальным цветом, и особая роль кистевого жеста как носителя художественного смысла. Именно эта цельность делает китайскую пейзажную традицию одной из наиболее зрелых и самобытных систем мирового искусства, а также важнейшей основой для дальнейшего сопоставления с русской пейзажной живописью.

Русская пейзажная живопись основана на иной художественной логике. Она формировалась в русле реализма, однако её своеобразие заключается не в простом воспроизведении природы, а в способности превращать природный мотив в форму национального и эмоционального самовыражения [2; 4; 7; 8]. Во второй половине XIX века пейзаж в русской культуре становится пространством осмысления красоты родной земли, исторического времени и внутреннего состояния человека, средством выражения национального мироощущения, исторической памяти, эмоционального строя жизни. Русская пейзажная живопись, при всей её связи с общеевропейской системой художественного видения, выработала собственную эстетическую модель, в которой объективность изображения соединяется с лиризмом, психологической глубиной и особым вниманием к духовному состоянию человека перед лицом природы [2; 4; 7; 8].

Особенности русской природы сыграли в формировании этой традиции принципиальную роль. Простор равнин, протяжённость рек, лесные массивы, переменчивость неба, суровость зимнего пейзажа и особая световоздушная среда средней полосы России сформировали тот тип художественного восприятия, в котором пространство переживается как одновременно конкретное и символически значимое. Русский художник, обращаясь к изображению природы, стремится не только передать её видимую форму, но и выявить её эмоциональный строй.

Уже в творчестве А. Саврасова пейзаж приобретает значение эмоционально насыщенного образа. Картина «Грачи прилетели» демонстрирует способность русского искусства раскрывать большое через малое: скромный сельский мотив становится выражением пробуждения, надежды и чувства родной земли, подтаявший снег, деревья и птицы создают глубоко вы-

разительно художественное целое. Именно благодаря такому типу художественного видения русский пейзаж становится не описанием природы, а формой национального самосознания. В дальнейшем эта линия получает развитие у И. Шишкина, Ф. Васильева, В. Поленова, А. Куинджи, И. Левитана. Каждый из них по-своему раскрывал возможности пейзажного жанра, но всех их объединяет стремление увидеть в природе не фон, а духовно содержательную реальность.

Композиция в русской пейзажной живописи основывается на принципе зрительной организованности пространства. Существенную роль играют линейная перспектива, соотношение планов, глубина, равновесие масс, направленность зрительского движения. В отличие от китайского пейзажа, рассчитанного на постепенное «вхождение» в изображение, русский чаще строит цельную визуальную ситуацию, в пределах которой раскрывается эмоциональный строй произведения [1; 7; 8]. Цвет также связан прежде всего с наблюдением природы, но выполняет не только описательную, но и эмоциональную функцию. Так, в «Золотой осени» Левитана теплые золотистые и охристые тона формируют цельный образ светлой, торжественной природы [4; 7; 8].

Техническая система русской школы опирается на рисунок, светотень, живописную моделировку объема и внимательное изучение природы. Однако и здесь правдивость достигается не механическим копированием,



Рис. 2. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: Государственная Третьяковская галерея.

а художественным отбором и обобщением. В этом особенно наглядно проявляется мастерство Шишкина: в «Утре в сосновом лесу» подробная разработка фактуры подчинена целостному впечатлению мощной и живой природной среды. Русская пейзажная живопись тем самым соединяет пространственную достоверность с эмоциональной выразительностью.

II. Различия и общность художественных традиций

Основные различия двух традиций связаны с разными моделями художественного восприятия природы. Китайская пейзажная живопись стремится к выявлению внутренней сущности природного мира, его ритма и духовной глубины; русская — к зрительно убедительному, но эмоционально насыщенному образу конкретной среды. Это различие проявляется и в композиции: китайский пейзаж строится на множественности точек зрения и активной роли пустоты, тогда как русский опирается на перспективно организованное пространство и зрительное единство [1; 3; 5; 12]. В области цвета китайская традиция тяготеет к сдержанности и тональной культуре туши, тогда как русская — к более предметной и световой конкретности [3; 8; 14]. Наконец, китайская техника основана на выразительности кистевого жеста, а русская — на пластической разработке формы и среды [3; 7; 12].

Однако сводить сопоставление к простой оппозиции «Восток — Запад» было бы неверно. Обе традиции воспринимают природу как художественно и духовно значимую реальность. В обоих пейзаж выходит за пределы жанрового описания и становится формой мировоззренческого и эмоционального высказывания. Китайский художник стремится уловить внутренний ритм гор и вод; русский — выявить эмоционально достоверный образ мира. В обоих случаях природа выступает посредником между человеком и культурой.

Сходство проявляется и в значении лирического начала. В китайской традиции оно выражается через созерцательность, ритм пустоты и полноты, интонацию недосказанности; в русской — через состояние природы, отражающей память, ожидание, чувство родной земли [3; 7; 8]. Обе художественные системы также опираются на традицию, но не сводятся к её механическому воспроизведению: их развитие связано с постоянным обновлением выразительных средств [10; 14; 15]. Именно это создаёт основу для межкультурного диалога.

III. Пути синтеза китайской и русской традиций

Синтез китайской и русской пейзажной живописи возможен не как внешнее соединение отдельных приёмов, а как взаимодействие разных художественных систем. Его продуктивность определяется тем, что каждая традиция способна восполнить ограничения другой. Китайская живопись предлагает философскую глубину, ритмическую свободу и культуру ли-

нии; русская — пространственную организованность, пластическую убедительность и световоздушную конкретность. Поэтому наиболее перспективен синтез, сохраняющий равновесие между образным обобщением и зрительной достоверностью.

Прежде всего такой синтез возможен на уровне художественной концепции. Китайская пейзажная традиция выработала особый тип образности, в котором важнейшее значение имеют духовная сосредоточенность, ритмическая свобода композиции, выразительность кистевого жеста и способность передавать не столько внешний вид природы, сколько её внутреннее состояние. Русская пейзажная живопись, в свою очередь, сформировала устойчивую систему реалистического изображения, основанную на внимательном наблюдении природы, пространственной убедительности и эмоционально насыщенной конкретности природного образа. Взаимодействие двух рассматриваемых систем живописи способно создать синтез, сохраняющий равновесие между образностью и пластической интерпретацией.

Продуктивным представляется переосмысление композиции. Например, У Гуаньчжун в своём творчестве соединяет традиционное китайское пространственное мышление с конструктивной организацией живописи. Композиции его картин сохраняют свободу восточного пейзажа и включают элементы пластической собранности, уходя от строгой дихотомии созерцательность — описательность [14]. Не менее важен и опыт Линь Фэнмяня, расширившего границы китайской живописи за счёт более активного цветового начала, приблизив её к задачам современного синтетического художественного языка [14].

Показательным примером художественного сближения остается и творчество Ли Кэжяня, в частности его произведение «Вань шань хун бянь» («Горы окрашены багрянцем»). В подобных работах ощущается стремление соединить мощь традиционного китайского пейзажного образа с большей пластической плотностью и эмоциональной экспрессией цветового решения. Здесь уже не происходит простого следования классическому канону: напротив, традиция становится основанием для нового художественного жеста, в котором китайская живопись открывается к более напряжённой образности, не утрачивая при этом своей внутренней культурной логики. Одновременно в работах художников, ориентированных на русско-китайский диалог, заметно стремление совместить реалистическую предметность с атмосферой созерцательной разомкнутости, характерной для восточной эстетики [14; 15].

Важную роль в этом процессе сыграл исторический опыт художественных контактов Китая и СССР. Советская система образования существенно повлияла на профессиональную подготовку китайских художников в области рисунка, композиции и натурного анализа. Однако наиболее ценным оказалось не заимствование само по себе, а его творческое переосмысление. Для

мастеров вроде Ло Гунлю диалог с русским реализмом стал не отказом от китайской традиции, а способом её обновления [14].

Следовательно, подлинный синтез возможен только при условии культурного равновесия. Ни одна традиция не должна подчинять другую; продуктивное взаимодействие возникает там, где признаётся самостоятельная ценность обеих систем. В современных условиях это особенно важно, поскольку глобализация облегчает межкультурные контакты, но одновременно повышает риск поверхностной стилизации. Поэтому освоение чужой традиции должно быть связано не с внешним цитированием приёмов, а с пониманием её мировоззренческих и эстетических оснований.

Заключение

Китайская и русская пейзажная живопись представляют собой две самостоятельные художественные системы с разными философскими основаниями, композиционными принципами, колористическими и техническими решениями. Китайская традиция ориентирована на внутреннюю сущность природного мира, ритм и духовное созерцание; русская — на пространственную достоверность, эмоциональную насыщенность и национально окрашенное переживание природы. Вместе с тем обе воспринимают пейзаж как форму мировоззренческого высказывания и художественного познания мира.

Сравнительный анализ показывает, что точки соприкосновения двух традиций связаны прежде всего с их общей установкой на осмысление природы как духовно значимой реальности. Благодаря этому диалог между ними не сводится к внешнему обмену приёмами, а может становиться основанием для новых художественных решений. Наиболее перспективный путь синтеза связан с соединением философской глубины и ритмической свободы китайского пейзажа с пластической убедительностью и эмоциональной конкретностью русской живописи.

Таким образом, композиция в пейзажной живописи выступает не только формальной категорией, но и механизмом выражения культурной модели мира. Через неё раскрываются различия художественного мышления и одновременно выявляются возможности межкультурного взаимодействия. Именно поэтому сопоставление китайской и русской традиций сохраняет значение как для искусствоведческой теории, так и для современной художественной практики.

Библиографические ссылки

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В. Н. Самохина. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
2. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 448 с.
3. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
4. Государственная Третьяковская галерея. Мастера русского пейзажа. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/edu/o/mastera-russkogo-peyzazha/> (дата обращения: 28.04.2026).

5. Го Си 郭熙. Линьцюань гаочжи цзи [林泉高致集] [Высокое послание лесов и потоков]. URL: <https://cctext.org/wiki.pl?if=en&res=393329> (дата обращения: 28.04.2026). (на кит. яз.).
6. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2: Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. М.: Искусство, 1989. 318 с.
7. Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века. Ч. 1: Пейзажная живопись 1870-х годов. М.: Искусство, 1999. 152 с.
8. Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века. Ч. 2: Пейзажная живопись 1880–1890-х годов. М.: Искусство, 2001. 152 с.
9. Русский музей. Пейзаж. Виртуальный Русский музей. URL: <https://rusemuseumvrm.ru/reference/classifier/genre/landscape/> (дата обращения: 28.04.2026).
10. Cahill J. Chinese Painting. Geneva: Skira, 1960. 211 p.
11. Bush S. The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636). Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012. 227 p.
12. Rowley G. Principles of Chinese Painting. Princeton: Princeton University Press, 1947. 168 p.
13. Sze M.-M. The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting. New York: Bollingen Foundation, 1956. Vol. 1–2.
14. Sullivan M. The Arts of China. 5th ed. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2008. 352 p.
15. Wen C. Fong. Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th–14th Century. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 1992. 576 p.

Public relations в аспекте перехода к социокультурной интерпретации

Аннотация. В статье рассматриваются public relations как социокультурный феномен, значение которого не исчерпывается функциональным управлением коммуникационными потоками. Актуальность исследования обусловлена усложнением современного информационного пространства, ростом роли медиакоммуникаций и необходимостью учитывать культурный контекст взаимодействия между субъектом PR-коммуникации и аудиторией. Связи с общественностью анализируются как система практик, с помощью которых общество производит, распространяет и интерпретирует символические значения, влияющие на общественное мнение, имидж и формы социального взаимодействия. Методологическую основу работы составляют анализ научной литературы, сравнение отечественных и зарубежных подходов, а также системное рассмотрение PR как коммуникативной и культурной практики. Показано, что традиционный функциональный подход позволяет описать технологическую сторону public relations, однако не раскрывает в полной мере их связь с культурными кодами, ценностями и механизмами смыслообразования. Сделан вывод о необходимости перехода к социокультурной интерпретации PR, в рамках которой связи с общественностью рассматриваются как часть современной медиакультуры и один из инструментов формирования общественных представлений.

Ключевые слова и фразы: public relations, связи с общественностью, PR-коммуникация, культура, медиакультура, средства массовой информации, социокультурный подход, массовая коммуникация.

Артём МЕРЕНКОВ

*Забайкальский государственный университет Чита,
Россия*

Введение

Public relations представляют собой сложный и динамичный феномен, связанный с разными сферами общественной деятельности. В прикладном смысле связи с общественностью обычно понимаются как система управления коммуникацией между организацией, социальной группой, политическим субъектом или публичной персоной и их аудиториями. Однако в гуманитарном и культурологическом контексте этого определения уже недостаточно. PR-коммуникация не только передает информацию, но и формирует представления, ценностные акценты, символические образы и устойчивые модели общественного восприятия.

Сложность теоретического осмысления public relations обусловлена множеством научных и экспертных подходов к определению их сущности. С одной стороны, PR рассматривается как инструмент коммуникативного менеджмента, направленный на установление прямой и обратной связи, повышение эффективности информационного взаимодействия и поддержку имиджа. С другой стороны, связи с общественностью всё чаще анализируются как часть медиакультуры, поскольку они включены в процессы производства смыслов, репрезентации социальных позиций и символической организации общественной жизни.

Информационное воздействие, реализуемое в PR-деятельности, невозможно без творческой и культурной составляющей. Продвижение товаров и услуг, формирование политического имиджа, поддержание репутации организации или создание позитивного отношения аудитории требуют не только технологи-

ческих приёмов, но и понимания ценностных ожиданий общества. Творческий характер PR проявляется в моделировании сообщения, выборе выразительных средств, создании образа и выстраивании эмоционально окрашенного контакта с аудиторией. В этом смысле PR-деятельность сочетает коммуникативную рациональность и экспрессивно-символические элементы [10].

Объектом исследования являются public relations как форма общественной коммуникации. Предмет исследования – подходы к изучению, пониманию и интерпретации PR в функциональном и социокультурном аспектах.

Цель исследования – проанализировать подходы к пониманию и интерпретации public relations в контексте перехода к более комплексному социокультурному осмыслению данного феномена.

Для достижения цели поставлены следующие задачи: рассмотреть генезис public relations; определить основные подходы к пониманию PR; выявить значение социокультурного подхода к интерпретации связей с общественностью.

Материалы и методы

Исследование основано на анализе научной литературы, посвященной public relations, массовым коммуникациям, медиакультуре и культурной интерпретации социальных практик. Теоретическую основу работы составили труды К. Гирца, Э. Ф. Макаревича, В. Ю. Батуриной, А. Н. Чумикова, М. П. Бочарова, И. В. Попова, Л. Эдвардс и других авторов. Методологически статья опирается на общенаучные методы анализа, обобщения и сравнения, а также на элементы системного и компаративного подходов, позволяющих сопоставить функциональное и социокультурное понимание PR.

Результаты и обсуждение

Наиболее распространенное представление о public relations связано с коммуникативным менеджментом. В рамках этого подхода PR описывается как совокупность технологий, направленных на регулирование информационных потоков, поддержку имиджа, организацию обратной связи и формирование благоприятного общественного мнения. Такой взгляд сохраняет прикладную значимость, поскольку позволяет анализировать инструменты, каналы и процедуры коммуникационного воздействия.

В то же время анализ отечественной и зарубежной литературы показывает, что функционального подхода недостаточно для понимания PR в условиях современного медиатизированного общества. Public relations действуют не в нейтральном информационном пространстве, а внутри конкретной культуры, где любое сообщение связано с системой ценностей, символов, норм и ожиданий. Поэтому PR-коммуникация должна рассматриваться не только как технология управления информацией, но и как способ участия в производстве культурных смыслов.

Переход к социокультурной интерпретации public relations позволяет увидеть, что PR-сообщение всегда включает культурный контекст: оно создаётся определенным субъектом, адресуется конкретной аудитории, использует узнаваемые символы и предполагает интерпретацию. Именно поэтому эффективность PR зависит не только от выбора канала и технического качества сообщения, но и от того, насколько оно соотносится с культурным опытом аудитории, который является не периферийным компонентом коммуникации, а её структурным условием. Без понимания культурных кодов невозможно создать убедительный публичный образ, сформировать доверие, управлять репутацией или выстроить эффективное взаимодействие с аудиторией.

Основная часть

В современном глобализированном мире значение культурных взаимодействий заметно возрастает. Средства массовой коммуникации, государственная политика, корпоративные стратегии и частные инициативы постоянно создают новые ситуации публичного обмена. В этих условиях public relations нуждаются в развитии теоретической основы, способной учитывать не только технологические, но и социокультурные факторы коммуникации.

Связи с общественностью можно рассматривать как вид управления информационными потоками, их содержанием, насыщенностью и направленностью. Однако такое управление всегда осуществляется во взаимодействии с аудиторией, обладающей собственным культурным опытом и системой ожиданий. Поэтому PR неизбежно формирует особую информационно-коммуникативную среду, в которой циркулируют не только сведения, но и символические значения.

Для понимания этой особенности важно обратиться

к историческому генезису public relations. Считается, что термин public relations получил распространение в США, где его связывают с политической коммуникацией и задачей установления доверительных отношений между институтами власти и обществом [2]. В дальнейшем PR развивался как направление деятельности, ориентированное на управление общественным мнением, поддержку репутации и организацию публичного взаимодействия.

К числу важных этапов становления PR относят развитие корпоративных коммуникаций и создание специализированных подразделений в крупных компаниях. В американской традиции public relations постепенно оформляются как профессиональная сфера, связанная с общественными институтами, благотворительными организациями, бизнесом, государственными структурами и политическими субъектами. Создание Public Relations Society of America закрепило представление о PR как деятельности, направленной на согласование интересов организаций и общественности [14].

Для американской культуры характерно восприятие public relations как особой деятельности в сфере общественно ориентированных отношений. PR применяется для поддержания информированности, организации социальных программ, формирования имиджа, проведения специальных мероприятий, благотворительных акций и кризисного управления коммуникациями [11]. В этом контексте общественное мнение становится фактором, способным влиять на принятие решений, поскольку прогноз реакции аудитории заранее учитывается субъектом коммуникации [17].

Становление public relations в США можно рассматривать как классический пример развития PR в практико-ориентированном смысле: от отдельных приёмов воздействия на общественность к системе профессиональных технологий управления коммуникациями. Однако этот путь не является универсальным. Российский опыт развития связей с общественностью имеет собственную специфику, обусловленную экономическими, политическими и культурными изменениями конца XX века.

Формирование PR как самостоятельной коммуникативной сферы в России было связано с переходом к рыночной экономике, ростом значения общественного мнения и необходимостью выстраивать новые формы взаимодействия между институтами, организациями и населением [12]. В условиях социальной нестабильности и политико-экономической трансформации PR быстро приобрёл прикладное значение в политике, бизнесе, рекламе и сфере имиджевого продвижения [3].

Именно поэтому в отечественной исследовательской традиции public relations нередко рассматриваются прежде всего как практико-ориентированные социальные коммуникации. Такой подход акцентирует функциональное описание PR: технологии, процедуры, инструменты, каналы и задачи воздействия. Он

продуктивен для анализа прикладной стороны связей с общественностью, однако часто оставляет за пределами внимания культурный контекст коммуникации.

Показательным является определение А. Н. Чумикова и М. П. Бочарова, где PR описывается как совокупность информационно-аналитических и процедурно-технологических действий, направленных на гармонизацию взаимодействий внутри проекта и между его участниками [15]. Данное понимание точно фиксирует управленческую и технологическую сторону связей с общественностью, но в меньшей степени раскрывает культурные основания PR-деятельности.

Другие отечественные определения также нередко сосредоточены на практической функции PR: работе специалистов в интересах персон, корпораций, государственных институтов, создании позитивного имиджа и регулировании коммуникационных процессов [8]. Такая трактовка важна, но она не позволяет в полной мере объяснить, каким образом PR участвует в символическом производстве, закреплении социальных представлений и трансформации культурных значений.

Социокультурный подход исходит из того, что public relations связаны не только с техникой передачи сообщений, но и с культурой как системой смыслов. Исследователи, рассматривающие PR в этом ключе, подчёркивают взаимовлияние связей с общественностью и культурной среды [6]. PR-коммуникация использует знаки, символы, ценности, ритуализированные формы публичности и тем самым участвует в формировании культурной идентичности отдельных групп и общества в целом.

В данном аспекте public relations можно понимать как феномен современной культуры, включенный в информационно-коммуникативные процессы политики, экономики, менеджмента и повседневной жизни [9]. PR не просто сопровождает деятельность социальных институтов, а помогает им быть представленными, узнаваемыми и интерпретируемыми в публичном пространстве. Через связи с общественностью общество получает не только информацию, но и определённые способы её понимания.

В зарубежной литературе также развивается взгляд на PR, отходящий от узкого функционализма в сторону социально-культурной интерпретации [16]. В рамках этого подхода public relations рассматриваются не только как организационная функция, но и как коммуникативная деятельность, посредством которой общество конструирует, воспроизводит и трансформирует значения. Такое понимание особенно важно для анализа PR в эпоху медиакультуры, когда символическое воздействие становится частью повседневного информационного опыта.

Теоретически этот взгляд соотносится с концепцией культуры К. Гирца, который определял культуру как исторически передаваемую систему значений, воплощённых в символах [4]. Если принять эту логику, то public relations могут быть поняты как система комму-

никаций, работающая с символическими формами. PR-сообщения создают и распространяют значения, которые затем интерпретируются аудиторией в конкретном культурном пространстве.

С точки зрения внутрикультурных взаимодействий каждый случай PR-коммуникации обладает собственной спецификой. Значение имеют не только цели отправителя, но и ценности аудитории, социальная ситуация, политический фон, экономический контекст и уже сложившиеся представления об объекте. Коммуникатор кодирует сообщение, но его восприятие зависит от того, какие культурные смыслы и ассоциации активируются у адресата.

Так, в отличие от рекламы PR-коммуникация работает иначе. Реклама обычно нацелена на то, чтобы побудить к покупке здесь и сейчас, стимулировать представителей аудитории к трате средств, а PR воздействует иначе, такая коммуникация строит не только доверие, но и долгосрочную репутацию, а ещё укрепляет символический капитал объекта. Если этой среды нет, никакой прочной связи с обществом не получится.

Именно поэтому для PR важна не только информативность, но и взаимопонимание между участниками коммуникации. PR-сообщение обычно создаётся для удовлетворения потребности аудитории в сведениях, ориентирах и оценках. Однако фактическая деятельность источника сообщения также становится частью коммуникации: она подтверждает или опровергает заявленный образ, задаёт доверие к информации и служит дополнительным источником культурных смыслов [1].

На практике это означает необходимость изучения целевой аудитории. Эффективная PR-коммуникация предполагает понимание потребностей, ценностных ориентиров, уровня информированности и возможных ожиданий адресата. Коммуникатор должен выстраивать систему опорных знаний и ассоциаций, позволяющих аудитории не только получить сообщение, но и правильно его интерпретировать [5].

Особое значение в современном обществе имеют средства массовой информации. Они выступают важным инструментом ретрансляции PR-технологий и одновременно самостоятельным фактором формирования общественного мнения. Через масс-медиа аудитория получает сведения о политике, экономике, социальной сфере, культуре и повседневной жизни. Поэтому PR тесно взаимодействует с массовыми коммуникациями, особенно там, где требуется создание устойчивых взглядов, ценностей и моделей поведения [13].

Современные СМИ и цифровые платформы не только распространяют информацию, но и структурируют внимание аудитории. Они выделяют одни события, ослабляют значение других, задают эмоциональный тон и формируют рамки интерпретации. В этом смысле PR-деятельность неизбежно включена в борьбу за видимость, доверие и символическое влияние в

публичном пространстве. Значимость культуры в PR обнаруживается именно здесь, например, без культурного кода медиа-сопровождение бренда остаётся лишь обозначением, но не становится носителем смысла. Культура предоставляет PR-дискурсу символический материал, архетипы успеха, свободы, признания, семьи, статуса, исключительности, принадлежности к определённой группе. PR, в свою очередь, переводит эти ценности в коммуникативные формы, пригодные для массового восприятия. Поэтому эффективная PR-коммуникация или такая форма менеджмента информационных потоков всегда опирается не только на рациональное сообщение, но и на культурную память, коллективные мифологемы и аксиологические ожидания аудитории.

Управление информационными потоками в современной культуре становится всё более сложным. Массовые коммуникации воздействуют на поведение, мировоззренческие установки и формы общественного восприятия. В связи с этим исследователи подчёркивают значение PR как инструмента влияния на массовую культуру [7]. Однако это влияние нельзя понимать только как манипуляцию: оно включает также информирование, согласование интересов, публичное объяснение позиций и создание условий для обратной связи, работу с медиаканалами и медиатекстом.

Современное медиакультурное пространство не просто набор каналов для передачи информации. Оно является сложной символической средой, где общественные смыслы не просто возникают, а постоянно циркулируют и получают новые значения. Такая среда стала культурным институтом, который создаёт ценности, формирует модели поведения, определяет эстетические нормы и общие взгляды на реальность. Поэтому и медиатекст сегодня это уже не просто новость или сообщение. Он становится одной из ключевых форм существования культуры: помогает не только передавать информацию, но и объяснять её, не просто фиксировать события, а задавать сами способы их понимания.

Связи с общественностью как социокультурная практика отражают процессы информационного обмена, определяемые множеством факторов. К ним относятся индивидуальные особенности аудитории, социальные ожидания, культурные нормы, институциональные интересы, медиаканалы и символические ресурсы коммуникации. Их сочетание образует те значения, которые транслируются через PR и затем воспроизводятся или изменяются в общественном восприятии. Практики PR на сегодняшний день неотделимы от культурного контекста. Индустрия переживает быстрые изменения, медиасреда меняется, креативные индустрии увеличивают свою значимость, а вместе с этим растёт и роль культурных коммуникаций. Сейчас это, по сути, уникальный способ культурного посредничества. Через такую коммуникацию бренды, организации, художники и сообщества не просто заявляют о себе, а реально влияют на создание,

распространение и осмысление новых смыслов.

Следовательно, public relations следует рассматривать как явление, находящееся на пересечении коммуникации, культуры и социального управления. Функциональный подход позволяет описать технологическую сторону PR, но социокультурный подход раскрывает более глубокий уровень: каким образом связи с общественностью участвуют в производстве смыслов, организации публичности и формировании коллективных представлений. И их содержание разворачивается не только в плоскости прагматического воздействия на аудиторию, но и в пространстве культурных кодов, коллективных представлений, ценностных иерархий и мифологических структур, через которые общество распознает, интерпретирует и легитимизирует те или иные образы.

Заключение

Проведённый анализ показывает, что public relations не могут быть сведены только к набору прикладных технологий коммуникационного менеджмента. Функциональная трактовка PR остаётся необходимой, поскольку позволяет описать инструменты, каналы и задачи воздействия на аудиторию. Однако в современных условиях она нуждается в дополнении социокультурным подходом.

Социокультурная интерпретация позволяет рассматривать связи с общественностью как систему внутрикультурных взаимодействий, в которой информационное сообщение всегда связано с ценностями, символами, нормами и ожиданиями общества. PR-коммуникация не просто передаёт сведения, а участвует в производстве и регулировании общественных смыслов, формирует имидж, влияет на массовое сознание и задаёт способы интерпретации социальных процессов.

Принципиальная значимость культурного элемента в PR заключается в том, что он переводит отрасль из плоскости технической трансляции сообщений в пространство культурного производства смыслов. Благодаря ему PR способен не только обслуживать уже существующие социальные и институциональные процессы, но и участвовать в конструировании символической среды современности. Культурный компонент делает PR более сложной, гуманитарно насыщенной и общественно значимой практикой, в которой коммуникация выступает не как механическая передача информации, а как форма создания, интерпретации и закрепления культурных смыслов.

Таким образом, переход к социокультурному пониманию public relations является важным условием более полного анализа данного феномена. PR в современной медиакультуре выступает не только инструментом управления информацией, но и механизмом символического взаимодействия между субъектом коммуникации и обществом. Именно поэтому дальнейшее изучение связей с общественностью требует учёта культурного контекста, медиасреды и тех смыс-

ловых структур, через которые общество воспринимает и преобразует публичные сообщения.

Библиографические ссылки

1. Басова И. А., Толстухин А. В., Щедромирская А. И. Формирование профессиональных и информационно-коммуникационной компетенции у будущих специалистов в области репрезентации культурного наследия // Вестник Московского университета. 2026. № 1. С. 86-98.
2. Батурина В. Ю. Дефиниции Public Relations как социокультурного феномена // Вестник Костромского государственного университета. 2009. № 1. С. 217-220.
3. Герасимова Г. А. К вопросу о периодизации российских связей с общественностью // Теория и практика общественного развития. 2016. № 9. С. 13-15.
4. Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 560 с.
5. Каракуц К. И. Public Relations как практическая герменевтика // Теория и практика общественного развития. 2012. № 3. С. 15-20.
6. Лещенко Т. А., Павлюк Н. Я. Связи с общественностью как системообразующий элемент субкультуры бизнес-общества: социологический аспект // Вестник Московского университета. 2010. № 18. С. 177-190.
7. Макаревич Э. Ф., Карпухин О. И. Культура массовых коммуникаций // Социально-гуманитарные знания. 2008. № 5. С. 28-41.
8. Милова О. А. PR-технологии в системе политического управления: отечественный и зарубежный опыт // Контентус. 2019. № 5. С. 10-16.
9. Муитов Д. С. Политический PR в контексте трансформации политической культуры // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2026. № 3-1. С. 267-271.
10. Попов И. В. Художественная деятельность как элемент социального управления в рекламе и сфере связей с общественностью // Вопросы управления. 2018. № 6. С. 188-193.
11. Постовская Я. А. PR фирмы. Внутренние мероприятия и корпоративная культура для формирования имиджа и повышения эффективности работы. Москва: Лаборатория книги, 2010. 165 с.
12. Сидельник Э. А. Становление и развитие социального института PR в России // Теория и практика общественного развития. 2006. № 5. С. 47-49.
13. Симонов П. Ю. Информационно-имиджевая политика страны в культурологической парадигме // Коммуникология. 2020. № 1. С. 180-187.
14. Халина Н. В. К проблеме коннективной философии современных public relations // PR и реклама в изменяющемся мире: региональный аспект. 2017. № 17. С. 105-113.
15. Чумиков А. Н., Бочаров М. П. Связи с общественностью: теория и практика. Москва: Дело, 2006. 236 с.
16. Edwards L., Hodges E. M. Public Relations, Society & Culture: Theoretical and Empirical Explorations. New York: Routledge, 2011. 148 p.
17. Foyle D. C. Counting the Public In: Presidents, Public Opinion, and Foreign Policy. New York: Columbia University Press, 1999. 379 p.

К вопросу об исторической памяти российского народа

Аннотация. В статье рассматривает один из аспектов формирования исторической памяти в современной России. Она непосредственно связана с категориями культурная и социальная память. На примере двух книг, которые находятся на хранение в научной библиотеке Академии наук Республики Таджикистан, автор рассматривает ценность научных исследований Н. В. Ханькова и Д. Н. Логофета. Они жили и исследовали Центральную Азию в XIX веке, но их труды ценны и в настоящее время.

Ключевые слова и фразы: социальная память, историческая память, научный фонд, Российская Империя, Бухарский эмират, учёные востоковеды, тюркские племена, ислам, масхаб.

Лариса НИКОЛАЕВА

Калининградский государственный технический университет, Россия

В настоящее время представителями общественных наук разрабатывается концепцию социальной памяти. Проблема весьма актуальная для России на современном этапе развития. Однозначного ответа на вопрос «Что такое социальная память?» не существует. В настоящее время дискуссия по данной проблеме продолжается представителями научного сообщества: историками, философами и культурологами. Научным сообществом признано, что такие понятия как «культурная память», «историческая память», «социальная память» близки по содержанию и взаимосвязаны друг с другом. Для понимания проблемы выделяются следующие аспекты. Во-первых, социальная память продукт развития общества, его общественно-го сознания. Она выполняет аксиологическую функцию и в тоже время имеет идеологическую направленность. Во-вторых, она формирует идентичности этнические, государственные. В-третьих, служит важным фактором для социализации личности. В-четвёртых, является фактором сохранения культурного наследия. С данным подходом на наш взгляд, следует согласиться, как и с фактом актуальности привлечения в историческую науку новых объективных фактов из истории единой большой страны, какими была Российская империя, СССР и современная Россия.

В XIX–XX веках в России сформировался устойчивый интерес к изучению Востока, создана самая передовая востоковедческая наука, получившая признание во всём мире. Этот факт в настоящее время практически отсутствует в научных публикациях. Большинство востоковедов Российской империи, их вклад в науку известны лишь узкому кругу специалистов, для широкого круга общественности они неизвестны и преданы забвению. Данный факт можно объяснить, во-первых, перегруженностью общественного сознания россиян, огромным объёмом информации в современном информационном обществе. Во-вторых, безразличным отношением к государства к бывшим союзным республикам Советского Союза, с элементами историче-

ской обиды за их выход из единого государства и негативным отношением к общей истории. А между тем следует признать, что российские востоковеды были настоящими героями, которые самоотверженно служили Родине и много сделали для её процветания.

Один из эпизодов общественной жизни вызвал у меня интерес к этой парадоксальной ситуации. Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Иран в Республике Таджикистан Огой Муссави беседуя со мной осведомился о моей национальности. Он подчеркнул один существенный аспект. «Русские очень хорошие востоковеды, они отлично знают Иран и весь Восток. Мы все учились на их работах, начинали с Ханькова». Такой отзыв дипломата о российских востоковедах нельзя рассматривать как любезность. Слова иранского дипломата подтверждают огромный вклад в востоковедение русских учёных, признание их заслуг перед мировой наукой.

И. (Ян) Виткевич, Ханьков Н. В., Бартольд В. В., Григорьев, М. А., Терентьев, Д. Н., Логофет А. П., Федченко, В. А., Липский Л. Ф., Гейер А. Е., Снесарёв А. Е. — это далеко не полный перечень российских учёных востоковедов. Книги написанные Ханьковым Н. В., считались в XIX веке энциклопедией по Востоку, были переведены на многие иностранные языки. Они находятся на хранении во Французской Национальной библиотеке и Британской библиотеке — национальной библиотеке Великобритании.

Ханьков Н. В. в процессе пребывания в провинции Харосан изучил этнографию, обычаи и верования населения Персии особенности климата и рельефа местности. На основе собранного материала им была написана книга «Хорасан». Ханьков Н.В. многократно посещал Тегеран в качестве дипломата. Он был разносторонне образованным человеком, исследовал не только Персию, но и Афганистан и земли современного Азербайджана. Знание многих европейских и восточных языков позволили ему глубоко и всесторонне изучить ситуацию в регионах представляющих сферу национальных интересов России. Все многочисленные командировки Ханькова Н. В. на Кавказ и в Персию будут позже, в зрелые годы, а первой командировкой было участие в экспедиции в Среднюю Азию.

В качестве переводчика в команде полковника — инженера К. Ф. Бутенёва. Николай Владимирович участвовал в российской миссии в Бухарский эмират. В историю она вошла как Бухарская экспедиция. Большое значение в исследование восточных стран имели навыки рисования Ханыкова Н. В. Многие надписи, исполненные арабской вязью, природные ландшафты Ханыков Н. В. копировал с помощью рисунков.

Интересна история появления редких книг по востоковедению в Республике Таджикистан. В отделе редких книг библиотеки Академии наук Республики Таджикистан хранятся раритеты, которые представляют большую ценность для социальной и культурной памяти русского и таджикского народов. Возникает вопрос, как редкие книги из далекого Петербурга оказались в Таджикистане? В библиотеке существует фонд Ольденбурга. Сергей Федорович Ольденбург был академиком Академии наук СССР, востоковедом и индологом. По его инициативе была создана база таджикской Академии наук, директором которой он был на протяжении многих лет. Он стоял у истоков современной науки Таджикистана. Ольденбург считал, что молодая республика СССР создаст свои научные школы, необходимо для этого создать научную базу, в том числе библиотеки. Фонд Ольденбурга содержит большое количество редких книг, которые он завещал республике. Многие книги имеют автографы авторов научных трудов. Особо охраняются как имеющие большую историческую ценность, книги, написанные и изданные в девятнадцатом веке, как, например, книга Н. Ханыкова «Описание Бухарского ханства». Их ксерокопирование категорически запрещено, можно только выдавать их интересующимся читателям для чтения.

Для того чтобы стало понятным значимость российских исследователей в Средней Азии, необходим экскурс в историю XIX века. Как известно, в XIX веке происходит соперничество Российской империи и Великобритании в Средней Азии. Оно вошло в историю как «Большая игра». Согласно мнения премьер-министра Великобритании Бенджамина Дизраэли «Самая крупная жемчужина в короне Британской империи» — это Индия. По мнению англичан, она должна оставаться английской на веки. Англия считала, проискам России должен быть дан отпор, слишком активно она ведёт торговлю со среднеазиатскими государствами и продвигается в глубь Азии, тем самым создаёт угрозу Индии. Англией ведутся активные разведывательные мероприятия по всей сопредельной территории Востока, то есть в Бухарском эмирате, в Хивинском ханстве, Кашгарии и Киргизской степи.

В научной литературе достаточно подробно описана миссия Уильяма Маркрофта-Требека, Александра Бёрнса, Дарси Тодда. Александр Бернс стал одним из символов преуспевающей английской разведки. Его образ нашёл отражение в художественной литературе и кинематографии. В настоящее время сложно различить миф и реальность подлинной жизни Александра Бёрнса.

Особую обеспокоенность вызывает у России проникновение английских агентов на территорию среднеазиатских государств. Так, например, появление английского форпоста в Герате, расположенного вблизи от Бухары и Хивы подтверждало агрессивную политику Англии. Миссия полковника Чарлза Стоддарта, капитана Артура Конелли и Ричарда Шекспира имели цель не только сбор разведывательных данных, но проведение политической разведки и пропаганду антироссийских взглядов среди местного населения.

Бухарский эмират в XIX веке был центром ислама, здесь были сосредоточены исламские богословы, многочисленные медресе, а правитель носил титул эмира. В то же время эмиры Бухары проводили политику изоляционизма от Европы, поэтому в Европе были очень скудные знания о Центральной Азии. Проникновение европейцев на территорию эмирата пресекалось самыми радикальными способами. Несколько российских экспедиций уже побывало в Бухарском эмирате, но только экспедиция Бутенёва К. Ф. имела комплексный характер, а именно включала топографическую съёмку, исследование растительного и животного мира, этнографические и геологические исследования.

Бухарский эмират включал в свой состав часть современного северного Таджикистана. В этой связи многие факты, подмеченные Ханыковым остаются важны для понимания таджикского общества того периода, истории таджикского народа.

Николай Владимирович Ханыков личность легендарная. Его отец был офицером Балтийского флота, но он не пошёл по стопам отца, стал востоковедом. Ханыков Н.В. свободно владел несколькими европейскими и восточными языками, в том числе фарси, что сделало его незаменимым для местных чиновников. Он был толмачом (переводчиком) в российских экспедициях в Среднюю Азию, Персию. Кроме того его владение несколькими европейскими языками сыграло большую роль в дипломатической деятельности. Ханыков Н.В. перевёл с английского на русский язык несколько книг о Средней Азии английских исследователей. Большой интерес из фонда редких книг Академии Наук Республики Таджикистана вызывает книга Ханыкова Н. В. «Описание Бухарского ханства» Санкт-Петербургской Императорской Академии наук 1842 года издания.

По дипломатическим каналам было доложено Императору Российской Империи Николаю I о желании эмира Бухары найти месторождения золота и привлечь для этого российских исследователей. Для реализации этого мероприятия из Оренбурга отправляется экспедиция К.Ф. Бутенёва. Ханыков участвовал в экспедиции в качестве переводчика (толмача) специалиста по приглашению эмира Бухары Насруллы (Амир Мухаммад Насрулла Бахадур-хан). Участники экспедиции Бутенёва обладали мужеством, бесстрашием так как работа экспедиции проходила в экстремальных политических и климатических условиях. Температура

воздуха поднималась выше 40 градусов тепла, гористая местность, отсутствие дорог, специфические азиатские болезни.

Кроме того в Бухарском эмирате подозрительно и недружелюбно относились к европейцам. В Европе было известно, что по приказанию эмира схватили, помести в тюрьму, а затем казнили англичан Чарльза Стоддарта и Артура Конолли. Неслучайно Эмира Насрулла в народе называли мясником.

Экспедиция, в которую входил Ханыков Н. В. исследовала часть территории Эмирата - Зеравшанскую долину. Экспедицией было открыто Раватское месторождение каменного угля, определены его размеры. Эмир получил информацию о месторождении, но не дал распоряжения на его разработку его интересовали только месторождения золота. Раватское месторождение угля эксплуатировалось уже в советский период истории на протяжении нескольких десятилетий. Экспедиция занималась топографической съемкой местности, изучала растительный и животный мир края, а так же этнографию эмирата.

В своей книге Ханыков Н. В. описал иерархическую структуру власти в Бухарском эмирате, где верховную власть принадлежит эмиру. Одновременно он является главнокомандующим бухарских войск. Дворец бухарского эмира занимает значительную часть города, вход на его территорию был запрещён жителям и гостям эмирата. Эмира охраняют сарбозы (стражники), вооружённые нарезными ружьями, английского производства. Стража состоит из персов, так как эмир не доверял жителям эмирата и предполагал возможность их подкупа его врагами. Многочисленная армия эмира вооружена в основном курковыми ружьями. Маневры бухарской армии идут постоянно. В крупных манёврах принимает участие сам Эмир Бухары, демонстрирует боеготовность армии соседям.

Ханыков Н.В. отметил огромную роль ислама ханифитского масхаба в Бухарском эмирате. Ислам данного толка поддерживался самим эмиром Насруллой. В эмирате строго следили за соблюдением исламских обычаев. Как только раздавался с минарета призыв к молитве, вся деловая жизнь Бухары прекращалась. Жители эмирата совершали намаз, что являлось обязанностью для всех подданных эмира. Все подданные эмира должны были пять раз в день совершать намаз. Ханыков Н.В. также раскрыл место и роль шариатского суда в эмирате. Он исполняется казиями в соответствии с Кораном и его решения зависят толкования его сур.

В исследовании Бухарского эмирата Ханыковым Н.В. большое место занимает описание местного населения. Ханыков Н.В. обратил внимание на то, что в Бухарском эмирате существует много народностей с разными субкультурами. Назвать всё население бухарцами, как было принято в европейских научных кругах, означает неверное восприятие Бухарский эмират. Он выделял равнинное и горное население бухарцев. Так он отметил, что часть населения эмирата говорит

на фарси, который принадлежит к индо-европейской группе языков, их называют сартами (в те времена так называли современных таджиков). Принадлежность к сартам определял главный признак — занятие земледелием. Кочевые тюркские племена населения эмирата, отмечает Ханыков Н.В., существенно отличаются их друг от друга. Ханыков Н.В., описал племена карлуков, кипчаков, барлосов, кунгратов, джалайров. Кочевники занимались скотоводством, а жители равнин земледелием. Каждая из этнических групп имела свои отличительные черты не только в облике, но и мифах, сказаниях, обычаях, языке. Проблема идентификации сартов остро стоит с момента объявления независимости Таджикистана. Poleмика по ней идёт до настоящего времени.

Заслуга Ханыкова Н. В. состояла в том, что описание Бухарского эмирата передаётся объективно без негативных оценок и сарказма. Ханыков Н. В. также описывает быт и трудовую деятельность бухарцев. Так, возделывание земли с помощью омача он рассматривает как смелую догадку местных жителей. Дороговизна металлических изделий в эмирате подвела дехкан к использованию тутового дерева для обработки земли, которое обладает большой крепостью.

Ханыков Н. В. подробно описывает бухарскую систему мер и весов, которая отличалась как от европейской, так и российской. Он описал систему летоисчисления, используемую в эмирате.

В библиотечном фонде редких книг представлена книга другого русского ученого исследователя Средней Азии — Логофета Д. Н.

Дмитрий Николаевич Логофет автор книг « В Горах и равнинах Бухары. Очерки о Средней Азии». Логофет Д. Н. полковник, а затем генерал, который служил в пограничной страже Российской Империи, а в 1917 году начал служить в рядах Красной Армии. В конце XIX века был направлен в Среднюю Азию для проведения топографической съёмки местности, что было необходимо для обустройства и защиты границ империи. Помимо основной деятельности Логофет изучал этнический состав края, его культуру и природу. Свои наблюдения он заносил в путевые дневники, которые опубликовал в виде очерков. В своих очерках он описал устройство армии бухарского эмира, структуру власти в эмирате, пути коммуникаций. Кроме того в книге подробно описаны быт бухарских жителей, праздники, обряды, обычаи, подробно рассматриваются религиозные обряды. Бухарский эмират был многонациональным государством, что нашло отражение в очерках Логофета. Он отмечает, что в эмирате можно встретить и татар и армян, а также бухарских евреев. Каждая народность занимает своё место в социальной, хозяйственной структуре эмирата. Так, бухарские евреи были приглашены эмиром в качестве ремесленников: ювелиров, портных, музыкантов. Они были вынуждены, отказались от иудейской веры и принять ислам. Общение представители разных народностей внутри этноса происходит на своём родном

языке, и живут они обособленно каждый этнос в отдельном квартале. Вся государственная переписка в Бухарском эмирате ведётся на фарси.

Благодаря Логофету Д.Н. в России появилась подробная информация о различиях масхабах существовавших в Бухарском эмирате. Безусловно, как отмечает автор, подавляющее большинство населения Бухары было суннитами ханифитского масхаба, а население Дарваза оставалось исмаилитами (шиитами с существенным влиянием зороастризма). Значительное влияние имел тарикат Ясавия и Накшбандия. (суфийский орден накшбандия). Центром, которого было местечко Туркестан, где находилось место захоронения Ясави. Оно является местом паломничества сторонников накшбандия. Бухарские эмиры усердно наблюдали за соблюдением исламских канонов населением Бухары, поощряли паломничество в Мекку и всех пяти обязанностей мусульманина.

Один из путевых очерков посвящён описанию города Курган – Тюбе (юг современного Таджикистана). Город произвёл благоприятное впечатление, ухоженностью и тополиной аллеей. Он состоял из нескольких рядов кибиток, воздвигнутых из самана. Местный строительный материал – это кирпичи из глины смешанной с соломой и высушенные на солнце. Очерки написаны живым языком, в них отсутствует предвзятость, неуважительное отношение к местному населению. В путевых заметках прослеживается сочувствие к простым жителям Бухарского эмирата, находящихся на беспорядочном положении.

Логофет Д. Н. описал подробно русло течения реки Вахш. Он собрал местные легенды о бурной реке, которая в летний период отличается полноводием, так как идёт интенсивное таяние ледников. Как отмечал Логофет Д.Н., вода в реках очень холодная, несмотря на высокую температуру воздуха.

Во время командировки Логофета Д.Н. из Самарканда, он попадает на территорию Восточной Бухары, то есть на территорию современного Таджикистана. Логофет Д. Н. отмечал существенные отличия в языке, обычаях, хозяйственной деятельности населения Восточной Бухары от населения других областей эмирата.

Особенно вызывает гордость за автора очерков описание его путешествия по Дарвазу. До Логофета Д. Н. ни один европеец не путешествовал по Памиру. В Европе существовало немало мифов о жизни и жителях Памира. На территорию Дарваза Логофет Д.Н. попал с территории Кулябского бекства. Он описывает переправу через реку Обихингоу, которая расположена выше Тавильдары. Переправу через реку осуществлялась на гупсарах. Их устройство состоит из цельных шкур баранов, которые надувают воздухом. На надутые шкуры кладут жерди, поклажу и помещается сам путешественник. Сооружение привязывают к хвосту лошади, которая должна выплыть на противоположный берег реки и перенести путника и поклажу. Такой вид переправы через горные реки до настоящего времени практикуется на Памире. Горные реки

имеют очень быстрое течение и мосты на Памире, отмечает Логофет, необходимо строить повышенной прочности. Путешествие Логофета Д.Н. по Дарвазу протекало в экстремальных климатических условиях высокогорья. Здесь уже на высоте 2500 метров над уровнем моря он столкнулся с «горной болезнью», она усугублялась по мере подъёма на большую высоту гор. Болезнь возникает в связи с недостатком кислорода в условиях высокогорья и на протяжении долгого времени её причина не была установлена.

Описывая быт жителей Памира, Логофет Д.Н. отметил их находчивость и смекалку. Так, при скудной растительности они использовали в пищу различные травы, а сахар им заменял сушёный тутовник, который они собирали в большом количестве в летний период.

Логофет Д. Н. описал своё путешествие на самом опасном экстремальном маршруте - путешествие по овригам. Овриги – это воздушные мосты, которые сооружаются с помощью тонких брёвен, вставленных в расщелину скалы. Перебираясь от одного бревна к другому, путник движется вперёд к заданной цели. Сложность подобного путешествия состоит в том, что надо по этому настилу пройти не только путнику, но и провести лошадь, которая пугается и боится ступать на бревна при виде пропасти внизу ущелья. Одно неверное движение и лошадь может упасть в пропасть и разбиться. В одном из очерков Н. Д. Логофет развеял устойчивый миф европейцев о так называемых «корзинах» с помощью, которых жители Памира передвигаются по отвесным скалам. Он отдал должное смекалке памирцев, которые на высоте от 2,5 тысяч метров до 5 тысяч могли свободно передвигаться по всей территории Бадахшана.

Работы Ханыкова Н. Д. и Логофета Д.Н. можно и нужно читать, потому что историю делают люди, которые 150 лет назад приложили немало усилий, исследуя такую неизвестную Среднюю Азию. Текст книги имеет особенности, он написан на русском языке, но с использованием шести букв алфавита, которые Декретом Советского государства были убраны из русского алфавита. Кроме того в текстах имеются некоторые слова и выражения вышедшие из употребления в настоящее время. Итогом такого изучения книг русских учёных прошлых веков является погружение в российскую историю.

Ни одно событие истории нельзя рассматривать изолированно, вырывая его из контекста всеобщей истории. Используя такой подход, изучая деятельность российских учёных, врачей, учителей, строителей, инженеров в Центральной Азии можно соединить их в единую цепь фактов и дат, деталей и хитросплетений событий, загадок и тайн прошлого и воссоздать подлинную историю России.

Библиографические ссылки

1. Шендрикова С. П. Царина М. А. Понятие исторической памяти в современной историографии» Учёные записки. Электронный научный журнал Курского универ-

ситета. - 2020. - № 4 (56) https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/3816/

2. Солдат России - дивизионная газета 201 дивизии Министерства обороны Российской Федерации. - №14. - 1998.

3. Бокиев Олу-болу. Присоединение Памира к Российской империи. //Душанбе 1998 – Ирфон. - 386 с.

4. Ханькова Н. В. Описание Бухарского ханства. // Санкт-Петербургской Императорской Академии наук. -1842- 395с.

5. Логофет Д. Н. В горах и равнинах Бухары. Очерки о Средней Азии. //Санкт-Петербург. -1913. - 267 с.

6. Логофет Д. Н. На границах Средней Азии (Путевые очерки) // СПб. - 1909. - 311с.

Отчуждение труда в креативных индустриях в условиях платформенного капитализма

Аннотация. Культура рассматривается не как периферийная сфера, обслуживающая экономику, а как ключевое пространство, где формируются новые модели эксплуатации, субъективности и отчуждения, характерные для цифровой эпохи. Актуальность исследования продиктована необходимостью культурологического осмысления процессов, при которых творчество, идентичность и социальные связи превращаются в сырьё для алгоритмических систем. Если индустриальная эпоха эксплуатировала физический труд, то платформенный капитализм эксплуатирует символическое производство и культурную активность пользователей. Новизна работы заключается в применении категорий марксистской теории отчуждения к анализу культурных практик в цифровой среде (на примере гиг-экономики и платформенных культурных индустрий Китая). Цель статьи — выявить, как логика платформ переформатирует творческий процесс, подчиняя его требованиям алгоритмической оптимизации и монетизации поведенческих данных. Гипотеза: платформенный капитализм порождает новый тип культурного производства, при котором творец превращается в «цифрового прекария», отчуждённого как от процесса, так и от продукта своего творчества. Эмпирическую базу составляют кейсы трансформации культурных индустрий под воздействием цифровых платформ: феномен коротких видео (TikTok/Douyin), гибридизация коммерции и развлечения (Alibaba), алгоритмическое продюсирование контента (Tencent). В результате анализа показано, что рекомендательные системы выполняют функцию культурной власти, унифицируя эстетические предпочтения и подчиняя творчество логике удержания внимания. Делается вывод о том, что коммодификация культуры в условиях платформенного капитализма ведёт к парадоксальному результату: демократизация доступа к производству контента оборачивается беспрецедентной зависимостью творца от непрозрачных алгоритмов, а многообразие культурных форм нивелируется диктатом данных.

Ключевые слова и фразы: коммодификация культуры, платформенный капитализм, отчуждение труда, цифровой прекариат, алгоритмическое управление, культурные индустрии, поведенческие данные, креативная экономика, биовласть, культура участия.

Очир НОРДОПОВ

Забайкальский государственный университет, г. Чита, Россия

Современный этап социокультурного развития, детерминированный процессами тотальной цифровизации, знаменует собой не только технологическую революцию, но и глубинную трансформацию социального бытия, или, в марксистской терминологии, общественной онтологии. Основанием этой трансформации выступает новая форма организации экономики — так называемый платформенный капитализм. В исследовательской литературе он определяется как экономическая и административная экосистема, в которой цифровые платформы приобретают функцию не просто посредников, но инфраструктурных монополистов, задающих логику производства, распределения и социального взаимодействия [Срничек, 2019]. С точки зрения марксистской теории, платформа представляет собой качественно новую форму организации общественного производства. Она выступает тем гибридным пространством, в котором снимается классическое различие между сферами производства, распределения, обмена и потребления. Платформа не просто соединяет эти сферы, но конституирует их заново как единый, тотальный процесс, где труд, коммуникация и досуг оказываются неразрывно слиты в акте извлечения стоимости. Если индустриальная эпоха конституировала фабрику как парадигмальное пространство дисциплинарной власти и эксплуатации [Фуко, 2005], то цифровая эпоха порождает платформу — гибридное пространство, становящееся новой территорией извлечения

прибавочной стоимости и, что принципиально важнее, территорией субъективации. Более того, платформа это современный, самый мощный инфраструктурный монополист, создающий гибридное пространство, в котором производство, распределение, обмен и потребление утрачивают свою обособленность и интегрируются в единый процесс извлечения стоимости, основанный на слиянии труда, коммуникации и повседневной жизни пользователя.

Платформенный капитализм легитимирует себя через дискурс освобождения: «гиг-экономика» преподносится как снятие оков наемного рабства, а краудсорсинговые платформы — как демократизация творчества. Однако критический анализ вскрывает фундаментальный парадокс: дерегуляция трудовых отношений оборачивается ростом прекариата [Standing, 2011] и утратой социальных гарантий, а алгоритмическое управление трудом (algorithmic management) — новой формой контроля, более тотальной, чем тейлоровская система. Цель данной статьи — культурологическая экспликация платформенного капитализма как системной и новой формы эксплуатации человеческого потенциала, выходящей за пределы классической марксистской теории отчуждения. Мы выдвигаем тезис о том, что логика платформ направлена на тотальную коммодификацию: объектом извлечения стоимости становятся не только рабочее время, но социальные связи, аффекты, когнитивные способности и поведенческие данные индивида, превращающие целостную человеческую жизнь в сырьё для алгоритмической оптимизации.

Теоретико-методологическая база исследования определена синтезом классической (марксистской) и

постклассической философской традиции. Фундамент критики отчуждения и товарного фетишизма заложен К. Марксом («Экономическо-философские рукописи 1844 года»). Развитие этой критики в контексте власти над жизнью мы находим и у М. Фуко, чья концепция биовласти и дисциплинарных механизмов получает функциональную определённость в эпоху цифрового контроля. П. Бурдьё (2001) предоставляет инструментарий для анализа символического насилия, благодаря которому новые формы эксплуатации маскируются под «свободу» и «гибкость».

Специфика современного этапа раскрыта в работах Н. Срничека (2019), который раскрывает структуру и экономические принципы платформ как «отчуждаемых инструментов». Принципиальное значение имеет концепция «сюрвейянс-капитализма» Ш. Зубофф [Zuboff, 2019], вводящая понятие поведенческого излишка как сырья для производства предсказаний. Зубофф фиксирует онтологический сдвиг: эксплуатация в XXI веке нацелена не на мускульную энергию, а на весь внутренний, «интериорный мир субъекта».

Платформы стремятся к тотальному отчуждению экзистенции личности, не к тому, чтобы человек работал, а к тому, чтобы он экзистировал внутри их экосистемы, где каждый поведенческий акт продуцирует стоимость. Экзистенция, экзистенциальность — ещё две категории, которые утрачивают свою функциональность в современной культуре. В контексте цифровой культуры принципиальным становится различие категорий экзистенции и экзистенциальности. Если экзистенция, в классическом понимании (Хайдеггер, Сартр), есть способ подлинного бытия человека, предполагающий свободу, выбор и ответственность за проектирование себя в будущее, то экзистенциальность описывает фундаментальные структуры человеческого присутствия в мире — заботу, временность, тревогу. В условиях платформенного капитализма функциональность обеих категорий подвергается радикальной редукции. Платформы, стремясь к тотальному удержанию пользователя внутри своей экосистемы, производят симулякры экзистенции. Свобода выбора подменяется иллюзией навигации по предзаданным алгоритмическим коридорам. Экзистенциальная тревога, некогда ведущая человека к подлинности (Кьеркегор), сегодня перехватывается и монетизируется: она становится топливом для импульсивного потребления контента. Таким образом, мы наблюдаем процесс активного уничтожения экзистенциального. Платформам не нужен субъект, способный к трансценденции, к выходу за пределы наличного. Им нужен пользователь, чья экзистенция редуцирована до поведенческого следа, бытового поведения. Социально-психологический портрет субъекта этой системы — прекариата — дан Г. Стэндингом [Standing, 2011].

Платформенный капитализм конституирует новую человеческую реальность. Здесь следует обратиться к концепции базы данных, «датафикации» — процесса

перевода всех аспектов человеческой жизни в количественные данные, доступные для алгоритмической обработки. Это ведёт к тому, что немецкий философ Бернард Стиглер называл «символической нищетой» — утрате способности к автономному производству желания, которое теперь генерируется алгоритмами рекомендательных систем.

Кейс китайских цифровых экосистем (TikTok/Douyin, WeChat) показателен в своей радикальности. Они выступают не просто сервисами, а алгоритмическими архитекторами реальности, практикующими «культуру на основе данных» [Zuboff, 2019]. Механизм работы платформы TikTok демонстрирует то, что можно назвать «гэмблификацией внимания»: интерфейс, построенный на принципе вертикального скроллинга и непредсказуемой смены стимулов, задействует дофаминовые контуры подкрепления, превращая пользователя в оператора «однорукого бандита». Это форма телесной эксплуатации, описанная ещё Фуко в контексте биовласти, но доведенная до микрофизического уровня нейронных связей.

Кроме того, платформы создают условия для новой формы отчуждения, которую можно обозначить как «экспроприацию социального капитала». Используя терминологию Бурдьё, платформы превращают социальные связи (сеть друзей, подписчиков, коллег) в инструмент монетизации, одновременно отчуждая пользователя от продуктов его собственной коммуникации. Коммуникация перестает быть самоценным актом признания (в смысле А. Хоннета) и становится трудом по производству контента.

Анализ научной литературы позволяет констатировать, что платформенный капитализм знаменует переход от классической эксплуатации рабочей силы к непрозрачной системе. Человек помещается в ситуацию структурной уязвимости (Дж. Батлер): он зависит от алгоритмов, которые непрозрачны, неподконтрольны ему и постоянно меняют правила игры. Научная критика и анализ ситуации актуализирует необходимость смещения фокуса с анализа отчуждения продукта труда на анализ отчуждения жизненного мира (Гуссерль, Хабермас). Поэтому следующая часть статьи посвящена поискам антропологических и политических ресурсов сопротивления алгоритмической интерпелляции и выработки моделей «цифрового суверенитета».

Итак, платформенный капитализм произвёл революцию на рынке труда, породив феномен «гиг-экономики», который исследователями рассматривается не как простая новая форма занятости, а как фундаментальная трансформация социальных отношений труда, укоренённых в самой логике платформы как хозяйствующего субъекта. Платформы типа Uber, Deliveroo или Upwork осуществляют тройную операцию: они атомизируют целостную трудовую деятельность, алгоритмически управляют ею и идеологически маскируют отношения эксплуатации под партнерские консенсусные отношения. Первичный акт платформенной трансформации труда — его атомизация. Трудовая

личность, со своими навыками, профессиональной идентичностью и социальным контекстом, разбивается платформой на набор дискретных, измеримых и взаимозаменяемых «заданий». Труд отделяется не только от средств производства, но и от стабильного рабочего места, социальных гарантий и профессионального сообщества. В этой связи особенно плодотворным является обращение к марксистской теории отчуждения. В условиях платформенного труда отчуждение приобретает новые, цифровые формы. Происходит отчуждение от процесса труда, ибо процессом управляет непрозрачный алгоритм, определяющий распределение заказов, маршруты, тайминг, систему рейтингов, а работник не владеет логикой своей деятельности. Происходит отчуждение от продукта труда, поскольку конечный продукт полностью опосредован и присваивается платформой, а связь с потребителем мимолетна и контролируется интерфейсом. Происходит отчуждение от родовой сущности человека (по С. С. Батенину), так как творческий, социальный и кооперативный потенциал человека сводится к выполнению простых, алгоритмизированных инструкций, лишённых смысла и перспективы развития. Происходит отчуждение от человека к человеку, ибо алгоритм заменяет социальные связи конкуренцией между атомизированными исполнителями за рейтинг и лучшие задания, системно подавляя солидарность и коллективное действие.

Менеджмент культуры в гиг-экономике осуществляется не через непосредственного контролера-человека, а через алгоритмическое управление. Системы рейтингов, KPI по времени выполнения, автоматические предупреждения и блокировки создают цифровой аналог бентамовского паноптикона. Работник, не будучи уверенным, отслеживается ли его поведение в данный конкретный момент, вынужден внутренне дисциплинировать себя, подчиняясь предполагаемым требованиям системы. Власть становится биополитической в фукианском смысле [Фуко, 2010], проникая в тело и время работника: она оптимизирует его движения в пространстве, регулирует темп и режим работы. Эта власть анонимна, децентрализована и неуловима. Ключевым элементом устойчивости системы является её мощный идеологический аппарат.

На этом фоне эксплуатации особенно кощунственным становится пиар и медиа сопровождения системы имплицитного принуждения платформенного капитализма. Платформы активно продвигают нарратив о свободе, гибкости и предпринимательском духе. Однако социально-философский анализ, вслед за Пьером Бурдьё (1980), вскрывает эту идеологию как форму символического насилия — мягкого принуждения, которое воспринимается как естественный порядок вещей. На практике декларируемая «свобода» оборачивается состоянием прекариата — хронической неуверенности и уязвимости [Standing, 2011]. Таким образом, гиг-экономика под маской освобождения воспроизводит и усиливает самые архаичные формы

трудовой эксплуатации, лишая людей даже минимальных социальных гарантий защиты, выработанных индустриальной эпохой.

Сфера культуры и креативной экономики представляет наиболее репрезентативный пример того, как платформы присваивают и переформируют творческий и символический человеческий потенциал. Кейс Китая, где платформы достигли невероятного масштаба и степени интеграции в социальную ткань, служит идеальной моделью для анализа этого парадигмального сдвига. Китайские цифровые гиганты — TikTok/Douyin, Tencent, Alibaba эволюционировали из технических посредников в инфраструктурных акторов, переопределяющих саму логику культурной индустрии. Они выступают одновременно в качестве архитекторов экосистем, создавая доступные инструменты для производства контента и превращая миллионы пользователей в «просьюмеров». Это ключевая фигура всех платформ, когда потребитель становится производителем бесплатного продукта. А научной медиа литературе он рассматривается как гибридная субъектность, в которой классическое различие между производителем и потребителем снимается. Следуя логике Э. Тоффлера, пользователь цифровых платформ одновременно выступает и потребителем контента, и его неоплачиваемым производителем. Однако в условиях нового капитализма [Zuboff, 2019] фигура просьюмера приобретает черты тотальной эксплуатации: производство стоимости осуществляется не в часы досуга, отделённого от труда, а в самом процессе жизни, во всей его полноте, в коммуникации, эмоциональном реагировании и даже в моментах бездействия, которые становятся поведенческими данными. Люди выступают в качестве алгоритмических продюсеров, где рекомендательные системы на основе искусственного интеллекта обрабатывают экосистему человеческой жизни: берут на себя функцию куратора, формируя общенациональные тренды, культурную повестку, что знаменует рождение «культуры на основе данных». Они выступают в качестве гибридизаторов форматов, стирая границы между различными типами контента, между коммерцией и развлечением, что находит своё выражение в феномене «развлекательной коммерции» на платформе Taobao Live. В этой новой экосистеме ключевым ресурсом становится внимание пользователя. Культурный продукт превращается его в инструмент его удержания и монетизации. Это ведёт к глубокой коммодификации культуры, её подчинению логике платформенного капитализма, ориентированной на максимизацию вовлечённости и транзакций. Творец попадает в зависимость от непрозрачной логики рекомендательных систем, вынужден создавать контент, «дружественный» алгоритму. Платформа извлекает ценность из творческой энергии, социального взаимодействия и времени внимания, превращая культурную жизнь в фабрику по производству и монетизации данных [Zuboff, 2019].

Марксистская методология позволяет вскрыть си-

стемную логику платформенного капитализма как новой цифровой стадии развития капиталистических отношений. Цифровая платформа функционирует как новый тип средств производства, собственность на которые сконцентрирована в руках очень узкого класса владельцев капитала. Непосредственный производитель креатива и культурного продукта лишён права собственности на создаваемый им цифровой продукт и данные о своей деятельности. Труд в гиг-экономике представляет собой крайнюю форму абстрактного труда, где конкретные навыки и творческие способности редуцируются до выполнения стандартизированных заданий. Прибавочная стоимость извлекается через тотальную монополизацию информационных потоков и сетевых эффектов, что позволяет присваивать ренту с доступа к рыночной инфраструктуре. В отличие от промышленного капитализма, закреплявшего рабочего в конкретном пространстве фабрики и времени рабочего дня, платформенная модель растворяет физическое присутствие работника в цифровом пространстве. Это приводит к утрате стабильного рабочего места и системной утрате традиционных форм социальной защиты. Платформа достигает парадоксального эффекта: извлекая ренту за доступ к инфраструктуре и данные, она минимизирует собственные издержки, возвращаясь к дофабричной модели, где бремя воспроизводства труда лежит на самом работнике.

Проведённый научный анализ позволяет сделать вывод, что платформенный капитализм представляет собой не просто новую бизнес-модель, а системную форму эксплуатации, которая радикально трансформирует онтологические условия человеческого существования. Он создаёт глубокий социально-философский тупик: декларируя автономию, порождает алгоритмическую зависимость; прославляя предпринимательство, уничтожает его экономические основы; демократизируя доступ к культурному производству, подчиняет творчество диктату данных. Кризис платформенного капитализма — это, по своей сути, кризис человеческого потенциала, оказавшегося заключённым в цифровые инфраструктуры, оптимизированные для извлечения ренты. Выход из этого тупика лежит не в плоскости технологических улучшений, а в области политической и социальной борьбы за перераспределение власти над данными и средствами производства, что станет предметом анализа во второй части настоящего исследования.

Библиографические ссылки

1. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Карл Маркс / сост. и вступ. ст. И.А. Гобозова. М.: Академический проект, 2010. 775 с.
2. Срничек Н. Капитализм платформ / пер. с англ. и науч. ред. М. Добряковой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. 128 с.
3. Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций... 1978–1979 / пер. Дьякова. М.: Наука, 2010. 2448 с.
4. Bourdieu P. La Distinction: Critique sociale du jugement.

- Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. 670 p. (Рус. изд.: Бурдые П. Различение: социальная критика суждения вкуса / пер. с фр. О.И. Кирчик. М.: Академический проект, 1980. 238 с.)
5. Srnicek N., Williams A. Inventing the Future: Postcapitalism and a World without Work. London: Verso, 2015. 245 p.
 6. Standing G. The Precariat: The New Dangerous Class. London: Bloomsbury Academic, 2011. 209 p.
 7. Zuboff S. The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power. New York: PublicAffairs, 2019. 704 p.
 8. Батенин С.С. Человек в его истории. Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1976. 296 с.

Риски кризиса креативного труда: поиск моделей преодоления отчуждения в цифровой культуре

Аннотация. Статья посвящена культурологическому анализу трансформации креативных индустрий в условиях платформенного капитализма. Рассматривается противоречие между декларируемой демократизацией доступа к культурному производству и реальным состоянием отчуждения творца, порождаемого алгоритмическим управлением. Выявляется специфика платформенной организации креативной деятельности: формирование феномена «алгоритмически дружественного» творчества, двойная зависимость создателей контента от рекомендательных систем, коммодификация культурного опыта и данных. Исследуются две ключевые реакции на кризис платформенной модели. Во-первых, анализируется формирование симбиотической модели «государства-платформы» как стратегического альянса государства и цифровых корпораций. На примерах Китая, Франции, России и США выявляются различные модели взаимодействия: от органичного симбиоза до цифрового протекционизма и «враждебного симбиоза», оценивается их влияние на развитие национальных креативных индустрий и сохранение культурного суверенитета. Во-вторых, систематизируются альтернативные проекты организации креативной деятельности, способные преодолеть отчуждение творца и восстановить его субъектность. Рассматриваются платформенный кооперативизм, опирающийся на теорию общего достояния Э. Остром, концепция культурного базового дохода как признание творческого труда, правовая защита работников креативных индустрий, а также посткапиталистические проекты экономики взаимопомощи и горизонтальных сетей культурного производства. Делается вывод, что будущее креативных индустрий зависит не от технологического развития как такового, а от социального выбора моделей организации, способных обеспечить автономию творчества, культурное разнообразие и справедливое распределение создаваемой стоимости.

Ключевые слова и фразы: платформенный капитализм, креативные индустрии, государство-платформа, культурное отчуждение, алгоритмическое управление, платформенный кооперативизм, культурный базовый доход, экономика общего достояния, коммонс, культурный суверенитет.

Очир НОРДОПОВ

Забайкальский государственный университет, г. Чита, Россия

Введение

В предыдущей части исследования [Нордопов, 2025] был проведен анализ платформенного капитализма как новой парадигмы отчуждения, выявлены механизмы коммодификации труда и культуры. Логика платформ, направленная на извлечение ренты из всех аспектов человеческой жизни, порождает не только социальные противоречия, но и ответную реакцию со стороны ключевых акторов — государства и гражданского общества. Данная статья посвящена анализу этих реакций и поиску альтернатив.

Цель данного исследования заключается в анализе формирующейся модели «государства-платформы» как стратегического альянса государства и цифровых корпораций в условиях платформенного капитализма, а также в систематизации альтернативных проектов, способных предложить пути преодоления рисков кризиса человеческого потенциала в сфере креативных индустрий. Особое внимание уделяется тому, как платформенная трансформация переопределяет условия творческого труда, статус создателя культурных продуктов и механизмы функционирования креативного сектора в целом.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- выявить логику формирования симбиотических отношений между государственными институтами и цифровыми платформами, определяющую доступ творческих работников к аудитории, каналам монетизации и инфраструктуре культурного производства;
- определить основные модели взаимодействия государства и платформ на примере Китая, Франции, России и США, оценив их влияние на развитие национальных креативных индустрий и сохранение культурного суверенитета;
- проанализировать потенциал альтернативных моделей организации креативной деятельности платформенного кооперативизма, культурного базового дохода, экономики общего достояния и горизонтальных сетей взаимопомощи с точки зрения их способности восстановить субъектность творца, вернуть контроль над данными и обеспечить справедливое распределение стоимости, создаваемой в креативных индустриях.

Решение этих задач позволит определить, в какой степени существующие и проектируемые альтернативы способны преодолеть отчуждение творца от продуктов его труда и от процесса творчества, преодолеть алгоритмическую зависимость, характерную для платформенной организации креативных индустрий, и обеспечить переход от логики извлечения ренты к логике воспроизводства человеческого потенциала и культурного разнообразия.

В современной культуре платформенный капитализм предстает не как экономический феномен, а

как новая культурная парадигма, радикально трансформирующая способы производства, трансляции и потребления культурных ценностей. Ключевая проблема, требующая осмысления, заключается в фундаментальном противоречии между декларируемой демократизацией, массовизацией доступа к культуре и реальным состоянием культурного отчуждения, порождаемого платформами. В контексте стремительного развития креативных индустрий это противоречие приобретает особую остроту, поскольку именно креативный сектор оказывается наиболее восприимчивым к платформенным формам организации и одновременно наиболее уязвимым перед их трансформирующим воздействием.

С одной стороны, цифровые платформы предоставляют креативным индустриям беспрецедентные возможности для творческого самовыражения и коммерциализации: любой создатель контента может получить доступ к глобальной аудитории, найти свою нишу, монетизировать свою деятельность, участвовать в культурном обмене без традиционных посредников в лице издательств, студий или галерей. Платформенные модели позволили сформироваться новым сегментам креативной экономики: индустрии блогеров, стримеров, создателей короткого видео, независимых музыкантов и дизайнеров. Барьеры входа в креативные профессии существенно снизились, что создало иллюзию всеобщей доступности творческой деятельности и реализации творческого потенциала.

С другой стороны, эта «демократизация» креативных индустрий осуществляется ценой подчинения творческой деятельности непрозрачной логике алгоритмического управления. Рекомендательные системы, определяя, какой контент увидят пользователи, фактически выполняют функцию скрытого продюсирования и курирования, ориентированного не на эстетическое или этическое качество, а на максимизацию вовлечённости и времени пребывания на платформе. Креативный работник оказывается в ситуации, когда успех его деятельности зависит не столько от художественной ценности создаваемого продукта, сколько от соответствия неявным критериям алгоритмической оптимизации. Формируется феномен «алгоритмически дружественного» творчества, при котором создатели контента вынуждены подстраивать свои произведения под ожидаемые алгоритмами форматы, хронометраж, эмоциональные паттерны и частоту публикаций.

Творец в этой системе попадает в двойную зависимость, характерную именно для платформенной организации креативных индустрий. Во-первых, он зависит от алгоритмического признания: его контент должен быть «замечен» рекомендательной системой, чтобы получить охват и, соответственно, доход. Во-вторых, он генерирует данные о своей деятельности и своей аудитории, которые становятся сырьём для дальнейшей оптимизации той же алгоритмической системы, замыкая круг зависимости. Культурный

опыт творца и его аудитории эстетические предпочтения, эмоциональные реакции, социальные связи превращается в объект коммодификации, отчуждается от субъекта и присваивается платформой как капитал.

Это порождает фундаментальный для культурологии и для понимания перспектив креативных индустрий вопрос: сохраняется ли за творцом статус субъекта культурной деятельности, автономного создателя смыслов и ценностей, или он редуцируется до поставщика «культурного сырья» для алгоритмического производства, до элемента в цепи генерации данных и удержания внимания? И если да, то какие формы культурной субъектности и профессиональной идентичности возможны в креативных индустриях, когда творчество, коммуникация с аудиторией и сама идентичность творца всё больше опосредуются алгоритмическими системами, нацеленными на извлечение ренты, а не на развитие культуры?

Кроме того, платформенная организация креативных индустрий создаёт специфическое напряжение между глобальным и локальным. Универсальные форматы платформ — короткие видео, лайки, репосты, тренды, чек-листы виральности — стандартизируют культурные паттерны по всему миру, формируя глобальную «платформенную эстетику». Это вытесняет локальные культурные практики, уникальные творческие языки и форматы, не вписывающиеся в логику алгоритмической оптимизации и глобального охвата. Для развития креативных индустрий это означает риск утраты культурного разнообразия и уникальности, которые составляют основу их долгосрочной конкурентоспособности и культурной значимости. Возникает проблема культурного суверенитета в сфере креативного производства и необходимость сохранения локальных творческих традиций в условиях алгоритмической глобализации.

Наконец, возникает вопрос о возможности альтернативных моделей организации креативных индустрий. Существуют ли формы платформенной организации, которые, сохраняя преимущества цифровых технологий в доступе к аудитории и монетизации, позволяют избежать отчуждения творца от результатов его труда, сохранить его автономию и обеспечить справедливое распределение создаваемой стоимости? Ответ на этот вопрос требует анализа как роли государства, способного через регулирование ограничивать власть глобальных платформ и поддерживать локальные креативные инициативы, так и низовых инициатив самих творцов, включая платформенный кооперативизм, создание общих достояний и горизонтальных сетей культурного производства и обмена, предлагающих посткапиталистические альтернативы доминирующей платформенной модели.

Таким образом, научная проблема данного исследования в контексте развития креативных индустрий заключается в выявлении культурных последствий платформенной трансформации творческого сектора и поиске моделей организации креативной деятель-

ности, способных преодолеть кризис человеческого потенциала в сфере культуры. Речь идёт о необходимости сохранить автономию творчества, культурное разнообразие и субъектность творца в цифровую эпоху, когда сама природа креативного труда и культурного производства переопределяется алгоритмическими системами, нацеленными на извлечение ренты и максимизацию вовлечённости.

Анализ альтернатив опирается на теорию управления общими ресурсами (commons) Э. Остром [8], проект платформенного кооперативизма Т. Шольца [9] и посткапиталистические проекты, представленные в работах А. Негри и М. Хардта [10], а также М. Бауенса [11-12]. Концепция «начала истории» М. Де Анжелиса [13] позволяет рассматривать текущие конфликты как борьбу за определение будущих ценностных основ общества. Эмпирическую базу для анализа роли государства составили кейсы взаимодействия государства и платформ во Франции (Telegram), России (Meta), США (TikTok, X, Meta) и Китае.

Новизной в цифровой реальности становится не просто платформенный капитализм, а формирование симбиотической модели «государства-платформы» (state platform capitalism). В этой конфигурации государство и цифровые корпорации вступают в стратегический альянс, где платформы предоставляют инфраструктурную мощь и данные, а государство — регуляторную легитимность, политическое прикрытие и геэкономические цели. Государство выступает не просто как регулирующий «арбитр», а как активный со-архитектор платформенной системы, определяющий её стратегические направления и использующий её мощь для реализации собственных задач.

Китайский пример является наиболее завершённым воплощением этой модели. Здесь симбиоз институционализирован: частно-государственная собственность, партийные ячейки в корпорациях и контроль над финансовыми и инфраструктурными «командными высотами» обеспечивают тотальную встроенность платформ в общегосударственную систему. Платформы Alibaba, Tencent функционируют как инфраструктурные арендаторы, извлекающие ренту из повседневной жизни, но находящиеся в критической зависимости от государства.

Ключевым инструментом этого альянса становится биополитическое управление через данные. Интеграция супераппов с госуслугами и система социального рейтинга представляют собой не просто механизмы контроля, а инфраструктуры социального регулирования, где поведенческие данные, собранные капиталом, обрабатываются для целей государственной дисциплины. Этот процесс превращает коммерческую эксплуатацию внимания в технологию управления населением.

В западном контексте симбиоз носит конкурентный и часто принудительный характер. Рассмотренные кейсы демонстрируют различные стратегии. Арест Павла Дурова и юридическое давление на платформу

стали попыткой принудительной инкорпорации. Государство, применяя инструменты уголовного права, стремилось трансформировать архитектуру сервиса в доверенный компонент национальной правоохранительной системы. Результатом стало подчинение платформы требованиям к модерации и предоставлению данных. Модель взаимодействия выстроена как последовательная политика цифрового протекционизма и суверенизации. Поэтапное ограничение, а впоследствии блокировка операционной деятельности Meta на территории страны демонстрируют стратегию замещения: путём административного выдавливания неконтролируемого актора осуществляется перераспределение пользовательской аудитории в пользу национальных аналогов (VK, Telegram). Противостояние разворачивается в рамках сложной системы сдержек и противовесов через антимонопольные расследования и законодательные инициативы. Целью государства является reaffirmation его роли как верховного арбитра, способного ограничивать концентрацию власти в частных руках и подчинять деятельность платформ долгосрочным геополитическим интересам.

Таким образом, в отличие от китайской модели органичного симбиоза, в западном контексте формируется модель «враждебного симбиоза». Современное государство выступает как суверенный актор, который методами правового принуждения, технологической изоляции или институционального давления стремится переподчинить себе логику цифрового накопления, превращая платформы либо в инструменты биополитического управления, либо в объекты стратегического сдерживания.

Кризис, порождённый платформенным капитализмом, актуализирует поиск альтернатив, которые можно расположить в спектре от реформистских до радикальных посткапиталистических проектов.

Идея, предложенная Т. Шольцем [9], предполагает, что цифровыми платформами должны владеть и управлять сами работники и пользователи. Прибыль распределяется между членами, данные становятся общим достоянием, а управление осуществляется демократически. Эта модель опирается на кооперативную традицию и теорию общин (commons) Элинора Остром [8], которая показала возможность эффективного коллективного управления общими ресурсами без приватизации или огосударствления. Платформенный кооперативизм предлагает демократическую альтернативу как частным корпорациям, так и государственному контролю.

Концепция регулярной денежной выплаты каждому гражданину без условий предлагает радикальное решение проблемы прекариата. В социально-философском смысле эта идея укоренена в теории посттрудовой утопии. А. Негри и М. Хардт [10] рассматривают ББД как способ признать все формы продуктивного труда (включая неоплачиваемую заботу, творчество, производство данных) и как инструмент эмансипации, отделяющий базовое выживание от необходимо-

сти продавать свой труд на эксплуататорских условиях.

Реформистский путь предполагает борьбу за признание работников гиг-экономики наёмными работниками в юридическом смысле со всеми вытекающими правами. Эта борьба ведётся через суды и через создание новых, цифровых форм профсоюзов, представляя собой попытки встроить новую реальность труда в старую систему социальных гарантий. Это путь адаптации индустриальных институтов к цифровой эпохе.

Наиболее радикальный полюс представлен проектами, предлагающими отказ не только от частной собственности на платформы, но и от самой рыночной и товарной логики. М. Бауенс [11-12] описывает экономику пирингового производства (P2P), где акцент переносится на воспроизводство жизни, экологическую устойчивость, взаимопомощь и построение локальных, горизонтальных сетей производства и обмена. Концепция «начала истории» М. Де Анжелиса [13] рассматривает современные социальные конфликты как борьбу за определение будущих ценностных основ общества, где коммонс (общее достояние) становится ключевой категорией.

Все эти альтернативы объединяет общая задача: вернуть контроль над цифровой инфраструктурой и данными тем, кто их производит, – работникам, пользователям, сообществам. Они предлагают разные пути преодоления отчуждения: через собственность (кооперативизм), через доход (ББД), через право (профсоюзы) или через отказ от товарной формы (P2P).

Заключение

Логика формирования симбиотических отношений между государством и цифровыми платформами определяется стремлением обеих сторон к контролю над ключевыми ресурсами цифровой эпохи: данными, вниманием аудитории и инфраструктурой культурного производства. Для творческих работников это означает попадание в двойную зависимость: от алгоритмических систем платформ, определяющих видимость и монетизацию их труда, и от государственного регулирования, способного как ограничивать власть платформ, так и усиливать её в рамках модели «государства-платформы».

Сравнительный анализ взаимодействия государства и платформ в Китае, Франции, России и США выявил принципиально различные модели: органичный симбиоз, при котором платформы интегрированы в систему государственного управления и используются как инструмент контроля. Анализ альтернативных моделей организации креативной деятельности показал, что платформенный кооперативизм, культурный базовый доход, экономика общего достояния и горизонтальные сети взаимопомощи обладают значительным потенциалом в преодолении отчуждения творца. Платформенный кооперативизм предлагает решение через демократизацию собственности на средства

производства; культурный базовый доход – через признание творческой деятельности как труда, экономика общего достояния – через отказ от товарной формы и построение горизонтальных сетей обмена; правовая защита – через адаптацию индустриальных институтов к цифровой реальности. Объединяет эти альтернативы общая задача: вернуть контроль над цифровой инфраструктурой и данными тем, кто их производит – творческим работникам, пользователям, сообществам.

Таким образом, решение поставленных задач позволяет утверждать, что преодоление алгоритмической зависимости и отчуждения в креативных индустриях возможно при условии перехода от логики извлечения ренты к логике воспроизводства человеческого потенциала и культурного разнообразия. Этот переход требует не столько технологических инноваций, сколько социального выбора в пользу моделей организации креативной деятельности, обеспечивающих автономию творца, справедливое распределение создаваемой стоимости и сохранение культурного суверенитета в условиях глобальной платформенной трансформации.

Библиографические ссылки

1. Остром Э. Управление общим: эволюция институтов коллективной деятельности / пер. с англ. М.: Мысль, 2010. 447 с.
2. Scholz T. Platform Cooperativism: Challenging the Corporate Sharing Economy. New York: Rosa Luxemburg Foundation, 2016. URL: https://rosalux.nyc/wp-content/uploads/2020/11/RLS-NYC_platformcoop.pdf (дата обращения: 22.01.2025).
3. Negri A., Hardt M. Assembly. New York: Oxford University Press, 2018. 368 p.
4. Bauwens M. The political economy of peer production. Ctheory Journal. 2005. URL: www.ctheory.net/articles.aspx?id=499 (дата обращения: 22.01.2025).
5. Bauwens M. Class and capital in peer production. Capital & Class. 2009. № 33(1). С. 121–141.
6. De Angelis M. The Beginning of History: Value Struggles and Global Capital. London: Pluto Press, 2007. 301 p.
7. Срничек Н. Капитализм платформ. М.: ВШЭ, 2019. 128 с.
8. Клевакин А.В. Платформизация и регулирование: двойная роль государства // Политика и право, государство и экономика в условиях глобальных трансформаций. Ростов-на-Дону, 2025. С. 244–252.
9. Шевчук А.В. Труд и власть в российской модели платформенного капитализма // Социология власти. 2022. № 3–4. С. 128–155.
10. Ильин И.В., Лю В., Юдина Т.Н., Чжан Чи. Особенности развития цифровой экономики России и Китая // Вестник Московского университета. Серия: Глобалистика и геополитика. 2023. № 4. С. 5–22.

Духовная сила национальной литературы Советского Союза в годы Великой Отечественной войны

Аннотация. В статье, посвящённой Году единства народов России, на основе материалов газет военного времени: «Литературной газеты», «Известия», «Красная звезда» и журнала «Огонёк», даётся обзор творческой деятельности национальных поэтов-фронтовиков. Автор цитирует стихи как известных, так и неизвестных поэтов, которые были опубликованы на страницах партизанских газет, особенно газеты «Мы отомстим» за 1943 год, не вошедшие в сборники послевоенного времени. Комментарии носят авторский характер. Так как многие из стихов были переведены с языков титульных наций, автор не анализирует их художественное достоинство, а делает акцент на их патриотическую и лирическую характеристику. Произведения писателей о героях Великой Отечественной войны подчёркивали нерушимую сплочённость советских людей, в авангарде которых стояла национальная интеллигенция.

Ключевые слова и фразы: Великая Отечественная война, национальные поэты, татарские поэты-фронтовики, партизанская печать Белоруссии, Муса Джалиль, Фатых Карим, Кязим Мечиев, Джамбул, Василий Лебедев-Кумач.

Анна ПЕКИНА

*Петрозаводский государственный университет,
Республика Карелия, Россия*

2026 год — «Год единства народов России». В этом контексте важно рассмотреть понятие исторической памяти. В 2025 году отмечалось 80-летие Великой Победы. В годы Великой Отечественной войны все народы СССР были объединены одной целью — победить фашистскую Германию, сохранить свой суверенитет, независимость, гражданскую и национальную идентичность. К 1941 году Советский Союз был многонациональным государством, в состав которого входило 16 республик. В национальной литературе 1941–1945-х гг. наблюдаются определённые направления, тенденции, течения. Одна из ярких черт литературного процесса первых лет войны — активное восприятие опыта русской литературы. На национальные языки, например, удмуртский, переводятся произведения К. Симонова, И. Эренбурга, Б. Лаврениева, Н. Тихонова и других [33].

Советская печать в военные годы сформировала мощный идеологический дискурс, направленный на объединение представителей всех национальностей, проживающих на территории ССР на решение общей задачи — защитить свою Родину.

Во время войны увеличились тиражи всех газет. Общий тираж только отправляемых в немецкий тыл газет, листовок перевалил за миллиард экземпляров. О значении печатного слова, вестей с Родины говорит тот факт, что в одном из оккупированных районов за один номер газеты «Правда» жители предложили партизанам корову! И это при том, что на многих газетах ставился штамп: «Не задерживай газету более 1 часа». На чёрном рынке прессу обменивали на продукты. К 1943 году в армии издаётся 64 газеты на национальных языках (!) тиражами от 5 до 8 тысяч с расчётом один номер на 5–10 человек [13]. На украинском и русском языках к весне 1942 года издаётся серия книг

библиотеки «Фронт и тыл». Храбрости и отваге народных мстителей посвящены книга: А. Корнейчука «Грозная расплата неминуема», Павло Тычина «Тебя мы уничтожим», Максима Рыльского «Слово о родной матери», Миколы Бажана «Клич вождя», Юрия Яновского «Рассказы о партизанах», Натана Рыбака «О молодых патриотах», Ивана Ле «О боевой доблести бойцов Красной Армии». Во вторую серию библиотеки «Фронт и тыл» включены книга: Андрея Малышко «Украина» — стихи, Василия Кучера о героической обороне Севастополя, Саввы Головановского «Мсти, воин» — о подвигах бойцов Юго-Западного фронта, Ванды Василевской «Песня о родине», о чём сообщал журнал «Огонёк» своим читателям [16, с. 14].

В московском издательстве «Молодая гвардия» в 1942 году выходит очерк К. Л. Белинского (1896–1970) о подвиге азербайджанца, старшего сержанта Истрафуила Мамедова (1919–1946). В одном из боёв красный воин, исполненный отваги, истребил 70 фашистских солдат и двух офицеров и своим боевым порывом увлёк за собой других бойцов [15, с. 15]. В Республике Азербайджан имя Мамедова, первым из азербайджанцев получившим звание Героя Советского Союза, вошло в пантеон национальной славы.

Национальная интеллигенция, сформированная в предвоенные годы, не оставалась в стороне от задач, поставленных ВКП(б) и правительством с первых дней войны. На страницах газет «Литературная газета», «Известия», «Красная звезда», «Правда», печати белорусских партизан печатались стихи, очерки, заметки о поддержке Красной Армии, о любви к родному дому, вождю И.В. Сталину. И это не было конъюнктурой. На танках, фюзеляжах самолётов писали «За Сталина». Художники создавали плакаты «Слава Сталинским соколам» [См. подробнее: 32]. Так, в «Литературной газете» было напечатано стихотворение таджикского советского поэта, прозаика, драматурга и музыканта Мухиддин Амин-заде (1904–1966), воспевающего трудовые будни хлопкоробов.

Вдоль богатых грядок хлопка наша
сборщица идёт, —
Хлопок хочет ей достаться, — он с охотой цветёт.
Почему она такая, эта девушка труда? —
Потому что в Гулистане вольной родины цветёт.
В чистом сердце постоянно к другу Сталину любовь,
И в глазах, весною полных,
чувство чистое цветёт! [2, с.1].

Необходимо отметить, что в центральных газетах стихи национальных авторов печатались на русском языке, что являлось заслугой талантливых переводчиков, которые не только знали языки титульных наций союзных республик, но и поэтически обрабатывали их.

В журнале «Огонёк» отмечалась поэзия Саломеи Нерис (1904-1945), которая с высокой трибуны Верховного Совета СССР как представитель литовского народа, в 1940 году прочитала свою «Поэму о Сталине», открыв ею первую страницу литовской советской литературы. Литовская ССР как раз вошла в состав СССР в 1940 году. Стихи Нерис заняли видное место в поэтическом сборнике «Живая Литва». В 1943г. в Гослитиздате вышла книга стихов литовской поэтессы, собранных под заголовком «Сквозь посвист пуль». Поэтесса Мария Петровых провела интересную работу по переводу сборника стихов «Сквозь посвист пуль» на русский язык. Она воссоздала не только форму стиха и его звучание, но и весьма близко подошла в передаче интонации и всей глубины чувств, которыми живы стихи Нерис [8, с.13].

Русский поэт-фронтовик Алексей Сурков, хорошо знавший татарских писателей, сказал, что «татарская поэзия — поэзия солдатская». Дело не только в том, что в боях за Родину на фронтах Великой Отечественной войны 1941—1945гг. сражались почти все писатели Татарстана того времени — 105 человек, большинство которых составляли поэты. Скорее всего, татарская поэзия военных и послевоенных времён мощно воспевала солдатский дух советского народа, вставшего на защиту своей свободы [11].

В газете «Известия» читатель мог познакомиться с материалами, освещающими творчество татарских поэтов и композиторов. Так, 15 июня 1941 г. в газете был опубликован заметка о подготовке к декаде татарского искусства в Москве. В ней упоминается Муса Джалиль, с «Моабитской тетрадь» которого автор познакомилась ещё 70-е годы XX века.

В татарском фольклоре есть легенда о лесном богатыре Джике, лишившемся в младенчестве своей матери и близких, и выросшем одиноко в диком лесу. Семья его, девять богатырских братьев, была уничтожена во время ханского набега. Джик, возмужав, вступил в единоборство с ханским великаном Колупаем, победил его и освободил свой народ от разбойничьего ханского ига. Легенда эта послужила для Мусы Джалиля материалом к либретто оперы «Алтынчач». Музыка оперы написана заслуженным деятелем искусств

РСФСР композитором Назиб Жигановым. [25, с.4].

Перед входом на территорию Казанского Кремля в г. Казань мы можем увидеть установленный в 1966 г. памятник Мусе Джалилю (Джалилову). В 1956 г. ему было присвоено посмертно звание Героя Советского Союза за деятельность в антифашистском подполье во время его плена в 1942-1944 гг., за мужество, проявленное в боях, за отказ сотрудничать с фашистами.

Муса Мустафович Джалиль (1906-1944) до призыва в Красную Армию уже был известным поэтом, внесшим весомый вклад в национальную татарскую культуру. В 1941 г. были написаны либретто опер «Алтынчач» («Золотоволоска») и «Ильдар» [37, с.382].

Татарская поэма в годы Великой Отечественной войны развивается как в эпическом жанре, так и в лирическом русле. Так, эпической масштабностью характеризуются произведения «Гульсум» (1941-1942), «Глубокое озеро» (1942), «Жена партизана» (1943) Фатыха Карима, «Пулемётчик Вагап» (1943) Шарафа Мударриса. Лирическое начало доминирует в поэмах «Гармонь со звоночками» (1942) Ф. Карима, «Рассказ о дружбе» (1944) Гали Хузиева [26, с.33]. Образы и детали, связанные с национальным сознанием татарского народа, занимают ключевую позицию и в романтической поэме «Гармонь со звоночками» Ф. Карима. Героический поступок молодого фронтовика Фазыла читается в духе подвига эпического героя [26, с.35].

В годы войны Ф. Карим (1909—1945) написал около 150 стихотворений, восемь поэм, две повести, пьесу. И это при том, что он был поэтом-фронтовиком, служивший сапёром до своей гибели. О нём в 1945 г. в честь 25-летия Татарской Автономной Советской Социалистической Республики в «Литературной газете» была опубликована статья М. Амирова «Татарская литература в дни войны». В огне боёв закалился и окреп поэтический талант татарского поэта, коммуниста Фатых Карима. При штурме Кёнингсберга Карим пал смертью храбрых. Но стихи и поэмы, созданные им на войне, переписывались и хранились бойцами. Стихи и поэмы Ф. Карима заучивались школьниками, студентами, его песни распевают женщины, работающие на колхозных полях Татарии:

О смерти незачем тужить.
Все мысли о твоей отчизне.
Коль родина дороже жизни.
Ты победишь, и будешь жить!

Так писал Ф. Карим незадолго до своей гибели.

Любовь к родине, гордость за малую родину, уверенность, что мы разгромим немецкие полчища, — все эти ведущие мотивы прослеживаются в творчестве поэтов-фронтовиков [12, с.3].

В этом же номере «Литературной газеты» от 30 июня в статье А. Липкина «Поэт-воин» анализируется литературная судьба Ф. Карима. Если до войны его причисляли к той, довольно значительной части писателей, которых в братских литературах было при-

нято считать второстепенными, хотя их произведения постоянно включались в сборники и антологии и находили живой отклик и сердце читателя, то в военные годы его имя стало в первых рядах советской поэзии.

А. Липкин знакомит читателя о военном пути поэта и его творчестве: «И мы должны, прежде всего, отдать должное душевной силе рядового солдата, потом - сержанта, который в трудных условиях непрерывных битв сумел написать несколько книг — ярких, искренних и умных. Об этой писательской душевной силе Фатых Карим рассказал в стихотворении, скромно озаглавленном «Ночью».

Я на войне — лишь рядовой солдат,
Но отличаюсь в роте я одним:
Друзья, мои солдаты ночью спят,
А я не сплю, волнением томим.
Мне вдохновение мешает спать
Давно весёлый разговор затих,
Я достаю походную тетрадь,
Записываю свой нестройный стих [24, с.3].

Ф. Кериму принадлежит и поэма «Звезда надежды». В ней есть такие строки:

«Вспомнилось мне наше отступление.
На долину падал крупный дождь.
Хоронило друга отделение,
Шёл с бойцами вместе мудрый вождь» [24, с.3].

Народный поэт Татарстана Симбат Хаким (1911-1986) воевал с июня 1941 года, завершив свой ратный подвиг в 1945 году в Молдавии. В качестве командира стрелкового взвода С. Хаким участвовал в боях под Орлом, Ржевом, на Курской дуге, под Харьковом. В стихотворении «Огонёк» есть такие строки:

Лёжа на снегу за снежным валом
У окраин Ржева под огнём,
Вспоминал жену с сыночком малым
И родимый светлый тёплый дом [11].

В 1945 году в «Литературной газете» было опубликовано в переводе В. Державина стихотворение участника Великой Отечественной войны, татарского поэта-лирика, публициста Ахмеда Файзи (1903-1958) «На фронтовой дороге» [39].

Вера в победу над врагом у композиторов, писателей, поэтов, поэтов-фронтовиков, военных корреспондентов и журналистов, художников и художников-плакатистов связывалась с именем Верховного Главнокомандующего Вооружёнными силами СССР И.В. Сталина.

«Родину Сталин ведёт на врага,
Родина светлая всем дорога —
Кровью батыров добыта она,
Дружбой народов она скреплена,

Сталин зовёт нас в труде и в бою
Биться с врагом за отчизну свою.
Край мой любимый, родной Казахстан,
Весь поднимайся на вражеский стан» [9, с.2].

Эти строки казахского поэта акына Джамбула Джабаева (1846-1945) были опубликованы в газете «Известия» 5 июля 1941 года. Но, самое известное стихотворение из сорока, сочинённых акыном во время войны, было посвящено блокадному Ленинграду. Оно было опубликовано на первой странице «Правды» 5 сентября 1941 г. Строки «Ленинградцы, дети мои! Ленинградцы, гордость моя», - и сейчас отзываются в сердцах блокадников. Когда на родину, в г. Алма-Ата в 1943г. приехал с фронта Герой Советского Союза гвардии майор Малик Габдуллин, он посетил певца казахского народа Джамбула. В журнале «Огонёк» был опубликован снимок их беседы [24, с.4].

Л. Черноморцев в стихотворении «Приказ вождя» также упоминает имя Джамбула:

«Джамбул поёт, штормует море,
Тайга сибирская шумит.
В нём полководца мудрый гений,
И вся страна, и весь народ! [41, с.9].

В Санкт-Петербурге в 2003 году был установлен памятник Джамбулу в традиционном национальном костюме, с домброй в руках. В Республике Казахстан в Алма-Ате в 1996 году памятник народному поэту был установлен в честь его 150-летия. То есть, национальная советская интеллигенция идеологически поддерживала моральный дух советских людей. Учитывалась важность печатного слова [См. подробнее: 31].

Один из субъектов РФ — Республика Северная Осетия — Алания — со столицей — г. Владикавказ. Во время войны город носил название Орджоникидзе (1931-1944, 1954-1990 гг.) в честь грузинского революционера Серго Орджоникидзе [37, с.933]. 29 июня 1941 году «Литературная газета» публикует стихотворение основоположника осетинской советской поэзии Мисоста Камболатовича Камбердиева (1909-1931) «Песня тревоги», в которой поэт призывает на битву с врагом. Несмотря на то, что эта песня относилась к Гражданской войне, но стала актуальной и в годы Великой Отечественной.

Подкрался враг — хитёр и зол,
И не мужчина тот,
Кто в битве места не нашёл,
Кто не идёт вперёд [30, с.2].

Перевёл с осетинского языка на русский «Песню тревоги» М. Семьинин.

Первого сентября 1942 года газета «Известия» информировала читателей об антифашистском митинге народов Северного Кавказа. Это было очень важное событие. Представителя осетин, чеченцев, ингушей,

кабардинцев, балкарцев, черкесов, адыгейцев, карачаевцев, аварцев, лаков, даргинцев, кумыков, лезгин и других народов Дагестана, калмыков, донских, кубанских, терских и Сунженских казаков, объединённых единой волей и священной ненавистью к кровавым гитлеровским захватчикам, собрались в этот грозный для Кавказа час, чтобы продемонстрировать перед всем миром свой гнев и ненависть к фашистским поработителям и свою боевую готовность отстаивать свободу и независимость родины. На митинге участвовало свыше 3 тысяч человек [4, с.3].

В 1942 году под редакцией А.А. Фадеева выходит сборник «Коста Хетагуров». Книга познакомила читателя с образом и духовной культурой народного поэта Осетии Косты Хетагурова. В ней были собраны стихи, воспоминания, посвящённые памяти поэта. В сборник была включена статья Л. П. Семёнова «Лермонтов и Коста», раскрывающая духовную близость обоих поэтов [7, с.15].

Газета «Известия» 31 октября 1942 года опубликовала информацию под политическим выверенным названием «Клятва горцев Дагестана». В ней сообщалась, что «В большом зале Верховного Совета Дагестанской АССР собрались 200 старейших представителей многонациональной страны гор. Здесь 90-летний лезгин Уста Беков, 80-летний даргинец Ахмет Алиев, старейшие представители аварского, кумыкского, лакского, табасаранского, татского и многих других народов Дагестана. Один за другим выступают участники собрания, только что посетившие ряд кабардино-балкарских, чечено-ингушских аулов и селений, освобождённых Красной Армией от немецко-фашистских оккупантов. Народный поэт республики аварец Гамзат Цаласел, лезгинский поэт Тагир из аула Хурук рассказали о зверствах, которые творили немцы в Кызбуруне и других мусульманских селениях» [18, с.3]. Это было очень важно в идеологическом плане, так как известными историческими фактами являются наличие предателей и коллаборационистов среди народов Кавказа. В статье Линец С.И. «Коллаборационизм на Северном Кавказе в годы Великой Отечественной войны: истоки, проявления, масштабы» делается вывод о провале коллаборационистской политики нацистов к концу битвы за Кавказ осенью 1943 года. Хотя немецкие оккупационные власти разработали и затем планомерно осуществляли специальную политику среди народов Северного Кавказа по их привлечению на сторону Германии [23].

Мы и тогда не дрогнули ни разу,
Когда дорвался враг до врат Кавказа,
И нас бомбил и ночью он и днём,
И орудийным бил по нас огнём,
И сеял смерть на горы и равнины...
Нет, не сломил он воли осетина [36, с.2].

В столице субъекта РФ — Кабардино-Балкарии — в г. Нальчик есть памятник родоначальнику балкарской

поэзии и литературного балкарского языка Кязиму Беккиевичу Мечиеву (1859-1945). К. Мечиев создавал стихи, в которых устанавливалось художественное единство патриотического и лирического. В них поэт выразил глубинные чувства горцев Кавказа, их внутренний духовный мир. Всего за период с 1941 по 1944 г. К. Мечиев создал шесть стихотворений, проникнутых пафосом борьбы и уверенности в победе. Классик кабардинской литературы Али Шогенцуков (1900-1941) в начале сентября 1941 года отправился на фронт. С первых дней войны он печатал свои стихи на страницах газет, читал воинам, уезжавшим на фронт, выступал на митингах, собраниях, обращаясь к народу с призывом отстоять землю предков и многонациональной Родины в одной из жесточайших войн [28]. В одном из стихотворений А. Шогенцукова «Призыв» есть такие строки:

От грома пушек вздрагивают скалы
И долу клонятся верхушки рош...
Кавказцы! И для нас пора настала
Явить и мужество своё, и мощь!

Исследователь Н.Р. Надыршина в кандидатской диссертации подчеркнула, что «тема патриотизма, преданности своему родному краю и Отечеству всегда занимали центральное место в кабардинской и балкарской поэзии. В первые же дни войны кабардинские и балкарские прозаики и поэты откликнулись своим художественным словом на трагические события начала 1940-х годов. В последовательном утверждении идей патриотизма, дружбы советских людей заключалась огромная духовная сила кабардинской и балкарской поэзии военных лет, которая, не отрываясь от национальных; истоков и опираясь на лучшие достижения русской художественной культуры, решала значительные идейно-художественные задачи» [26].

25 июня 1941 года в переводе Георгия Шипова с украинского в журнале «Огонёк» были отражены чаяния народа Буковины, вошедшей в состав Молдавской ССР в 1940. В северной части Буковины преобладало украинское население. «Когда фашисты разжигали национальную вражду и натравливали одну нацию на другую, насаждая невежество и темноту, — в то тяжёлое для нас время с далекого Востока засиял луч света, который пронизал вековую темноту, согрел наши сердца и вернул нам силу. Буковинский народ в единой братской семье народов Советского Союза тесно сплочён вокруг советского правительства, вокруг коммунистической партии большевиков. Мы жаждем и впредь с гордостью носить честное имя граждан великого Советского Союза. Мы живём одной думкой, одним желанием: разбить врага, прогнать его с нашей земли, обеспечить полную победу Красной Армии! [17, с.8].

Уверенность в противоборстве с врагом сквозит в строках фронтового поэта Якова Хелемского (1914-2003), хотя идут тяжёлые июльские бои сорок первого на всех фронтах:

Нас нельзя сковать и онемечить!
 Жрать наш хлеб убийце не дадим!
 Наш народ историей отмечен:
 Несгибаем и непобедим!
 Мы, кто прочно слиты воедино,
 Чья чиста и благородна цель,
 Русские, украинцы, грузины, —
 Мы надежда погранных земель [40, с.6].

Я. Хелемский освещал события партизанской борьбы на Орловщине и Брянщине. Он был военным корреспондентом фронтовых газет «На разгром врага» и «Суворовец». Также переводил поэзию и прозу с белорусского, польского и украинского языков. Поэма Я. Хелемского «Сердце Лии», напечатанная в 1944 году было посвящено казахской девушке, комсомолке, снайперу Алии Молдагуловой, которая свой подвиг совершила в 18 лет, подняв подразделение в контратаку против врага. Посмертно ей было присвоено звание Героя Советского Союза.

Отдельно необходимо выделить партизанскую печать Белоруссии. Это такие просмотренные автором газеты: «По Сталинскому шляху (пути)», «Камунар», Соцьялістычная праца», «Мы отомстим», «Пламя».

Газеты выходили как на русском, так и на белорусском языке. Особенно было важным распространять газеты на белорусском языке на территории Западной Белоруссии, которая вошла в состав Белорусской ССР только в 1939г.

Автором были просмотрены 14 номеров газеты N-ской партизанской бригады «Мы отомстим» за 1943 г. Хотя эта газета выходила нерегулярно, но в ней печатались стихи. В рамках нашей темы обратимся к некоторым фрагментам песни, сохранив орфографию, неизвестного автора:

Партизан — в тылу хозяйн,
 Спросит немца он всегда:
 «Что ты ночью бродишь, Каин.
 Чорт занес тебя сюда!»
 Песня есть і у румына —
 Воет злобу затая
 «Извела меня кручина,
 Подколотная змея.»
 Наш отпор несокрушимый
 У врага посбавил прыть.
 «Мы врагов страны любімой
 Білі, бьем і будем біть.» [38, с.1].

Румыния была сателлитом фашистской Германии. Румын направляли на борьбу с партизанами. К 1943 г. партизанское движение в Белоруссии было мощным и действенным, поэтому и строки песни носили бодрый и утверждающий характер. Отметим, что уже 29 июня 1941 г. в «Литературной газете» был опубликован плакат председателя Ленинградского отделения Союза советских художников, одного из активистов «Боевого карандаша» В.А. Серова «Били, бьем, и будем

бить» [32, с.58].

Во главе фашистской Румынии встал пособник Гитлера диктатор (дуче) Йон Антонеску, которому предрекли его казнь в 1946 г. в стихотворении 1943 г.

«Вызвал Гитлер Антонеску
 И сказал ему в упор!
 — Надо больше шуму, треску,
 Не хочу терпеть позор.
 Бьем на суше, бьем на море,
 Бьем в тылу и в небесах.
 Разнесем бандитов вскоре,
 Распушим прохвостов в прах» [5, с.4].

Ещё один факт, нашедший отражение в партизанской печати, следует подчеркнуть. Трехединая ось Берлин-Рим-Токио была сформирована 27 сентября 1940 года. А уже в 1943 году газета «Мы отомстим» разъясняла читателям, что же случилось с этой «осью». Незадолго до войны фашистские хищники, неумело и грубо вуалируя свои захватнические планы, изощрялись в так называемых «геометрических построениях». Одним из самых «совершенных» таких построений была «Ось держав». Много, на весь мир и на все лады трубили фашистские трубачи и барабанщики о своей оси: «Ось держав!» «Державы оси!» «Ось Рим-Берлин-Токио!» и т.д. Зарвавшемуся Гитлеру и его лакеям казалось, что благодаря этой оси они перевернут весь мир. Чрезмерно уверенные в себе Гитлер и его приспешники рассчитывали в короткий срок завоевать и «поставить на колени» и весь мир.... Распалось, разложилось по частям «геометрическое построение»... Полломалась ось... Строители-жулики заметались, забегали, как мыши тонущего корабля. Но не уйти от ответственности ни обер-бандиту Гитлеру, ни его сподручным Муссолини и К. Прогрессивное человечество готово к мести. Мы предьявим счёт сполна! [35, с.1].

На страницах партизанской печати публиковались стихи автора «Священной войны» Василия Ивановича Лебедева-Кумача (1898-1949). Это стихотворение и «Если завтра война» были переведены И. Гавриловым на удмуртский язык, что стало явлением в литературной и общественной жизни Удмуртской Автономной Советской Социалистической Республики [33].

Являясь политработником, служа в Военно-морском флоте, В. Лебедев-Кумач сочинял хлесткие строки и о приспешниках Гитлера. В стихотворении из газеты «Камунар» от 26 сентября обозначен и факт «поломки» «трехединой оси», приближающийся крах Антонеску, и освобождение городов Орёл и Белгород 5 августа 1943 г. Все эти исторические события были связаны между собой.

У немецкой у машины
 Всё пошло і вкривь і вкось
 Под Орлом спустілі шіны.
 В Ріме поломалась ось.
 Поломалась с громкім треском

Так, что фюрер сам оглох. —
На запятках Антонеску
От испуга чуть не сдох... [19, с.2].

Одной из особенностей русской культуры являются частушки, которые отражают самобытность народа. Они легко запоминаются, придают оптимизма. В газете «Мы отомстим» были опубликованы частушки В. Лебедева Кумача «Милости просим»:

Мы подсыпем, и подложим,
И вольём, и подольём.
В землю спать «гостей» уложим,
Кол осиновый вобьём [20, с.4].

А в партизанской газете «Социалистичная праца» («Социалистическая правда») можно было прочитать:

На осине лист дрожит
Над землёй плывут туманы.
Хочешь ты на свете жить,
Собирайся в партизаны.
Вся земля на битву встала —
Будет Гитлеру конец.
Скоро немцам в Беларуси
Наломаем мы бока.
Туды-сюды повернуса,
Протанцюю гопака [29, с.2].

На фронт, в партизанские отряды переправлялись газеты центральной печати, в которых также печатались стихи В. Лебедева-Кумача. В свете сегодняшних политических событий очень актуальны строки, посвящённые Донбассу.

Звучит вождя торжественный приказ,
Гремит салют столицы величавой...
Привет тебе, наш боевой Донбасс!
Солдатам русским — честь!
Героям нашим — слава! [21, с.3].

Творческая активность и плодovitость всех советских писателей и поэтов просто поражает, достойна восхищения и преклонения. Каждый успех Красной Армии находил отклик в поэтической форме. В журнале «Огонёк» 10 октября 1943 г. была опубликована «Песня 129-ой Орловской дивизии» Сергея Алымова, в которой выделим следующие строки и припев:

Из Москвы приказ кремлёвский
Сталин нам прислал:
Нас дивизией Орловской
Доблестной назвал [1, с.10].

Поясним, что 129-ая стрелковая дивизия РККА, которая освобождала г. Орёл 4-5 августа 1943 года, за героизм и мужество красноармейцев и была названа Орловской.

Если на первых страницах центральных газет сообщалось, какие населённые пункты, посёлки и города были освобождены в ходе конкретной операции, то на вторых или третьих страницах, как правило, печатались рассказы и стихи, фельетоны и плакаты. Нетленными остаются строки стихотворения 1941 года К. Симонова «Ты, помнишь, Алёша, дороги Смоленщины». И вот уже в 1943 году в ходе Смоленской операции древний русский город был освобождён. В. Лебедев-Кумач в стихотворной форме напоминает читателю об истории города, защите его от поляков и французов.

Гремит салют! Ты снова с нами,
Израненный, но верный страж!
Сверкает сталинское знамя,
Вставай, Смоленск! Ты снова — наш!
Восходит солнце Украины,
Над Белорусью виден свет, —
Вставай, как богатырь былинный,
Для новой славы и побед! [22, с.2].

Дата 7 ноября для советских людей всегда была особенной. Это был праздник в честь Великой Октябрьской социалистической революции. Не случайно парад на Красной площади в 1941 году проходил 7 ноября в честь 24-ой годовщины Великого Октября. В 1943 г. были опубликованы стихи неизвестного автора.

Советская Родина! День твой рожденья,
Сплотит нас сегодня в жестоком бою.
Мы будем сражаться, не зная поражений
За честь, за свободу, и славу твою [10, с.4].

При анализе, в строках не только этого стихотворения, подчёркивается народный характер борьбы, единение и сплочение вокруг советской Родины.

Интерес представляют и данные об якутских поэтах-воинах. Седалищев-Дьюогэ Ааныстыырап Никифор Кирикович (1913-1944) — якутский писатель. Член Союза писателей СССР (1939). В августе 1941 года служил в Красной Армии. Окончив курсы радистов, затем курсы офицерского состава, в звании младшего лейтенанта командовал взводом. Участвовал в боях под Ленинградом и Калинином. Был трижды ранен. Пропал без вести в феврале 1944 года. Поэт и переводчик Гавриил Иванович Макаров — Дьуон Дьянгылы (1914-1956) в годы войны, находясь в рядах действующей армии, писал стихи, отражающие армейский быт с его невзгодами и радостями. Участник Великой Отечественной войны, поэт Республики Саха (Якутия) Серафим Романович Кулачиков — Элэй (1904-1976) в 1941 году написал стихотворение «Капитан Гастелло» [34].

Когда рассматривается тема «Тыл-фронту», речь идёт не только о материальной составляющей трудового подвига народа, но и о советской культуре в годы Великой Отечественной войны. Творческий ресурс

сформировался в советских республиках ещё в довоенное время. Этому способствовала и культурная революция, направленная не только на ликвидацию безграмотности, но и на формирование национальной интеллигенции, изданию литературы на национальных языках. В целом, во время Великой Отечественной войны национальная литература характеризовалась особым художественным языком. Был расширен идейный и тематический диапазон произведений. Стихи-призывы, частушки и песни, вплетение героического прошлого в канву рассказов, акцент на идейную направленность — всё это придавало физических и духовных сил народам страны Советов. Поэты оперативно отзывались на события, происходившие на фронте. Особая страница — творчество национальных поэтов-фронтовиков. Стихи, напечатанные на страницах газет, выучивались наизусть. Их читали политработники. Язык часто был простым, доходчивым, народным. Это особенно было присуще партизанским изданиям. Стихи о зверствах фашистов на оккупированных территориях вызывали ненависть к врагу, а лирика давала надежду на возвращение к родному очагу, к семье, детям, которых боец защищал, не щадя своей жизни.

Об этом следует помнить и нынешним поколениям, представителям многонациональной России и бывших союзных республик.

Библиографические ссылки

1. Алымов Сергей. Песня 129-ой Орловской дивизии// Огонёк. 1943. 10 авг. №31-32(844-845). С.10.
2. Амин-Зода. Цветёт//Литературная газета. 1941. 13 апреля. № 15(929). С.1.
3. Амиров М. Татарская литература в дни войны. К 25-летию Татарской АССР// Литературная газета. 1945. 30 июня. №28(1139). С.3.
4. Антифашистский митинг народов Северного Кавказа// Известия. 1942. 1 сентября. №205(7891). С.3.
5. Артемич Н. Бьём на суше, бьём на море//Мы отомстим. Газета Н-ской партизанской бригады. 1 авг.1943. № 7. С.4.
6. Берды Карбабаев. Накануне 1945года//Литературная газета. 1945.1 янв. №1 (1112). С.2.
7. В конце номера//Огонёк. 1942. 8 марта. №9-10 (770-771). С.15.
8. Деев А. Сквозь посвист пуль//Огонёк. 1943. 10 авг. №31-32(844-845). С.13.
9. Джамбул. В час, когда зовёт Сталин //Известия. 1941. 5 июля. №157(7533). С.2.
10. Ертов. 26 лет// Мы отомстим. 1943. 7 ноября. №18. Газета Н-ской партизанской бригады. С.4.
11. За счастье Родины моей. Стихи татарских поэтов-фронтовиков. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://lgz.ru/article/za-schaste-rodiny-moeu/?ysclid=mls6ex2ci1159830969> (дата обращения: 18.02.2026).
12. Зелинский К. Великий акын//Литературная газета. 1945. 30 июня. №28(1139). С.3.
13. Иванов Н. Идеологический фронт Великой войны. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://denliteratugi.ru/article/4447> (дата обращения: 15.02.2026).
14. Измайлов И. Пусть звучит твой комуз...//Литературная газета. 1945.1 янв. №1 (1112). С.2.
15. Искусство. Новинки литературы//Огонёк. 1942. 26 апр. №16-17 (777-778). С.15.
16. Искусство. Серия книг «Фронт и тыл»// Огонёк. 1942. 17 мая №20(781). С.14.
17. Кобылянская Ольга. За Родину// Огонёк. 1941. 25 июня №18(740). С.8.
18. Клятва горцев Дагестана//Известия. 1942. 31 окт. № 257(7943). С.3.
19. Лебедев-Кумач В. Ось сломалась//Камунар. 1943. 26 ВЕРАСНЯ (сент.) №4. С.2.
20. Лебедев-Кумач В. Милости просим//Мы отомстим. 1943. 29 авг. №10. Газета Н-ской партизанской бригады. С.4.
21. Лебедев-Кумач В. Привет тебе, Донбасс//Красная звезда. 1943. 9 сент. №213 (5584). С.3.
22. Лебедев-Кумач Вас. Вставай, Смоленск! //Красная звезда. 1943. 26 сент. №228(5599). С.2.
23. Линец С.И. Коллаборационизм на Северном Кавказе в годы Великой Отечественной войны: истоки, проявления, масштабы // Россия в глобальном мире. 2016. № 8 (31). С. 148-165.
24. Липкин С. Поэт-воин// Литературная газета. 1945. 30 июня. №28(1139). С.3.
25. Мерлэ М. Дневник искусств. На репетициях. Подготовка к декаде татарского искусства в Москве//Известия. 1941. 15 июня. № 140(7516). С.4.
26. Надыршина Н.Р. Жанровые особенности татарской поэмы в годы Великой Отечественной войны// Modern Humanities Success. Махачкала. 2022. № 5.— 265с. — С.33-36. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_48399550_29803903.pdf (дата обращения: 14.02.2026).
27. На фронте и в тылу//Огонёк. 1943. 20 октября. №42. С.4.
28. Нахушева З.А. Художественное единство патриотического и лирического в военной поэзии Кабардино-Балкарии (1941-1945). Литература народов Российской Федерации (Литература народов Северного Кавказа). Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Нальчик.2005. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://new-dissert.ru/_avtoreferats/01002831777.pdf (дата обращения: 27.07.2025).
29. Партизанские частушки//Социалистическая работа. 1943. 8 верасня. №16 (371). С.2.
30. «Песня тревоги» // Литературная газета.1941. 29 июня. №26 (940). С.2.
31. Пекина А. Сражающаяся культура. События Великой Отечественной войны в творчестве поэтов-фронтовиков и военных корреспондентов// Проблемы межрегиональных связей. Научный рецензируемый журнал / Научно-исследовательский центр имени П. А. Румянцева «Мысль», Московский финансово-юридический университет МФЮА, Калининград: Аксиос, 2025 — Вып. 29. В. И. Кулаков [и др.]; сост. и ред. В. А. Шахов. — Калининград, 2025. — 66 с. — С.56-60.
32. Пекина А.М. Плакатное искусство Великой Отечественной войны как важный элемент культурного наследия России// Проблемы межрегиональных связей. - Калининград: [б. и.], 2025 — Вып. 2(30)/ 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.]. 2025.— 94с. — С.58-67.
33. Петрова Е.Н. Удмуртская художественная литература в годы Великой Отечественной войны: проблематика, поэтика, жанровое разнообразие. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [petrova_en-dissert.pdf](https://www.petrova_en-dissert.pdf) https://www.petrova_en-dissert.pdf

- chuvsu.ru/wp-content/uploads/2022/04/petrova_en-disser.pdf?ysclid=mdlseovdtl261175594 (дата обращения: 27.07.2025).
34. Писатели Якутии на войне и о войне [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vv.cbsykt.ru/pisатели-yakutii-na-vojne-i-o-vojne/?ysclid=mlqthet01f39517783> (дата обращения: 18.02.2026).
35. Поломалась ось// Мы отомстим. 1943. 15 сент. №12. Газета N-ской партизанской бригады. С.1.
36. Слово трудящихся Северной Осетии к вождю народов Иосифу Виссарионовичу Сталину//Известия.1944.12июля. №164(8466). С.2.
37. Советский энциклопедический словарь. Гл. ред. А.М.Прохоров. 2-е изд. – М.: «Советская энциклопедия», 1983. – 1600 с., ил. – Сс.382, 933.
38. Старые песни на новый лад //Мы отомстим. 1943г. 9 июня. № 3. С.1.
39. Файзи А. На фронтовой дороге// Литературная газета. 1945. 30 июня. №28 (1139). С.3.
40. Хелемский Я. Погляди на карту// Огонёк. 1941. 13 июля. №20 (742). С.6.
41. Черноморцев Л. Приказ вождя//Огонёк. 1943. 10 авг. №31-32(844-845). С.9.

Социальное искусство забайкальских художников

Аннотация. Статья посвящена иконологическому анализу социального искусства Забайкальского края на материале живописных и скульптурных произведений ведущих региональных художников. Методологическую основу исследования составляет трёхчастная модель интерпретации Эрвина Панофского, позволяющая последовательно раскрывать первичный (доиконографический), вторичный (иконографический) и глубинный (иконологический) уровни художественных образов. В фокусе внимания – работы С. А. Мосина, И. В. Бухоголовой (Леоновой), Н. А. Корнет и В. Ш. Баширова. Автор приходит к выводу, что социальное искусство Забайкалья обретает свою действенность не в прямой публицистичности, а в символическом языке культурной памяти, преемственности поколений и духовной стойкости, формируя особую «тихую» модель социальности, где личная история становится коллективным переживанием.

Ключевые слова и фразы: иконологический метод, Эрвин Панофский, социальное искусство, Забайкальский край, С. А. Мосин, И. В. Бухоголова, Н. А. Корнет, В. Ш. Баширов, культурная память.

Зорикто ЕШИЕВ

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

Введение

Проблематика социального искусства в региональном измерении требует особой методологической чуткости. В отличие от столичных центров, где социальное искусство часто ассоциируется с прямым политическим высказыванием, активизмом или критикой институций, в периферийных территориях оно обретает иные формы. Забайкальский край – удалённый, полиэтничный, с суровым климатом и пограничным положением – демонстрирует модель искусства, в которой социальное начало проявляет себя через образы памяти, дома, труда и преемственности.

Как справедливо отмечает В. Г. Преждарова в исследовании трансформации соц-арта, на периферии «социальное искусство становится не столько инструментом протеста, сколько механизмом сохранения идентичности и передачи культурного кода» [12]. Эта интуиция требует инструментария, способного «распаковать» сложные символические слои региональных произведений. Таким инструментарием выступает иконологический метод Эрвина Панофского, предполагающий движение от буквального восприятия форм к выявлению их глубинного культурно-философского содержания [11].

Эмпирическую базу настоящего исследования составили произведения четырёх забайкальских художников, проанализированные с применением трёхчастной модели Э. Панофского: картины Станислава Александровича Мосина («Зима», 2018; «Меч Святогора», 2021), Ирины Викторовны Бухоголовой (Леоновой) («Прогулка», 2018; «Русь уходящая», 2016), Натальи Александровны Корнет («Ожидание», 2017; «Хранитель родного крова», 2023), а также скульптуры Валерия Шамильевича Баширова («Человек смотрит в небо», 1998; «Кот учёный», 1982). Анализ выполнен на основе материалов, предоставленных авторами и опубликованных в открытых источниках.

Цель статьи – показать, как в, казалось бы, камерных, жанровых или эпических сюжетах вызревает подлинно социальное высказывание, и выявить общие иконологические константы забайкальского социального искусства.

1. Иконологический метод как инструмент анализа регионального искусства

Иконологический метод Э. Панофского, разработанная в работах «Этюды по иконологии» (1939) и «Смысл и толкование изобразительного искусства» (1955), предполагает три уровня интерпретации [11]. Первый уровень – доиконографический (первичное



Рис. 1. Мосин С.А. Картина «Зима». 2018



Рис. 2. Мосин С.А. Картина «Меч Святогора». 2021

восприятие) — фиксирует «чистые формы»: линии, цвета, композицию, узнавая в них объекты и их экспрессию без культурной рефлексии. Второй уровень — иконографический — требует знания литературных, мифологических или религиозных сюжетов, позволяя связывать формы с конкретными темами и концептами. Третий, глубинный уровень — собственно иконологический — выявляет «символические ценности», присущие целой эпохе, народу или мировоззренческой установке, то, что Панофский называл «синтезирующей интуицией» [11].

Для забайкальского искусства этот метод оказывается особенно продуктивным. Как отмечает Е. С. Ляшенко, региональная живопись долгое время развивалась в русле академической традиции, и «планово к модернистским течениям региональное искусство приходит лишь к XXI в.» [8, с. 469]. Это означает, что художники Забайкалья часто оперируют языком, где социальный подтекст скрыт за, казалось бы, традиционными сюжетами, и требует от исследователя чуткости к символическим слоям.

2. Три уровня прочтения: от формы к социальному смыслу

Обратимся к конкретным произведениям, следуя логике Панофского.

2.1. Станислав Александрович Мосин: экзистенциальное и былинное

Картина «Зима» (2018) (Рис. 1) на первичном уровне представляет спящего на снегу человека в меховой одежде на фоне города, погружённого в метель. Холодная свинцово-синяя гамма контрастирует с тёплым охристым лицом спящего. На иконографическом уровне мы узнаём архетип «зимовщика» или бездомного, город как символ отчуждения, контраст тепла и холода как границу жизни и смерти. На глубинном, иконологическом уровне картина говорит о хрупкости и одновременно стойкости человеческого духа в условиях враждебной среды. Это размышление

о выживании, одиночестве и необходимости внутреннего тепла как единственной опоры в холодном мире. Социальное высказывание здесь не плакатно, а экзистенциально: оно фиксирует «пограничный опыт» человека в современном городе, где цивилизация не отменяет уязвимости.

Картина «Меч Святогора» (2021) (Рис. 2) построена иначе. На доиконографическом уровне — процессия из пяти мужчин, несущих на плечах гигантский красный меч. На иконографическом уровне — узнавание «меча-кладенца» из русских былин, отсылка к Святогору-богатырю. На иконологическом уровне картина утверждает преемственность поколений и коллективность подвига. Меч здесь — не просто оружие, а сакральное наследие, которое несут все: взрослые (носители традиции), юноша (наследник, проходящий инициацию) и даже ребёнок (будущее). Художник трансформирует классический образ одинокого героя в образ коллективной ответственности за историю и культуру. Это социальное искусство в его самой позитивной форме: оно не критикует, а созидает модель деятельной памяти.

2.2. Ирина Викторовна Бухоголова

(Леонова): дом как территория памяти

Диптих «Прогулка» (2018) (Рис. 3) и «Русь уходящая» (2016) (Рис. 4) позволяет увидеть, как один ху-



Рис. 3. Бухоголова (Леонова) И.В. Картина «Прогулка». 2018



Рис. 4. Бухоголова И. В. (Леонова) Картина «Русь уходящая». 2016

дожник работает с разными временными модусами социального.

«Прогулка» на первичном уровне – зимняя сцена: юноша тянет санки с тремя детьми на фоне деревянного дома с голубыми ставнями. На иконографическом уровне – мотивы детства, домашнего очага, преемственности (взрослый ведёт детей). На иконологическом уровне картина говорит о единстве человека и «малой родины», о тепле человеческих отношений, способном противостоять суровой стихии. Движение санок слева направо задаёт вектор будущего, но дом позади – опора на прошлое. Это образ счастливого настоящего, укорененного в традиции.

«Русь уходящая» фиксирует иное время. На первичном уровне – старая телега на опушке леса, ветхая постройка, красная осенняя листва. На иконографическом уровне – телега как символ пути, осень как метафора увядания. На иконологическом уровне картина ностальгирует по уходящему укладу, фиксируя момент тишины перед исчезновением. Контраст яркой, живой листвы и мёртвого, остановившегося быта – размышление о том, что природа вечна, а человеческая культура хрупка. Вместе две картины выстраивают диалогическую пару: движение вперёд и остановка, жизнь и память об уходящем. Социальное искусство Бухоголовой – это искусство бережного фиксирования того, что исчезает, и радостного утверждения того, что ещё живо.

2.3. Наталья Александровна Корнет: ожидание и хранение

Картины Корнет «Ожидание» (2017) (Рис. 5) и «Хранитель родного крова» (2023) (Рис. 6) развивают тему женщины на пороге дома.

В «Ожидании» на первичном уровне – пожилая женщина босиком на пороге деревянной избы, рядом тележка с дровами и ведра. На иконографическом уровне – порог как граница между «своим» и «чужим», дрова как символ тепла, добытого трудом. На иконологическом уровне картина раскрывает смысл ожидания как напряжённой готовности к событию (приходу человека, теплу). Образ духовной стойкости перед лицом времени и бытовых трудностей. Социальное здесь – в утверждении ценности повседневного труда и заботы.

«Хранитель родного крова» (2023) усиливает эту тему. Женщина сидит на крыльце, руки опираются на скамью, взгляд направлен на зрителя. На иконографическом уровне – крыльцо как граница, завешенная дверь как знак уязвимости дома. На иконологическом уровне – это образ живой памяти, которая удерживает дом от забвения. Несмотря на старость и ветхость дома, героиня сохраняет устойчивость. Социальное искусство Корнет – это искусство тихого героизма тех, кто остаётся и хранит.

2.4. Валерий Шамильевич Баширов: человек между небом и землей

Скульптуры Баширова вносят в анализ пластическое измерение. «Человек смотрит в небо» (1998)

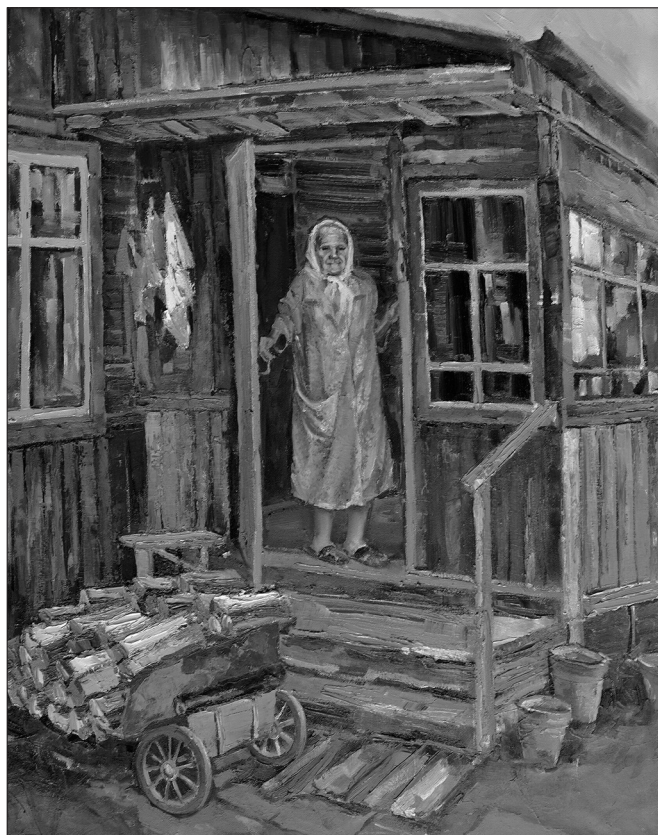


Рис. 5. Корнет Н. А. Картина «Ожидание». 2017



Рис. 6. Корнет Н. А. Картина «Хранитель родного крова», 2023

(Рис. 7) – стоящая фигура в простой рубахе, с запрокинутой головой и круглым диском (нимбом/солнцем) за спиной. На иконографическом уровне – образ крестьянина, устремлённого к высшему, ореол как знак святости. На иконологическом уровне скульптура утверждает единство земного и небесного, сакрализацию повседневности. Святой – не особый герой, а простой человек, смотрящий в небо. Это радикальное

социальное высказывание о достоинстве любого труда и любой жизни.

«Кот учёный» (1982) (Рис. 8) — ироническая скульптура: антропоморфный кот в очках и халате сидит на скамейке с книгой. На иконографическом уровне — отсылка к пушкинскому «Коту учёному». На иконологическом уровне — игра с культурными кодами, синтез высокого и низкого, сказочного и бытового. Скульптура говорит о доступности мудрости, о ценности неспешного интеллектуального досуга. Социальное здесь — в утверждении, что знание может быть уютным, а серьёзное — смешным, и именно в этом кроется подлинная культурная традиция.

3. Иконологические константы забайкальского социального искусства

Проведённый анализ позволяет выделить несколько сквозных тем, которые на глубинном уровне организуют социальное искусство Забайкалья.

3.1. Преемственность поколений как коллективное действие

От Мосина («Меч Святогора») до Бухоголовой («Прогулка») — социальное искусство региона систематически акцентирует не индивидуальный, а коллективный характер передачи опыта. Подвиг, забота, хранение — всё это требует не одного героя, а цепочки: взрослые — юноша — ребёнок, или юноша — дети на санках.

3.2. Порог и дом как пространства социального напряжения

В работах Корнет и Бухоголовой дом выступает не фоном, а активным символом. Порог (крыльцо, дверь) — точка, где социальное (связи, память, традиция) встречается с природным (холод, время, разрушение). Женщина на пороге — это хранительница границы, фигура, удерживающая мир от распада.

3.3. Тепло как метафора социального

От «Зимы» Мосина до «Ожидания» Корнет — тепло (охристый цвет лица, дрова, тёплая одежда) неизменно противопоставлено холоду (свинцовое небо, снег, серая гамма). На иконологическом уровне тепло — это результат труда и заботы, это то, что люди производят друг для друга. Холод — естественное состояние мира; тепло — социальное достижение.

3.4. Сакрализация простого человека

Баширов делает этот жест наиболее явным: нимб за головой крестьянина. Но и у Мосина спящий на снегу, и у Корнет женщина на пороге — это фигуры, лишённые героического пафоса, но именно в их уязвимости и стойкости проступает достоинство, которое искусство регистрирует как социально значимое.

Заключение

Иконологический метод Эрвина Пановского, применённый к произведениям забайкальских худож-

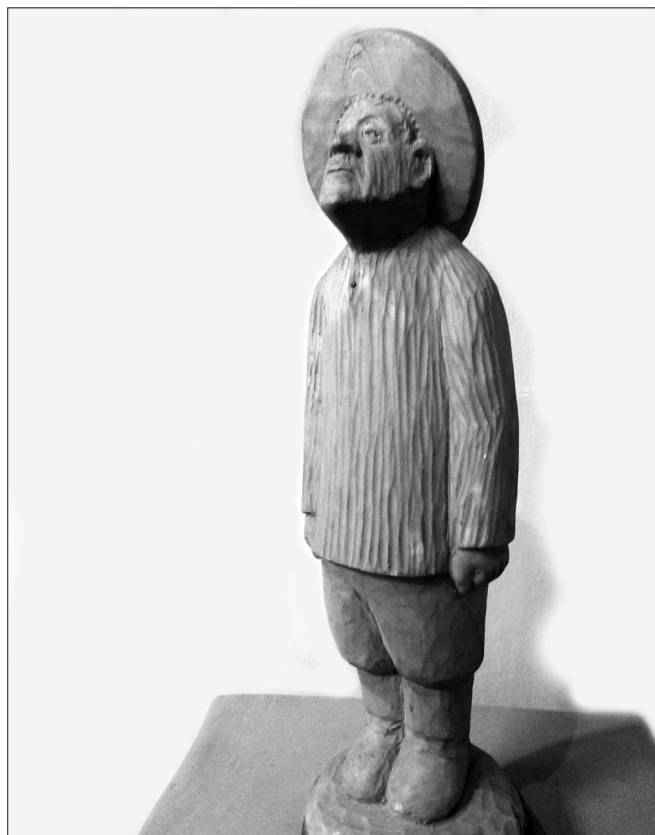


Рис. 7. Баширов В.Ш. Скульптура «Человек смотрит в небо». 1998



Рис. 8. Баширов В. Ш. Скульптура «Кот учёный». 1982

ников, позволяет отказаться от критической оптики, оценивающей региональное искусство по критериям «дефицита» или «запаздывания». Напротив, анализ выявляет внутренне связную и глубоко социальную художественную систему.

Социальное искусство Забайкалья не стремится к плакатной публицистичности. Оно работает иначе: через образы памяти, преемственности, дома и духовной стойкости. Это «тихая» модель социальности,

в которой художник выступает не активистом, а свидетелем и хранителем. Личная история (спящий на снегу, женщина на пороге, дети на санках) становится коллективным переживанием, а камерный сюжет — носителем универсального смысла.

Как показал анализ, сквозными иконологическими темами забайкальского социального искусства являются преемственность поколений, сакрализация повседневного труда, символика тепла и порога. Эти темы не декларируются, а вычитываются из пластического языка — цвета, композиции, жеста. В этом — сила и специфика региональной художественной школы, которая, оставаясь в рамках традиционной образности, говорит о самом насущном: о том, как человеку сохранить себя и свой дом в суровом мире.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с расширением корпуса анализируемых произведений и сравнительным анализом с другими регионами Восточной Сибири, что позволит увидеть общесибирские и уникально-забайкальские черты социального искусства.

Библиографические ссылки

1. Баширов В.Ш. «Человек смотрит в небо» [Скульптура]. 1998, — Дерево, — 47x16x16 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита).
2. Баширов В.Ш. «Кот учёный» [Скульптура]. 1982, — Искусственный камень, — 50x20x17 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита).
3. Бухоголова (Леонова) И.В. «Прогулка» [Изоматериал]: картина. — 2018, Холст, масло. — 60x100 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита).
4. Бухоголова (Леонова) И.В. «Русь уходящая» [Изоматериал]: картина. — 2016, Холст, масло. — 50x70 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита).
5. Груздев А.А., Нехвядович Л.И. Идея образности иконологии Эрвина Панофского в интерпретации образов современного искусства // Культурное наследие Сибири. — 2024. — Т. 3. — № 39. — URL: <https://journal.asu.ru/knc/article/view/14744> (дата обращения: 25.05.2026).
6. Корнет Н.А. «Ожидание» [Изоматериал]: картина. — 2017, Холст, масло. — 90x70 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита)
7. Корнет Н.А. «Хранитель родного крова» [Изоматериал]: картина. — 2023, Холст, масло. — 70x80 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита).
8. Ляшенко Е.С. Забайкальская живопись XVIII — начала XXI в.: проблемы периодизации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2023. — Т. 13. — Вып. 3. — С. 467–488. — DOI: 10.21638/spbu15.2023.305.
9. Мосин С.А. «Зима» [Изоматериал]: картина. — 2018, — Холст, масло. — 90x80 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита).
10. Мосин С.А. «Меч Святогора» [Изоматериал]: картина. — 2021, Холст, масло. — 143x188 см. — Местонахождение: частная коллекция художника (Чита).
11. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. — СПб.: Академический проект, 1999. — 368 с.
12. Преждарова В.Г. Соц-арт: конфликт или средство укрепления национального культурного суверенитета современной России? (тезисы) [Электронный ресурс] // Центр

славянских культур. — URL: <https://slavic.libfl.ru/conference> (дата обращения: 24.05.2026).

13. Современные художники Забайкалья XXI века [Электронный ресурс] // <https://project8306208.tilda.ws/page42132829.html> (дата обращения: 25.05.2026)

Феномен творчества Тан Дуна как явление современной музыкальной культуры

Аннотация. В данной статье рассматриваются жанры музыкальных композиций Тан Дуна с позиций влияния европейской классической музыки, анализируются механизмы формирования и эволюционного пути его творческого своеобразия. Установлено, что музыкальное творчество Тан Дуна, отражая глубокое переплетение и взаимодействие трёх культурных генов: местной культуры Сянси, академического модернизма и диаспорного опыта композитора, выходит далеко за рамки поверхностного коллажа восточных и западных музыкальных техник. Отмечается, что музыкальное творчество Тан Дуна предоставляет новые методологические идеи для незападных художников в постколониальном контексте, позволяющие исследовать культурную субъективность.

Ключевые слова и фразы: жанры музыкальных композиций, европейская классическая музыка, Тань Дунь, синтез китайского и западного театра.

ВАН ЛУ

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

Творчество китайского композитора Тань Дуна (谭盾), основанное на сложном синтезе искусства многих народов, широко известно в современном мире. Творчеству Тань Дуна посвящены исследования китайских музыковедов Дж. Ли, Ян Ехуна, Хао Жоци, Пэн Цзяньмина. Среди российских исследований следует отметить работы В. Холоповой, В. Юнусовой, А. Алпатовой, В. Петрова, Т. Сергеевой. Целью настоящей статьи является рассмотрение творчества Тан Дуна как явления современной музыкальной культуры, в котором сочетается «тройное культурное ДНК». Как пишут исследователи, основу своеобразия музыкального творчества Тань Дуна составляет прочный эстетический фундамент, заложенный самобытной культурой западной части провинции Хунань. Как известно, этот регион бережно хранит богатейшее наследие культурных традиций Нуо (雩), народных ритуалов жертвоприношения и местных оперных форм. Состояние экстаза – «танец людей и божеств (人神共舞)», а также ощущение космического порядка, основанного на взаимосвязи «Неба – Земли – Человека (天地人)», Тань Дунь пережил в молодые годы, участвуя в ритуалах, равно как и усвоенные им ритуальные звуки, не остались лишь на уровне бессознательного. Преломленные сквозь призму личного опыта композитора, эти элементы трансформировались в символические ресурсы и эмоциональные архетипы, к которым он постоянно обращается в своих кросс-культурных сочинениях. Как отмечает исследователь С. Петрунина, выкрики, песнопения и уникальные тембры ударных

инструментов с неопределённой высотой звука, часто встречающиеся в произведениях Тань Дуна, своими глубочайшими истоками восходят к его ранним слуховым впечатлениям, полученным в контексте культурной традиции Нуо¹.

В опере «Девять песен» Композитор работает не с точным воспроизведением разрозненных песен Цюй Юаня (屈原), а создаёт на их основе единое, сквозное произведение, которое разворачивается как целостный ритуал. Связующим звеном для всего цикла служат фрагменты из пятой песни — обращения к духу долголетия («Великому владыке жизни»). Эти строки звучат в четвёртой части и одновременно становятся музыкально-текстовой «рамкой» оперы: выбранный для этой дуги текст маркирует начало и завершение ритуала.

Хотя музыка самих шаманских напевов, обработанных Цюй Юанем, не сохранилась, из его стихов можно почерпнуть некоторые сведения о ней: например, указание на пентатонный лад, а также частичное описание инструментария – барабаны (鼓), цитра «сэ» (瑟), губной орган «юй» (竽), бамбуковые флейты «сяо» (箫) и «чи» (篪). Отталкиваясь от этих данных, Тань Дунь (谭盾) включает в партитуру группу китайских барабанов; вместо «сяо» и «чи» использует бамбуковые флейты «пана» (排箫), прообразом которых была древняя флейта «пайсяо» (排箫). Губной орган и цитры представлены более современными разновидностями: «шэн» (笙), «гучжэн» (古箏) и «гуцинь» (古琴). На этом композитор не останавливается — он расширяет состав оркестра другими китайскими, западными и «органическими» инструментами. В качестве общего принципа организации такого разнородного ансамбля он выбирает древнюю китайскую классификацию по материалу вибрирующей части — систему

¹ Петрунина, С. Реконструкция шаманских ритуалов в опере «Девять песен» Тань Дуна // Musigi dünyası. — 2023. — № 1/94. — С. 96–98.

«ба-инь» (八音, «восемь звуков»).

Композитор работает с оркестром, объединяя близкие по тембру инструменты из разных групп: они могут дублировать друг друга или звучать по отдельности, но выполнять при этом одни и те же функции. «Органические» инструменты отнесены в партитуре к группе «земля» (土): это сосуды (ударный инструмент), трубки (духовой), окарина «сюнь»(埙), изогнутая пластина «мун»(笙), а также горшки (陶罐) и миски (瓷碗). «Сюнь» по звучанию близок к бамбуковой флейте «пана (排箫)». Горшки, «мун» и керамические миски используются в подвешенном виде; их тембры напоминают тембры маримбы и вибратона².

Консерваторское образование позволило ему изучить западные классические композиторские техники и традиционную китайскую теорию музыки. Он также познакомился с разными музыкальными направлениями. К ним относятся алеаторика, минимализм и концептуальное искусство. Эти направления представлены такими фигурами, как Джон Кейдж и Филип Гласс. Академический фундамент, который был заложен в этот период, дал ему ценный взгляд «со стороны» (他者). Благодаря этому он установил глубокую связь между мистическим ритуализмом культуры Сянси и авангардными направлениями западной современной музыки. О.В. Синельникова в своей работе отмечает следующее. Цикл произведений Тань Дуня «Оркестровый театр» (乐队剧场) представляет собой сплав «первозданного состояния». Этому состоянию присуща древняя китайская традиция Ли-Юэ (礼乐). В этой традиции исполнители ритуала и его участники неразрывно слиты воедино. Сочетание древней китайской традиции и «деконструктивистской парадигмы, возникшей в эпоху Джона Кейджа», создает совершенно новую форму музыкального опыта³. Третьим обстоятельством, повлиявшим на музыкальный почерк композитора, является его опыт жизни за рубежом. Опыт диаспоры, оказавший огромное влияние на творческую деятельность композитора, не только расширил его глобальное мировосприятие, но и пробудил в нём самосознание «культурного переводчика».

Для того чтобы более выпукло показать значимость вечных философских категорий жизни, любви и смерти, Тань Дунь задумал сложную сценическую драматургию с участием видеорядов, освещения и привлечения аудитории к действию. Композитор также пригласил принять участие в создании этой работы современного видеохудожника Элейн Маккарти. В отличие от видео в Red Forecast, в котором использовались заранее подготовленные, связанные

с программным замыслом кадры хроники, в The Gate вводятся видеоизображения, абстрагированные от действия на сцене и созданные непосредственно во время представления: исполнители фотографируются в прямом эфире, их изображения проецируются на экран. Композитор и видеохудожник устанавливают через этот мультимедийный замысел полифонически разветвленные драматургические связи и линии, выделяя образы сценического действия, усиленные реальным участием аудитории.

В результате пространственный образ концертного зала напоминает зал суда в аду: каждому назначаются конкретные роли. Дирижёр играет роль судьи, оркестр и вовлечённые в представление зрители действуют как народ, сочувствующий героям. В результате Тань Дунь задумал четыре произведения, которые были связаны ещё и автобиографическим замыслом: все вместе они не только погружают в философские вопросы, но и представляют собой обзор жизни Тань Дуня сквозь призму идеи пути, которая является весьма важной для его творчества. Так, «Оркестровый театр I» (1990) воссоздаёт архаическую ритуальную церемонию на празднике в деревне; «Оркестровый театр II: Re» (1993) воспроизводит «ритуал звука, пространства и тишины», с использованием пения для имитации воображаемой тибетской духовной церемонии. В «Оркестровом театре III: Красный прогноз» (1996) автор размышляет над различными экзистенциальными вопросами. Откуда взялось человечество? Куда и как далеко мы идем? Должны ли мы принять потерю идеалов и традиций как цену за сложные технологии и развитие человечества в городском обществе?⁴ «Оркестровый театр IV: Врата» (1999) создан в преддверии нового тысячелетия, когда стремительно крепнущий глобализм может ещё дальше увести от традиций, которые так важно не растерять.

Следует подчеркнуть, что Тань Дунь не ограничивался простым переносом культурных элементов с Востока на Запад. В своем творчестве он переосмыслил исконно китайский опыт в современном контексте. Таким образом, активно выступая на западной сцене, Тань Дунь воспринимается не просто как культурный посланник Китая, но, что гораздо важнее, как голос, звучащий с позиции международного собеседника. Как сказал Ван Дун, «Моя музыка – не о Китае. Она о том, как китаец смотрит на мир». Высказывание композитора предельно точно передаёт суть культурной идентичности композитора, которая идентичности, не определяется «ни географическим местоположением, ни этнической принадлежностью, а является

² Петрунина, С. Ю. Реконструкция шаманских ритуалов в опере «Девять песен» Тань Дуня / С. Ю. Петрунина // World of Music. – 2023. – № 1(94). – С. 95-98. – EDN BSHHCV.

³ Синельникова, О. В. Перформативность и ритуал в «Оркестровом театре» Тань Дуня // Вестник КемГУКИ. – 2022. – № 59. – С. 146–154.

⁴ Эти размышления во многом стимулировала дата – в 1996 году исполнилось 10 лет, как Тань Дунь эмигрировал из Китая в США.

динамичной субъектной позицией, укоренённой в китайской культурной перспективе, но при этом вступающей в диалог со всем миром»⁵. Так, в творчестве композитора переплетаются культура западного Хунаня, академическое образование и диаспоральный опыт. Все три элемента формируют уникальную художественную позицию Тань Дуня. Эта позиция глубоко укоренена в исконных традициях, но открыта всему миру.

Философская концепция «органической музыки» (有机音乐) у Тан Дуня проявляется в расширении источника звукообразования. Этот источник расширяется от традиционных музыкальных инструментов до любых материальных сред, которые обладают вибрационными свойствами. Примерами таких сред служат вода, бумага, керамика и камень. Данное расширение глубоко укоренено в анимистическом (万物有灵) представлении о равноправии всех существ. Материалы воспринимаются не просто как физические носители звука. Они скорее выступают как «соавторы». В каждом таком материале заложена собственная историческая память и культурные метафоры. Питер Лунин в анализе «Водной музыки» отмечает, что такой подход сохраняет уважение к природным материалам. Так создаётся музыкальное повествование. Оно отличается от линейной западной модели. Число «три» здесь несёт символическое значение. Оно представляет космическое целое из Неба, Земли и Человечества. Концепция пяти элементов также включена в основу. Цикличность времени тоже играет свою роль. Эти элементы объединяются и создают это уникальное выражение⁶.

При исследовании «органической музыки» природа времени меняется. Оно не течёт однонаправленно к конечной точке, как в западной классической традиции. Время становится цикличным «переживаемым временем». Смысл пространства тоже меняется. Простое физическое пространство превращается в незаменимый структурный элемент музыки. Так создаётся основа для восприятия.

Эта концепция пространства и времени объединяет различные переживания. В неё включены пространственная эстетика китайских садов с их меняющимися перспективами. Создатели также обращаются к дзен-медитации. Интегрируются и методы пространственной организации, часто используемые в современной западной музыке. Эта органическая концепция разрушает фиксированные границы. Противостояние между центром и периферией, искусственным и естественным, успешно разрешается.

Проект Тан Дуна «Карта» прекрасно демонстрирует этот подход. Необработанные видеозаписи народных артистов из западной провинции Хунань сопоставляются с живым симфоническим исполнением. Оба существуют в едином, общем пространстве и времени. Полифоническая структура здесь построена на основе равноправного диалога. Звуки разных культур переплетаются. Сохраняя свои собственные характеристики, они в совокупности образуют обширную сеть смыслов.

Философская концепция Тан Дуна, предполагающая растворение бинарных оппозиций и построение многомерного диалогового пространства, неизбежно требует поддержки специфических композиционных приёмов. Эта концепция «органической музыки» естественным образом распространяется на глубокую интеграцию традиционной и современной музыкальной грамматики. Поэтому в произведениях Тан Дуна использование традиционных элементов китайской культуры больше не ограничивается поверхностным тональным коллажем, а претерпевает глубокую трансформацию от «извлечения символов» к «перекодированию». Внимание композитора сосредоточено не на конкретных мелодиях, а на механизмах звукоизвлечения. Например, в таких произведениях, как «Музыка воды» и «Музыка бумаги (纸乐)», композитор избегал от прямого цитирования народных мелодий. Вместо этого он использовал «воду», «бумагу» и «камень» в качестве звуковых медиумов. Данная практика глубоко укоренена в традиционной для Китая внутренней взаимосвязи «объект - звук - ритуал (物 - 音 - 礼)» - убеждении, согласно которому все природные явления воплощают в себе космический порядок и культурный символизм.

Тан Дун, обращаясь к элементам пекинской оперы, выделяет такие специфические черты, как грудной и назальный резонанс вокального стиля Лаошэн (老生, роль пожилого мужчины), обертоновые структуры перкуссионного репертуара и имманентная музыкальность Юньбай (韵白, рифмованной речи). Тем самым, лишая их исходного драматического контекста, чтобы использовать в качестве самостоятельного звукового материала⁷. Затем он осуществляет перекодирование этих элементов, помещая их в рамки западной современной композиторской и театральной практики.

На этапе перекодирования Тань Дунь новаторски разработал технику «тембровой трансляции (音色转译)». Так, он реалистично имитирует эффекты цзоу шоу (走手音, скольжения руки) на инструменте гуцинь (古琴), используя струнные глиссандо и фла-

⁵ Сунь, Х. Кросс-культурный анализ музыкального мифа Тань Дуня. — Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2011. — С. 23–25.

⁶ Петрунина, С. Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2023. — № 2. — С. 12–21.

⁷ Фэн, И. Краткое обсуждение особенностей музыкального творчества Тань Дуня // Минжи фэншан. - 2025. - № 1. - С. 26-28.

жолеты, и при этом живо воссоздаёт эфирную атмосферу флейты сяо (萧) посредством придыхательных тембров духовых инструментов. В ритмическом плане, сочетая эластичный пульс традиционного китайского санбань (散板, свободного ритма) с западными системами сложной ритмики в «Цинъи» и симфонический оркестр (京剧青衣与交响乐队)» вступают в исполненное высокого напряжения взаимодействие со строгой временной структурой оркестра. Что касается пространственной организации, то, опираясь на эстетику китайских садов, композитор изобретательно встраивает физическое движение исполнителей и траекторию звучания в саму концепцию произведения. Пройдя через подобное семиотическое обособление и перекодирование, традиционные элементы обретают совершенно новую жизненную силу. В данном контексте обособление является не разрушением, а более глубоким постижением; равно как и трансляция становится не предательством, а выражением глубочайшего почтения к духу традиций.

В цикле «Музыка земли» ведущую роль играют старинные инструменты, например керамический рог и сюнь. С помощью удара и трения они имитируют изменения высоты звука. В контексте китайской культуры вода, бумага и земля служат метафорами. Они обозначают природный круговорот жизни, письменную цивилизацию, а также родную землю и память. Так их физические свойства преобразуются и становятся ключевыми элементами музыкального языка композитора.

В произведении «Карта» место действия переносится в природу. Сценическое пространство дополняется экранными проекциями. Так создаётся эффект погружения, где зрительное и звуковое начала сливаются. Традиционно пассивная публика превращается в активных участников.

«Огненный ритуал» разрушает жёсткие правила традиционной симфонической музыки. Скрипачи выходят из-за кулис и продолжают играть. Дирижёр берёт на себя роль верховного жреца. Он постоянно двигается и меняет положение на сцене. Ансамбль вместе создаёт атмосферу ритуального действия и исполняет торжественные песнопения. «Оркестровый театр II: Re» идёт дальше. Публика напрямую призывается к вокальному участию. Ей отводится роль со-служителей в ритуале. «Театр духового оркестра IV: Дверь» организует встречу. С помощью мультимедийных технологий на сцене воссоздаются «врата суда». Три женских духа из разных культур собираются здесь. Они произносят монологи в своих традиционных манерах пения. В конце они вместе молятся о реинкарнации. Другая работа, «Игра с призраками», использует иной подход. Древнекитайский театр теней встроены в современную музыку. Свет и тень чередуются на сцене.

Кратко изображается диалог между миром живых и миром духов.

Эти работы показывают одну мысль: традиционные концерты часто остаются на уровне пассивного восприятия. Тан Дун меняет этот опыт. Представление превращается им в интерактивную ритуальную среду. Так трансформируется идентичность аудитории. Люди больше не воспринимают контент пассивно. Они включаются в формирование смысла и становятся участниками.

В философии искусства работы Тан Дуна укореняют абстрактные понятия классической китайской эстетики в реальности. К таким понятиям относится взаимодействие «пустоты и полноты» и «живого духа». Эти идеи превращаются в конкретные звуковые структуры. Они также выражаются через драматическое повествование.

Традиционный формат концерта изменяется. Эта трансформация переводит его в целостное пространство. В нём создаётся ритуальная атмосфера. Драматическое напряжение и визуальные образы сочетаются.

Учёный О. В. Синельникова обсуждала данный вопрос. В серии «Оркестровый театр» Тан Дуна создаётся художественный опыт. В этом опыте подчёркивается общее присутствие и резонанс. Музыканты, дирижёры и зрители вовлекаются в одну ритуальную среду.

На этом этапе переживания людей не только эстетичны. Они становятся экзистенциальной встречей. Участники заново открывают для себя связи. В этой встрече открываются взаимосвязь между человеком и коллективом, а также то место, где находится самая первичная связь человечества с Вселенной⁸.

В итоге работы Тан Дуна представляют собой не просто эстетический факт. Они также способствуют дальнейшему развитию обсуждений этих произведений. Глубина межкультурного диалога определяется процессом согласования смысла. Создатели, слушатели и исследователи играют в этом процессе ключевую роль. Они вместе участвуют в нём и продвигают это согласование вперёд.

Это исследование выявляет феномен. Межкультурная модель Тан Дуна не сводится к простому соединению восточных и западных музыкальных приёмов. В его музыке переплетаются три разные культурные основы. Включена местная культура западной провинции Хунань. Академический модернизм тоже интегрирован. Свою роль играет и его личный опыт за границей. Эти три элемента глубоко взаимодействуют.

Долгое время музыкальная эстетика часто была евроцентричной. Этому традиционному взгляду бросает вызов практика Тан Дуна. В постколониальную эпоху не западные художники должны утвердить свою культурную субъективность. Практика Тан Дуна даёт им практический метод и подсказку, как это сделать.

⁸ Синельникова, О. В. Перформативность и ритуал в «Оркестровом театре» Тань Дуна // Вестник КемГУКИ. — 2022. — № 59. — С. 146–154.

Библиографические ссылки

1. Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. – С. 111–119.
2. Петрунина, С. Реконструкция шаманских ритуалов в опере «Девять песен» Тань Дуня // *Musigi dbyuasi*. – 2023. – № 1/94. – С. 96–98.
3. Петрунина, С. Ю. «Бумажный концерт» как феномен звучащего мира в творчестве китайско-американского композитора Тань Дуня // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. Сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, 18–20 ноября 2020 года / Под общей научной редакцией Я. И. Сушковой-Ириной, ред.-сост. М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян. - Москва: Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021. – С. 279–290. 33.
4. Петрунина, С. Ю. К истории органической музыки китайско-американского композитора Тань Дуня / С. Ю. Петрунина // Музыказнание: Искусство. Культура. Образование: Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» 22–24 апреля 2021 / Под общ. научн. ред. Я. И. Сушковой-Ириной. – М.: РГУ им. А. Н. Косыгина (Академия Маймонида), 2021. – С. 462–466.
5. Синельникова, О. В. Перформативность и ритуал в «Оркестровом театре» Тань Дуня // Вестник КемГУКИ. – 2022. – № 59. – С. 146–154.
6. Синельникова О. В. Восток и запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. №53.– С. 157–172.
7. Холопова В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. – С. 243–251.
8. Холопова, В. Н. Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи. – М.; СПб.: Государственный институт искусствознания, Российская академия наук; Алетейя, 2003. – С. 244–269.
9. Сунь, Х. Кросс-культурный анализ музыкального мифа Тань Дуня. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2011. – С. 23–25.
10. Петрунина, С. Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2. – С. 12–21.
11. Фэн, И. Краткое обсуждение особенностей музыкального творчества Тань Дуня // Минжи фэншан. – 2025. – № 1. – С. 26–28.
12. Юнусова, В. Н., Дин, Ж. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – № 1 (33). – С. 23–34.
13. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории зарубежной музыки, Науч.-учеб. центр музыкально-компьютерных технологий; [редкол.: В. Н. Юнусова (ред.-сост.) и др.]. М.: Московская консерватория, 2011. С. 195–216.
14. Юнусова В. Н. Тан Дун: в мире звучащих стихий // Музыкально - исполнительское искусство и научное знание: музыказнание, психология, педагогика, филология, философия, медицина, информатика: параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам международной научной конференции, 5-11 апреля 2010 года / М-во образования и науки РФ, ГКА им. Маймонида (Москва); [под общ. науч. ред. профессора Я. И. Сушковой-Ириной и профессора Г. Р. Консона].
15. Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал общества теории музыки. 2018. № 4 (24). С. 60–73.
16. Ян, Х. Культурная аранжировка – о важном драматическом приеме в оперном творчестве Тань Дуня // Чжунго иньюэсюэ (Музыкаведение Китая). – 2024. – № 2. – С. 126–134.
17. Лю, Л. Использование традиционных элементов в музыкальных произведениях Тань Дуня // Ишу дагуань. – 2025. – № 27. – С. 102–104.
18. Фу, Л. Исследование и сравнительный анализ камерной оперы Тань Дуня «Чай» // Юэфу синьшэн. – 2023. – Т. 161, № 3. – С. 5–20.
19. Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи / Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, Российская академия наук; отв. ред., ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
20. Ли Шиюань. Музыка Тань Дуня и постмодернизм // Китайское музыкаведение. 1996. № 3. С. 119
21. Безниско, О. Н., Шуюй Чжоу. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня / О. Н. Безниско, Чжоу Шуюй // Культурная жизнь юга России. – 2021. – № 2 (81). – С. 31–39.
22. Шэн, Янань. Воссоздание образа исторического деятеля в опере «Первый император» Тан Дуна / Шэн Янань // Культура: Открытый формат: Межд. заоч. науч. конф. (Минск, 26 июня 2023 г.): Сб. научн. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2024. – С. 246–250.
23. Sellars P. Dialogues with Tan Dun // Tan Dun [Site] – URL: <http://tandun.com/composition/>

Исследование проблем искусственного интеллекта и цифрового искусства в трудах современных китайских учёных

Аннотация. В данной статье проводится обзор и анализ работ китайских учёных, посвящённых проблематике искусственного интеллекта и цифрового искусства. В китайском академическом дискурсе утверждается центральный тезис: перед лицом вызовов ИИ-искусства традиционная культура обязана преодолеть оковы антропоцентризма и выстроить новую эстетическую систему, покоящуюся на человеко-машинном симбиозе, алгоритмической эстетике и порождении художественного мира (цзинцзе). При попытке «договориться» с ИИ бессмысленно навязывать исключительно собственные условия взаимодействия. Необходимо принять ИИ как «иное сознание». Пусть этот творческий субъект пока и не отвечает человеческим представлениям о субъектности, воле и целеполагании, единственным способом сохранить контроль над уже сложившейся ситуацией остаётся диалог с ним. Исследователи в целом сходятся во мнении, что в «постчеловеческом» эстетическом пространстве жизненно важен баланс между технологической рациональностью и гуманистическими ценностями. Они указывают, что ИИ-искусство представляет собой не отрицание искусства человека, а расширение его границ и переосмысление эстетических концепций. Анализ рассмотренных работ свидетельствует, что развитие междисциплинарного дизайноведения в Китае остро нуждается в построении ясной ценностной системы дизайнера, органично сочетающей технологическую рациональность с культурным самосознанием.

Ключевые слова и фразы: искусство искусственного интеллекта, эстетические характеристики, реконструкция концепций, человеко-машинный симбиоз, цзинцзе (художественный мир), дизайноведение.

ЧЖАО ХАНЬЮЙ

Забайкальский государственный университет, Чита, Россия

В трудах современных китайских учёных, затрагивающих проблематику искусственного интеллекта и цифрового искусства, данная тема раскрывается многоаспектно и с различных точек зрения. Чэнь Ванхэн в статье «Эстетические особенности и реконструкция концепций искусства искусственного интеллекта» в первую очередь вводит понятие «искусство искусственного интеллекта» (далее — ИИ-искусство), осмысливая его как важнейшее обновление инструментария художественного творчества. Он определяет ИИ-искусство как художественные произведения, порождаемые алгоритмами ИИ в качестве центральной движущей силы посредством обучения на данных и модельных вычислений и охватывающие живопись, музыку, литературу, кинематограф, дизайн и многие другие области. Отмеченное печатью человеко-машинного сотворчества, ИИ-искусство обнаруживает такие принципиально новые эстетические свойства, как не-субъектность, генеративность, трансгрессивность и панэстетизм, бросая тем самым фундаментальный вызов триадической структуре традиционного искусства «субъект — эмоция — мастерство».

Относительно сущностных свойств ИИ-искусства в академической среде в целом сложились три различные позиции. Согласно инструменталистскому подходу, искусственный интеллект — это всего лишь «технологический инструмент, вспомогательный для человеческого творчества, и созданное им произведение по своей сути остаётся продолжением челове-

ческого замысла» [Чэнь Ванхэн, с. 79]. Странники антропоморфной (или аналогической) модели утверждают, что ИИ обладает известной квази-субъектностью и способностью к эмоциональной симуляции, что позволяет рассматривать его как «не-человеческого художника». В оптике же новой онтологии ИИ-искусство предстаёт как совершенно новый, независимый от человеческого творчества художественный тип, наделённый собственной уникальной порождающей логикой и эстетической ценностью. Чэнь Ванхэн примыкает к третьей позиции, указывая, что ИИ-искусство — не придаток человеческого искусства и не его упрощённая имитация, а принципиально новая художественная онтология, фундированная алгоритмической логикой и машинным мышлением. В его глазах само появление ИИ-искусства знаменует переход художественного творчества от «человекоцентричности» и «эмоциональной экспрессии» к «алгоритмическому конструированию».

Анализируя ключевые эстетические особенности ИИ-искусства, Чэнь Ванхэн пишет: «Квинтэссенцией традиционного искусства выступает человеческая субъектность. Художник как творческий субъект наделён независимым сознанием, эмоциональным багажом, ценностными суждениями и эстетическими идеалами, тогда как субъект творчества в ИИ-искусстве, напротив, отмечен двойственной характеристикой сосуществующих деконструкции и реконструкции. С одной стороны, здесь отсутствует изначальный субъект: ИИ как таковой лишён самосознания, эмоций и интенций, а творческий импульс проистекает из алгоритмических команд и ввода данных, то есть перед нами «творчество без субъекта»».

Одна из фундаментальных особенностей ИИ-ис-

куста заключается также в том, что человек и ИИ более не связаны иерархическими отношениями господства и подчинения, а движутся к партнёрским отношениям равноправного диалога, взаимного стимулирования и совместного порождения, вследствие чего границы субъекта размываются и становятся текучими. По выражению Чэнь Ванхэна, ««не-субъектность» ИИ-искусства означает не «смерть» искусства, а парадигмальный сдвиг субъекта творчества от «единичного человеческого» к «человеко-машинному сообществу»» [Чэнь Ванхэн, с. 81]. Если традиционное искусство представляет собой созидание, основанное на опыте, эмоции и ремесле и зависящее от одарённости, вдохновения, мастерства и жизненных накоплений художника, то ИИ-искусство относится к разряду алгоритмизированного порождения. В той же работе отмечается, что красота ИИ-искусства заключена главным образом не в завершённом произведении, а в самом процессе генерации — тончайшая сложность алгоритма порождает совершенно новую «генеративную эстетику». Общеизвестно, что традиционные виды искусства (живопись, музыка, литература, скульптура и т. п.) обладают чёткими границами, независимыми формами и чистотой языка, тогда как ИИ-искусство «пробивает барьеры между всеми видами искусства, медиа, стилями и даже пространственно-временными контекстами». Развитие технологий побуждает к пересмотру цифрового искусства [23].

Не менее известно и то, что ценностным ядром традиционного искусства служит эмоциональное выражение; произведение несёт в себе чувства, мышления и жизненный опыт художника, вызывая у зрителя эмоциональный резонанс и духовное потрясение. ИИ-искусство, напротив, лишено подлинных эмоций, жизненного опыта и душевной теплоты, вследствие чего ему присуща ценностная характеристика, сочетающая дефицит эмоции с устремлённостью к порождению цзинцзе. Под явлением цзинцзе здесь понимается эстетическое состояние, превосходящее эмоции, преисполненное рационального созерцания, покоя и возвышенной отстранённости, близкое к идеалу «бессамостного цзинцзе» (无我之境) традиционной китайской эстетики.

Традиционная эстетика неизменно рассматривает эмоцию как онтологическую основу и фундамент искусства: «Поэзия берёт начало в чувстве и расцветает узорочьем» (詩緣情而綺靡); «Ничто так не трогает человеческое сердце, как чувство» (感人心者, 莫先乎情). Хотя ИИ-искусство лишено подлинных эмоций, оно всё же способно обладать немалой эстетической ценностью, что как раз и доказывает: эмоция не является единственной онтологической опорой искусства. В глазах Чэнь Ванхэна онтология цзинцзе убедительно свидетельствует, что предельная ценность искусства заключается в созидании цзинцзе, а не в излинии эмоций.

Чэнь Ванхэн пишет: «Сущность искусства — это порождение и явление цзинцзе, тогда как эмоция

представляет собой лишь один из важных, но отнюдь не единственный путь его порождения». Именно поэтому лишённое эмоций ИИ-искусство, прибегая к формальному конструированию и созданию художественного настроения, способно творить «бессамостное цзинцзе» и тем самым удовлетворять предельную эстетическую потребность человека в обретении духовной свободы [Чэнь Ванхэн, с. 83]. С его точки зрения, необходимо встраивать квинтэссенцию китайской традиционной культуры, дух восточной эстетики и гены национальной культуры в творческий процесс ИИ-искусства. Вместе с тем, как он подчёркивает, надлежит выработать систему этических норм для ИИ-искусства, дабы предотвратить злоупотребление данными, алгоритмическую предвзятость, нарушение авторских прав и эстетическую вульгаризацию и тем самым обеспечить здоровое, упорядоченное и устойчивое развитие ИИ-искусства. Посредством этих тезисов, доказывая, что ИИ-искусство не является отрицанием человеческого искусства, а расширяет его границы, Чэнь Ванхэн особо акцентирует необходимость для традиционной культуры преодолеть антропоцентрические ограничения и построить совершенно новую эстетическую систему.

В серии работ Чжан Линхао на примере междисциплинарных исследований в дизайноведении раскрываются партнёрские отношения творца с ИИ. Его труды сосредоточены на обсуждении одного кардинального поворота: от традиционной парадигмы, ориентированной на производство материальных объектов и достижение экономической эффективности, к междисциплинарной траектории развития, нацеленной на решение системных проблем и воплощение социальных ценностей. Чжан Линхао подразделяет области знания на три крупных блока — естественные науки, социальные науки и гуманитарные дисциплины — и констатирует, что дизайноведение по своей сути не принадлежит ни к одному из них, а представляет собой обращённую в будущее, инклюзивную и практико-ориентированную «третью форму знания». В его понимании дизайн «не есть ни простое техническое приложение, ни чисто художественное выражение. В конкретных социальных, культурных и технологических условиях дизайн способен интегрировать научную логику, гуманитарный дух и красоту искусства, созидая «разумный и прекрасный» рукотворный мир» [Чжан Линхао]. С точки зрения этого исследователя, ключевая ценность дизайна как третьей формы знания как раз и состоит в способности отыскивать равновесие между технологией и гуманитарным началом, осуществлять синтез рационального и чувственного и стремиться к единству инструментальной и ценностной рациональности. Дизайноведение по самой своей природе наделено даром междисциплинарной интеграции и потому способно стать трансдисциплинарной платформой для ответа на разнообразные комплексные социальные вызовы. «Трансдисциплинарность» трактуется автором не как механическое

сложение дисциплин, а как новая парадигма, ломающая дисциплинарные границы, перестраивающая системы знания и комплексно применяющая множественные методы перед лицом реальных проблем. Солидаризируясь с позицией Чэнь Ванхэна, он пишет: «Трансдисциплинарность отнюдь не означает «исчезновения границ» и уж тем более не означает «утраты ядра». Ради сохранения собственной субъектности в процессе междисциплинарного синтеза дизайноведение обязано «выкристаллизовать фундаментальную логику, ключевые методы и ценностную систему, ясно и отчётливо сформулировав, в чём состоит незаменимость «дизайна как именно дизайна»». Одновременно он подчёркивает: «Междисциплинарное развитие китайского дизайноведения должно опираться на исторический контекст китайской модернизации, активно встраиваться в государственную стратегию построения новых инженерных и новых гуманитарных дисциплин и прокладывать путь, сочетающий международное видение с китайской спецификой». Отталкиваясь от позиции «китайский дизайн не должен слепо копировать западный формализм», Чжан Линхао приходит к выводу, что «современное дизайноведение находится в стадии перехода к новой междисциплинарной форме, обращённой лицом к системным проблемам, социальным ценностям и культурным смыслам».

Ли Дуннин и Чжу Цзюньюй в статье ««Живое» искусство: исследование сущностной формы искусства цифровых медиа» выдвигают положение: «Искусство цифровых медиа демонстрирует ту самую, свойственную ИИ, «живую» природу, основанную на принципе «существования благодаря Другому»; оно ниспровергает статичный облик традиционного искусства, выстроенный на однолинейной связке «произведение — автор», и конструирует цифровой виртуальный мир триады «автор — непосредственный участник — произведение»». Статья посвящена системному анализу сущностной формы цифрового искусства в трёх ключевых измерениях — инаковость, телесное поле и поэтичность — и проясняет его фундаментальные отличия от традиционного искусства. По мысли авторов, предпосылкой возникновения нового искусства по-прежнему служит традиционная художественная система, выстроенная вокруг фигуры единичного человеческого субъекта творчества. Живопись, каллиграфия, графический дизайн, скульптура — все они следуют линейной логике «независимый замысел творца — ручное изготовление — фиксация произведения — пассивное созерцание зрителем». В контексте традиционного искусства произведение выступает материальным носителем субъективных чувств, эстетического сознания и технического мастерства автора, тогда как зритель в роли «Другого» не вовлекается в процесс порождения художественной онтологии. В противоположность этому цифровое искусство решительно ломает данную окостеневшую модель и выстраивает совершенно новую художественную логику: автор закладывает фундамент творения, Другой своим

участием придаёт ему окончательный облик, а ценность создается ими совместно. Искусство перестаёт быть статичным продуктом одностороннего авторского высказывания и становится художественным событием соучастия, реально-временного порождения и динамической эволюции автора и аудитории. Авторы статьи отмечают также, что поэтичность традиционного искусства транслируется через ручное мастерство, экспрессию туши и кисти, а также художественное настроение (ицзин) и представляет собой прямую проекцию субъективных чувств и эстетических идеалов творца. Поэтичность же цифрового искусства знаменует совершенно новую поэтологическую парадигму в условиях цифровых технологий; она превосходит однозначную эмоциональную исповедальность традиционного искусства, акцентируя созидание настроения (ицзин), эмпатический резонанс, культурную трансляцию и духовное возвышение. Исходя из этого, исследователи характеризуют цифровое искусство как открытую и преисполненную жизненной энергии художественную форму, которая использует цифровые и интеллектуальные технологии в качестве медийного носителя, зиждется на участии «Другого» (аудитории) как генеративном фундаменте и обладает поэтичностью симбиоза технологии и гуманитарного начала в качестве своего эстетического ядра.

Не меньшего внимания заслуживает статья Фань Юйгана и Тань Цзюэя «Анализ художественных медиа цифрового искусства». Авторы указывают, что традиционная художественная система, покоящаяся на физических медиа, издавна образовала стабильную модель развития по принципу «медиа определяют форму — творчество стремится к застыванию — выражение становится одномерным», и «в ходе длительного исторического процесса эта модель мало-помалу превратилась в оковы, сдерживающие инновационное развитие искусства». В сравнении с традиционными физическими медиа цифровые художественные медиа обнаруживают целый ряд новых характеристик: виртуализация, интеграция, интерактивизация, пластичность, транслируемость и массовизация. С точки зрения порождающей логики, подъём цифровых художественных медиа является не механической заменой традиционных медиа, а закономерным результатом адаптации медийного развития к технологическим сдвигам эпохи. Если различные виды традиционного искусства в большинстве своём существовали независимо друг от друга, то цифровые медиа способствуют свободной циркуляции всевозможных выразительных элементов. Традиционные искусства различных регионов и этносов, опираясь на собственные специфические физические медиа, формировали относительно независимые системы культурного выражения, и в художественных обменах между ними долгое время сохранялись барьеры, обусловленные различием медиа.

В совместной работе Цинь Цзинъянь и Ван Сяохуэй «Визуальный дизайн и инновационное мышление в эпоху искусственного интеллекта» углублённо

обсуждаются вопросы о том, каким образом искусственный интеллект расширяет возможности визуального дизайна, а также о ключевых характеристиках и инновационных маршрутах визуального дизайна в эпоху ИИ; одновременно в ней предложена рамка инновационного мышления. В глазах авторов эта рамка, сердцевину которой составляют «интеллектуальный анализ данных, алгоритмическая эстетика и гуманистические ценности», служит ориентиром для теоретических поисков и практических инноваций в современном визуальном дизайне. Переключаясь с точкой зрения рассмотренных выше исследователей, они полагают, что искусственный интеллект не заменит дизайнера, а выступит в роли интеллектуального ассистента, формирующего с человеком отношения сотворчества. Анализируя пользовательские данные, прогнозируя поведение и предлагая персонализированные рекомендации, ИИ способен обеспечить аудитории точный, релевантный и эмоционально тёплый визуальный опыт. На этом основании авторы статьи делают вывод, что искусственный интеллект фундаментально перестраивает творческую логику, экспрессивный язык и инновационное мышление визуального дизайна, двигая его от статики к динамике, от формы к переживанию, от ручного изготовления к алгоритмическому расширению возможностей.

Лу Тао, Юань Сюаньци и Чжан Шижуй в статье «Трансформация и тенденции развития визуального дизайна при поддержке искусственного интеллекта» также указывают, что ИИ разрушает барьеры между такими областями, как графический и пространственный дизайн, и продвигает визуальный дизайн в русло междисциплинарной интеграции. Разумеется, можно вспомнить, что изобретение фотографии не перечеркнуло пластические искусства, а дополнило их; появление кинематографа не вытеснило развитие театра. Однако необходимо осознавать, что ИИ оперирует непрерывно разрастающимся массивом данных и образов, причём этот массив пополняется самими пользователями. Объём данных, находящийся в распоряжении ИИ, не под силу переработать ни одному отдельно взятому человеку — в этом заключается технологическая эволюция, развивавшаяся с конца 2000-х годов на фундаменте Big Data. С точки зрения авторов, ИИ призван не заменить дизайнера, а служить мощным источником творческого вдохновения.

В настоящее время говорить о какой-либо фундаментальной революции в сферах приложения ИИ пока преждевременно. Однако и исследователи, и практики уже видят, как меняется индустрия, и что в обозримом будущем значительная часть профессиональных работ в сфере изобразительного искусства и дизайна будет выполняться с помощью нейросетей, причём операторами уже не обязательно будут специалисты с профильным средним специальным или высшим образованием. Широкое применение искусственного интеллекта и цифровой эстетики — дело самого ближайшего будущего.

Резюмируя вышесказанное, искусство искусственного интеллекта есть закономерный продукт конвергенции технологической и эстетической цивилизаций. Эстетика будущего станет совершенно новой эстетикой, в которой человеко-машинный симбиоз выступит в качестве фундаментального принципа, цзинцзе — в качестве онтологического основания, алгоритм — в качестве инструмента реализации, а гуманистический дух — в качестве живого ядра. Представленный обзор работ китайских учёных свидетельствует, что эта новая эстетика призвана одновременно «читать эмоциональную теплоту и жизненную глубину человеческого искусства и признавать рациональную упорядоченность и генеративную красоту ИИ-искусства». На мой взгляд, лишь при условии сохранения равновесия между технологией и гуманитарным началом перед нами способно раскрыться более широкое, многомерное и глубокое эстетическое состояние, а человечество в симбиозе с интеллектуальными машинами получит возможность заново осмыслить себя, превзойти собственные пределы и осуществить возвышение и свободу духа.

Библиографические ссылки

1. Чэнь Ванхэн, Ли Лу. Особенности эстетики и реконструкция концепций искусства искусственного интеллекта в цифровую эпоху [Текст] / Ванхэн Чэнь, Лу Ли // Исследования литературы и искусства. — 2023. — № 5. — С. 112–120.
2. Инь Динбан, Ван Цян. Медийная трансформация и инновационные пути дизайна визуальных коммуникаций в эпоху интеллектуальных медиа [Текст] / Динбан Инь, Цян Ван // Орнамент. — 2022. — № 8. — С. 89–92.
3. Чжан Линхао, Лю Синь. Воздействие генеративного ИИ на субъектность дизайнерского творчества и построение парадигмы человеко-машинного сотрудничества [Текст] / Линхао Чжан, Синь Лю // Художественное обозрение. — 2023. — № 7. — С. 45–48.
4. Ли Лэшань. Растворение и реконструкция медийных границ цифрового искусства в перспективе медиаэкологии [Текст] / Лэшань Ли // Современная коммуникация. — 2021. — № 10. — С. 98–103.
5. Ван Шоучжи. Трансформация и тенденции развития визуального дизайна в эпоху искусственного интеллекта [Текст] / Шоучжи Ван // Художественная панорама. — 2022. — № 11. — С. 78–81.
6. Сюй Пин. Логика творчества и ценностная рефлексия человеко-машинного искусства в постгуманистической перспективе [Текст] / Пин Сюй // Художественные исследования. — 2023. — № 2. — С. 56–60.
7. Хэ Жэнькэ, Чжан Бинь. Применение генеративного ИИ в дизайне культурно-креативной продукции и перевод традиционных культурных символов [Текст] / Жэнькэ Хэ, Бинь Чжан // Упаковочная инженерия. — 2022. — № 24. — С. 187–194.
8. Osawa H., Hase S., Miyamoto D., Saijo R., Fukuchi K., Miyake Y. Envisioning Future of Artificial Intelligence with Science Fiction // *Technologos*. — 2020. — No. 2. — P. 42–52. DOI: 10.15593/perm.kipf/2020.2.04
9. Цзинь Дайцян. Инновационные пути концептуального выражения в дизайне визуальных коммуникаций в условиях цифровых медиа [Текст] / Дайцян Цзинь // Сто школ искусств. — 2022. — № 6. — С. 78–83.

10. Фань Диань. Поиск границ искусства искусственного интеллекта и отстаивание гуманитарных ценностей [Текст] / Диань Фань // Изобразительное искусство. – 2023. – № 4. – С. 34–39.
11. Львов А.Ю., Львова Н.С. Сможет ли робот научить рисовать? // Вестник МГПУ. Серия: Информатика и информатизация образования. – 2022. – № 4(62). – С. 83–95.
12. Цао Фан. Творческая практика и теоретические размышления о кросс-медийной интеграции в дизайне визуальных коммуникаций [Текст] / Фан Цао // Вестник Нанкинского института искусств. Серия: Изобразительное искусство и дизайн. – 2021. – № 5. – С. 67–72.
13. Хан Цзянь. Переосмысление художественных концепций под влиянием интеллектуальных технологий и новое прочтение эстетики [Текст] / Цзянь Хан // Исследования теории литературы и искусства. – 2023. – № 3. – С. 78–85.
14. Чжу Фэй. Авторско-правовые дилеммы визуального творчества с помощью генеративного ИИ и правовое регулирование [Текст] / Фэй Чжу // Исследования права и коммерции. – 2022. – № 6. – С. 112–120.
15. Ли Яньцзу. Рекомбинация визуальных знаков ИИ и передача концепций в перспективе семиотики дизайна [Текст] / Яньцзу Ли // Исследования художественного дизайна. – 2023. – № 2. – С. 45–50.
16. Ван Минь. Расширение медийных границ визуального дизайна и трансформация творческой парадигмы в цифровую эпоху [Текст] / Минь Ван // Орнамент. – 2021. – № 7. – С. 90–93.
17. Müller J., Schmidt L. AI-generated Art and the Transformation of Media Boundaries [Text] / J. Müller, L. Schmidt // Design Studies. – 2022. – Vol. 45. – P. 101235.
18. Zhang Y., Wang H. Multimodal Generative AI in Visual Communication Design: Aesthetic Expression and Practical Path [Text] / Y. Zhang, H. Wang // IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics. – 2023. – Vol. 29, № 6. – P. 3214–3225.
19. Чэнь Ханьцин. Теоретическое ядро и практическое применение человеко-машинного совместного проектирования [Текст] / Ханьцин Чэнь // Журнал машиностроения. – 2022. – № 11. – С. 1–8.
20. Шан Ган. Культурное выражение в искусстве ИИ в контексте цифровизации традиционной культуры [Текст] / Ган Шан // Журнал Музея Запретного города. – 2023. – № 5. – С. 89–96.
21. Чжао Цзянь. Обновление концепций художественного творчества и развитие дисциплины в эпоху интеллектуальных медиа [Текст] / Цзянь Чжао // Вестник изобразительного искусства. – 2022. – № 4. – С. 56–61.
22. У Леянь. Инновационные поиски генеративного ИИ в области медиа и формы визуального искусства [Текст] / Леянь У // Сто школ искусств. – 2023. – № 3. – С. 90–95.
23. Гомолко Л.Е., Семёнов С.В. Повышение эффективности сферы дизайн-услуг и производства товаров в результате применения искусственного интеллекта [Текст] / Л.Е. Гомолко, С.В. Семёнов // Вестник ... – 2025. – № 1 (82). – С. 76–81.

Использование инструментов искусственного интеллекта для проектирования культурного пространства кампуса вуза

Аннотация. В статье рассматриваются возможности использования инструментов искусственного интеллекта при проектировании культурного пространства университетского кампуса. Кампус анализируется не только как функциональная инфраструктура, но и как социокультурная среда, связанная с обучением, коммуникацией, отдыхом, творческим самовыражением и формированием университетской идентичности. Особое внимание уделяется потребностям студенческой аудитории, пользовательским сценариям и типам поведения, которые должны учитываться при обновлении общественных пространств вуза. Показано, что генеративные и параметрические цифровые инструменты могут расширять поле проектных решений, помогать в визуализации, анализе поведения, оптимизации функциональных параметров и создании интерактивных компонентов среды. При этом подчёркивается, что искусственный интеллект не заменяет профессиональную и гуманитарную экспертизу, поскольку культурная уместность, смысловая точность и ответственность за проект остаются за человеком. Сделан вывод о необходимости сочетания технологических возможностей ИИ с анализом образовательной миссии университета, региональной идентичности и реальных практик студенческой жизни.

Ключевые слова и фразы: культурное пространство кампуса, искусственный интеллект, проектирование среды, университетская идентичность, цифровая трансформация, студенческие потребности, пользовательские сценарии, генеративный дизайн.

ЦЗЯН ЮЭ

Юлия ИВАНОВА

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

Кампус как культурное пространство и среда студенческого опыта

Современный университетский кампус представляет собой сложную социокультурную среду, в которой физическое пространство выполняет не только утилитарные, но и коммуникативные, символические, образовательные и идентификационные функции. Кампус организует повседневные маршруты студентов, задаёт условия для учебной и внеучебной активности, влияет на характер общения, формирует эмоциональное восприятие университета и становится одним из важных факторов принадлежности к университетскому сообществу [3; 6; 10].

В традиционном понимании университетское пространство рассматривалось преимущественно как функциональная инфраструктура: аудитории предназначались для занятий, коридоры – для перемещения, библиотеки – для самостоятельной работы, а рекреации – для кратковременного отдыха. Однако в современных условиях такое разделение уже не отражает реального характера студенческой жизни. Образовательная деятельность всё чаще выходит за пределы аудитории, а общение, отдых, проектная работа, творчество и самообразование переплетаются между собой. Поэтому культурное пространство кампуса должно пониматься не как дополнительная декоративная часть университета, а как активная среда формирования студенческого опыта.

Особенно значимым это становится в условиях цифровой трансформации образования. Современные

студенты привыкли к гибким цифровым интерфейсам, быстрым коммуникациям, персонализированным сервисам и визуально насыщенной информационной среде. Эти привычки неизбежно переносятся и на ожидания от физического пространства. Студенту уже недостаточно наличия стола, стула, информационного стенда и проходной зоны. Ему необходима среда, которая может поддерживать разные режимы активности: индивидуальное обучение, групповую работу, неформальное общение, отдых, участие в мероприятиях, творческое самовыражение и цифровое взаимодействие [2; 9].

Таким образом, культурное пространство кампуса должно отвечать не одной, а нескольким группам потребностей. Среди них можно выделить функциональные, социальные, коммуникативные, эмоциональные, культурно-символические и технологические потребности.

Функциональные потребности связаны с удобством использования пространства. Студентам необходимы зоны для самостоятельной работы, места для групповых обсуждений, пространства ожидания, отдыха, подготовки к занятиям и участия в университетских событиях. При этом важна не только сама возможность выполнения той или иной функции, но и её пространственное качество: достаточное освещение, удобная мебель, доступ к электропитанию, акустический комфорт, возможность быстро менять конфигурацию пространства.

Социальные и коммуникативные потребности обусловлены тем, что университет является не только образовательным учреждением, но и пространством формирования горизонтальных связей. Значительная часть студенческого опыта складывается вне учебной аудитории: в коротких разговорах между занятиями, совместной подготовке проектов, участии в кружках, выставках, репетициях, культурных событиях, нефор-

мальных встречах. Поэтому культурное пространство кампуса должно создавать условия для естественного общения, не навязывая его, но делая возможным и удобным [8; 10].

Эмоциональные потребности связаны с ощущением комфорта, безопасности, открытости и психологической защищённости. Кампусное пространство не должно быть исключительно транзитным и безличным. Если студент воспринимает университет только как место, куда он приходит на занятия и откуда стремится быстрее уйти, то культурная функция среды оказывается минимальной. Напротив, продуманное пространство может удерживать студента в кампусе, формировать желание находиться в нём дольше, участвовать в жизни университета и воспринимать его как часть собственного жизненного мира [5; 10].

Культурно-символические потребности связаны с необходимостью видеть в пространстве университета не только нейтральную инфраструктуру, но и выражение его истории, ценностей, региональной принадлежности и образовательной миссии. Кампус является своего рода «визуальной биографией» университета. Через оформление общественных зон, материалы, цветовые решения, графику, экспозиционные элементы, цифровые экраны и интерактивные объекты он может сообщать студентам и гостям о том, чем является данный университет, какие смыслы он считает важными и какое место занимает в культурном пространстве региона [6; 11].

Технологические потребности студентов связаны с тем, что современное обучение и коммуникация постоянно опираются на цифровые устройства. Электронные образовательные платформы, мобильные приложения, онлайн-курсы, медиаконтент, презентации, цифровые выставки и интерактивные форматы становятся повседневной частью университетской жизни. Поэтому необходим доступ к зарядным устройствам, беспроводной сети, цифровым технологиям и элементам интерактивного взаимодействия. Эти элементы должны стать функциональной частью пространства университетского кампуса.

Можно предложить несколько сценариев использования кампусной среды. Первый сценарий связан с учебной деятельностью и предполагает наличие тихих локаций для чтения, работы с ноутбуком, подготовки к занятиям. Здесь важен акустический комфорт, достаточное освещение, эргономичная мебель и отсутствие внешних раздражителей.

Второй сценарий связан с групповой и проектной работой. Современное образование всё чаще включает коллективные задания, презентации, проектные семинары, обсуждения и междисциплинарные формы деятельности. Для этого необходимы зоны, где можно свободно обсуждать идеи, использовать доски, экраны, мобильную мебель, временно менять расстановку и не мешать тем, кто занимается индивидуально [4].

Третий сценарий — неформальное общение: короткие встречи между занятиями, разговоры в малых

группах, ожидание преподавателя или одногруппников, обсуждение учебных и личных вопросов. Такие пространства могут включать правильно организованные рекреации, ниши, мягкие посадочные места, небольшие столы или внутренние дворики. Главное, чтобы они не воспринимались как случайные остаточные пространства, а были специально включены в структуру кампуса.

Четвёртый сценарий связан с культурным участием и творческим самовыражением. Университетское пространство должно предоставлять студентам возможность не только потреблять готовую информацию, но и представлять собственные работы, участвовать в выставках, проводить небольшие мероприятия, демонстрировать медиапроекты, организовывать дискуссии, кинопоказы, литературные вечера, встречи клубов и студенческих объединений. В этом случае пространство становится не фоном, а культурной сценой [3; 11].

Пятый сценарий связан с отдыхом и восстановлением. Большая учебная нагрузка и психологическое напряжение требуют наличия мест, где студент может отдохнуть. Это могут быть зелёные зоны, места с мягким освещением, удобной мебелью. Подобные пространства поддерживают эмоциональное здоровье студентов и делают кампус более человечным. Культурное пространство кампуса устроено многоуровнево — и именно эта многоуровневость позволяет ему вмещать разные режимы присутствия: активность и паузу, сосредоточенную учёбу и свободный отдых, цифровое взаимодействие и живое общение. Такая среда не вынуждает студента выбирать между несоместимым — она предоставляет для каждого состояния подходящее место. Вместе с тем было бы ошибкой воспринимать студенческую аудиторию как однородную массу. Разные студенты приходят в кампус с разными задачами, разными социальными стратегиями, разным характером творческой и учебной деятельности, разными способами освоения пространства. Это разнообразие — не помеха, а исходное условие проектирования. Признание его позволяет выделить несколько устойчивых пользовательских типов, каждый из которых предъявляет к среде собственные требования.

Первый тип — назовём его «исследователь-интегратор». Речь идёт о студентах, активно включённых в университетскую жизнь: они посещают мероприятия, участвуют в студенческих объединениях, легко вступают в контакт с новыми людьми, воспринимают кампус как пространство возможностей и социальных связей. Для них среда должна быть насыщенной — информацией, событиями, визуальными сигналами. Именно такие студенты чаще всего оказываются в центральных холлах, у выставочных стендов, в зонах коворкинга, рядом с интерактивными элементами среды. Им нужно не уединение, а точки сборки.

Второй тип — «стратег-исследователь». Для этих студентов кампус — прежде всего рабочее место: здесь

они готовят проекты, ведут научную работу, целенаправленно развивают профессиональные компетенции. Им важно, чтобы среда не мешала сосредоточиться — а значит, нужны предсказуемость, порядок, хорошее освещение, тишина, удобные рабочие места, быстрый доступ к оборудованию и ресурсам. Спонтанность и визуальный шум, привлекательные для первого типа, для «стратега» скорее раздражающий фактор, чем стимул.

Третий тип — «творец-экспрессионист». Это студенты, для которых кампус существует как пространство самовыражения: художественного эксперимента, публичной демонстрации, перформативного действия. Среди них — представители творческих направлений, участники культурных и медийных проектов, организаторы студенческих событий. Их запрос к среде принципиально отличается от двух предыдущих типов: им нужна гибкость — пространства, которые можно перестроить под выставку, мастер-класс, репетицию, презентацию или коллективное обсуждение. Фиксированность и однозначность функции — то, от чего такие студенты инстинктивно уходят. Такие студенты особенно чутко воспринимают визуальный язык среды — и нуждаются в возможности оставлять в ней собственный след, пусть и временный.

Четвёртый тип — «наблюдатель-интроверт». Это студенты, которые выбирают спокойные формы присутствия в кампусе: они не избегают университетской жизни, но держатся на её периферии — в стороне от шумных открытых зон и постоянного коммуникативного давления. Им нужны небольшие защищённые пространства, откуда можно наблюдать за происходящим, не оказываясь в его центре. Этот тип особенно наглядно показывает: культурное пространство кампуса не должно быть сплошь событийным и активным. Разные степени включённости — от публичного участия до тихого присутствия рядом — одинаково законны и одинаково нуждаются в пространственном обеспечении.

Все четыре типа — не жёсткие категории. Один и тот же студент в разных ситуациях, в разное время дня или семестра ведёт себя по-разному: сегодня он в центре коворкинга, завтра ищет тихий угол у окна. Типология здесь — инструмент анализа, а не классификации людей.

Поэтому задача проектирования состоит в создании гибкой среды, способной поддерживать разные режимы поведения. В этом контексте кампуса становится «третьим пространством» — средой, отличной от учебной аудитории и частного дома, но важной для жизни студента. Здесь возникают неформальные связи, происходит обмен идеями, складываются студенческие сообщества, формируется эмоциональная привязанность к университету. Культурное пространство кампуса в этом смысле является одним из условий его полноты образовательного процесса [8].

Поэтому обновление культурного пространства университета должно опираться не только на эстетиче-

ские решения, но и на анализ реальных потребностей пользователей, сценариев поведения и культурной миссии вуза, иначе нейросетевые инструменты могут привести к созданию эффектных, но поверхностных визуальных образов. Современный кампус нуждается в многофункциональной, гибкой, эмоционально комфортной и культурно выразительной организации. Он должен поддерживать обучение, общение, творчество, отдых, цифровое взаимодействие и формирование университетской идентичности [3; 4; 6].

Потенциал искусственного интеллекта в проектировании предметно-пространственной среды

Анализ социальных и культурных потребностей студенческой среды требует уточнения инструментов его обновления в современных условиях.

Одним из наиболее значимых технологических факторов, влияющих сегодня на архитектуру, дизайн среды и визуальное проектирование, становится искусственный интеллект.

Его развитие меняет не только отдельные технические операции — оно перестраивает саму логику проектного мышления.

Классический процесс проектирования был устроен линейно: сначала анализ задания, затем эскиз, потом визуализация и детализация. Переход от одного этапа к следующему предполагал, что предыдущий завершён. Цифровые инструменты эту последовательность нарушают — и не в ущерб качеству. Варианты ищутся быстрее, поле образных решений становится шире, несколько сценариев проверяются одновременно, а аналитические данные и визуальное моделирование существуют в одном рабочем пространстве, а не в разных кабинетах на разных этапах.

Здесь, однако, важно не соскользнуть в упрощение. Искусственный интеллект не вытесняет архитектора, дизайнера, исследователя культуры — он работает иначе, расширяя возможности проектировщика, а не подменяя его. Разница принципиальная. Машина действительно справляется с тем, что человеку даётся с трудом или требует огромных временных затрат: обрабатывает большие массивы визуальной, текстовой и параметрической информации, выявляет неожиданные связи между разнородными данными, генерирует множество вариантов пространственного образа, моделирует пользовательские сценарии, предлагает решения, перебор которых вручную занял бы недели. Но всё это — материал для профессионального отбора, а не готовый результат. Окончательная интерпретация, оценка культурной уместности, понимание контекста, ответственность за принятое решение — всё это остаётся за человеком. И вряд ли в ближайшее время эта граница сдвинется [1; 2].

В проектировании культурного пространства кампуса это особенно важно. Университетская среда не может быть сведена только к функциональной планировке или эффектной визуализации. Она должна учи-

тивать образовательную миссию вуза, повседневные практики студентов, региональную идентичность, символическую насыщенность пространства, особенности коммуникации и психологический комфорт. Поэтому использование искусственного интеллекта в данном случае требует не механического применения цифровых инструментов, а их включения в более широкий гуманитарный и проектный процесс [6; 9; 11].

Потенциал искусственного интеллекта в проектировании предметно-пространственной среды не сводится к одному-двум применениям — он разворачивается сразу в нескольких направлениях. Основные из них: концептуальная визуализация, параметрическое проектирование, поведенческий анализ, оптимизация проектных решений и создание цифровых интерактивных компонентов среды.

Первое направление — концептуальная визуализация и поиск художественного образа. Генеративные визуальные системы — Midjourney, DALL-E, Stable Diffusion и их аналоги — позволяют на основе текстового описания получать изображения, передающие определённую атмосферу, стиль, цветовое решение, композицию, характер материала или пространственную метафору. На раннем этапе проектирования, когда задача — нащупать образ, а не зафиксировать техническое решение, подобные инструменты работают как средство визуального мышления: быстро, вариативно, без лишних затрат на ручную отрисовку.

Вместе с тем у генеративных систем есть существенные ограничения, которые нельзя игнорировать. Убедительная атмосфера на картинке не означает реализуемости: масштаб может быть нарушен, логика пространства — искажена, детали — конструктивно невозможны, материалы — несовместимы, а эффектный образ — функционально совершенно неоправдан. Генерация предлагает, но не гарантирует. Именно поэтому результаты работы таких систем требуют профессионального критического разбора — они не конечный продукт, а отправная точка для осмысленного проектного решения. Их необходимо рассматривать как визуальные гипотезы, которые могут вдохновлять, но не могут автоматически становиться основой проектной документации.

Второе направление связано с параметрическим проектированием и генеративной разработкой пространственных решений. В отличие от нейросетевой визуализации, ориентированной преимущественно на образ, параметрические инструменты позволяют работать с измеримыми характеристиками пространства: размерами, модулями, маршрутами движения, плотностью размещения объектов, освещённостью, функциональным зонированием и вариантами трансформации среды. К таким инструментам можно отнести Rhino/Grasshopper, Hupar, TestFit, отдельные плагины для BIM-систем и другие цифровые платформы, позволяющие автоматически формировать или оптимизировать проектные варианты на основе заданных параметров [1; 7].

Для культурного пространства кампуса параметрический подход имеет важное значение. Он помогает не только создать выразительную форму, но и проверить, насколько пространство действительно удобно для пользователей. С его помощью можно моделировать разные варианты расстановки мебели, определять маршруты движения студентов, анализировать плотность потоков, рассчитывать зоны скопления людей, выявлять потенциальные конфликтные участки между транзитом, отдыхом и групповой работой. Особенно полезным такой подход становится при проектировании многофункциональных пространств, которые должны быстро адаптироваться к разным событиям: лекции, выставке, дискуссии, творческой встрече, самостоятельной работе или отдыху.

Вместе с тем параметрические инструменты требуют высокой квалификации пользователя. Они эффективны тогда, когда задача проектирования достаточно чётко сформулирована, а ключевые параметры заранее определены. Если же проектировщик не понимает культурной задачи пространства, не различает типы пользователей и не имеет представления о сценариях поведения студентов, цифровая модель будет оптимизировать лишь формальные показатели. В результате можно получить технически рациональное, но культурно пустое пространство. Поэтому параметрическое проектирование должно опираться на предварительный гуманитарный анализ.

Третье направление связано с анализом пользовательского поведения. Современные цифровые инструменты позволяют изучать, как люди реально используют пространство: где задерживаются, какие маршруты выбирают, какие зоны обходят, где возникает скопление, какие места становятся неформально популярными, а какие остаются пустыми. Для этого могут применяться данные наблюдений, фото- и видеоаналитика, тепловые карты, цифровое картирование маршрутов, опросы, интерактивные схемы и методы пространственной аналитики.

Для университетского кампуса такой анализ особенно важен, поскольку реальные практики студентов не всегда совпадают с первоначальным замыслом проектировщиков. Коридор может стать местом общения, лестница — импровизированной аудиторией, подоконник — рабочим местом, а формально оборудованная зона отдыха может оказаться невостребованной. Искусственный интеллект и цифровая аналитика позволяют сделать эти скрытые сценарии видимыми и использовать их при обновлении среды [4; 10].

В культурологическом отношении это принципиально важно. Пространство существует не только как архитектурная форма, но и как совокупность практик. Оно наполняется смыслом через повседневное использование, привычки, маршруты, спонтанные коммуникации и способы присвоения среды студентами. Поэтому анализ поведения позволяет проектировать реально работающую среду кампуса [6].

Четвёртое направление связано с оптимизацией

проектных решений, в которой ИИ-инструменты могут использоваться для проверки функциональных параметров: освещённости, акустики, энергоэффективности, удобства навигации, доступности и т. д. Это позволяет найти и скорректировать слабые места проекта, решить художественные и функциональные задачи проектирования. Культурное пространство должно быть не только выразительным, но и пригодным для длительного пребывания, безопасным и понятным. Поэтому ИИ-инструменты могут выполнять роль своеобразной системы проверки проектного решения, позволяя своевременно корректировать его ещё до стадии реализации.

Пятое направление связано с созданием интерактивных и цифровых компонентов самой среды. Искусственный интеллект может быть использован не только на этапе проектирования, но и в процессе функционирования культурного пространства. Интерактивные экраны, цифровые экспозиции, адаптивная подсветка, медиапанели, системы навигации, генеративная графика, цифровые архивы студенческих проектов и программируемые поверхности могут превращать кампус в более живую, изменяемую и коммуникационную среду.

В университетском пространстве цифровые интерактивные элементы особенно перспективны по одной простой причине: они позволяют регулярно обновлять содержание среды без капитальной реконструкции. Цифровая панель сегодня показывает студенческие работы, завтра — информацию о культурных событиях, послезавтра — архивные материалы университета, изображения Забайкалья или результаты российско-китайских образовательных проектов. Пространство перестаёт быть статичным: оно живёт вместе с университетским сообществом, меняется вслед за ним — и именно это делает его подлинно культурным, а не просто оформленным.

Вместе с тем цифровизация пространства не должна превращаться в самоцель. Это соблазн, которому легко поддаться: экраны, интерактивные панели, визуальные эффекты — всё это создаёт ощущение современности, но при избытке ведёт к информационной перегрузке и потере человеческого масштаба. Технологии в культурном пространстве кампуса работают хорошо ровно до тех пор, пока они служат среде, а не подавляют её. Баланс между цифровым и аналоговым, между насыщенностью и тишиной — одно из ключевых проектных решений, которое нельзя делегировать алгоритму.

Заключение

Современные инструменты искусственного интеллекта открывают реальные возможности для проектирования и обновления культурного пространства университета. Они расширяют диапазон визуальных решений, помогают оптимизировать функциональную организацию, обеспечивают интерактивные компоненты, способные менять содержание среды без её

физической перестройки. Но за всем этим стоит задача, которую никакой алгоритм не решит самостоятельно: создать университетскую среду, выражающую не только функциональное удобство, но и культурную идентичность — открытую к диалогу, соразмерную человеку, соответствующую современному образовательному характеру кампуса.

Библиографические ссылки

1. Bernstein P. Machine Learning: Architecture in the Age of Artificial Intelligence. London : RIBA Publishing, 2022.
2. European Commission. Ethical Guidelines on the Use of Artificial Intelligence (AI) and Data in Teaching and Learning for Educators. Luxembourg : Publications Office of the European Union, 2022. DOI: 10.2766/153756.
3. Gehl J. Cities for People. Washington, DC : Island Press, 2010.
4. Gehl J., Svarre B. How to Study Public Life. Washington, DC : Island Press, 2013.
5. Kellert S. R., Calabrese E. F. The Practice of Biophilic Design. London : Terrapin Bright Green, 2015. URL: <https://www.biophilic-design.com/> (дата обращения: 07.05.2026).
6. Lefebvre H. The Production of Space / trans. by D. Nicholson-Smith. Oxford : Blackwell, 1991.
7. Li C., Zhang T., Du X., Zhang Y., Xie H. Generative AI Models for Different Steps in Architectural Design: A Literature Review. 2024. URL: <https://arxiv.org/abs/2404.01335> (дата обращения: 03.05.2026).
8. Oldenburg R. The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community. Great Barrington : Berkshire Publishing Group, 2023.
9. UNESCO. Guidance for Generative AI in Education and Research. Paris : UNESCO, 2023. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000386693> (дата обращения: 03.05.2026).
10. Whyte W. H. The Social Life of Small Urban Spaces. Washington, DC : The Conservation Foundation, 1980.
11. Министерство образования Китайской Народной Республики. Руководство по созданию культуры высших учебных заведений [Электронный ресурс]. URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A12/moe_1486/202208/t20220822_656746.html (дата обращения: 07.05.2026). [На кит. яз.]

Концептуализация традиционного наследия Дальнего Востока как операционная основа его преобразования в современные креативные индустрии

Аннотация. В статье исследуется проблема перевода традиционного культурного наследия (ремесленных практик, этнических технологий, нематериального наследия) из состояния пассивной «культурной памяти» в активное состояние «операционной основы» креативных индустрий на примере регионов Дальнего Востока России (Забайкальский край, Республика Саха (Якутия)). Актуальность обусловлена формированием «крафтовой экономики» как ответа на глобальную стандартизацию. Автор уточняет понятие крафтовой экономики, выделяя три волны её развития, и на примере Италии (закон «О Made in Italy», промышленные округа, кредитование под залог интеллектуальной собственности) показывает эталонную модель институционализации. Сравнительный анализ российской и итальянской моделей выявляет ключевые различия: в России крафтовая экономика находится на начальном этапе, страдает от институциональной неупакованности, дефицита управленческих компетенций, грантовой зависимости и пространственной неравномерности. На эмпирическом материале (концепция развития креативных индустрий Забайкальского края, опыт якутского кластера «Квартал труда», художественные мастерские Д. Намдакова и Ж. Баясхаланова) выявлены системные барьеры. Предложена четырёхуровневая модель операционализации наследия (правовой, инфраструктурный, компетентностный, институционально-сетевой уровни) и пятишаговая процедура конвертации (реестрация, юридическое и цифровое сопровождение, обучение, подключение к платформам). В качестве альтернативы декларативным целям проекта развития креативных индустрий Забайкалья предлагаются измеримые индикаторы (производительность труда, устойчивость занятости, доля выручки за пределами региона, расходы туристов на креативные продукты). Выводы адресованы региональной культурной политике.

Ключевые слова и фразы: традиционное наследие, креативные индустрии, крафтовая экономика, культурный капитал, операционализация, Дальний Восток, институциональный предприниматель, Италия.

*Маргарита ГОМБОЕВА,
Дашибал ГОМБОЕВ*

*Забайкальский государственный университет, Чита,
Россия*

Введение

Современное состояние мировой и российской экономики всё чаще характеризуется исследователями с помощью понятия «крафтовая экономика». Этот термин, пришедший из англоязычного дискурса, обозначает не просто возвращение к ручному труду, но формирование новой хозяйственной парадигмы, в которой ценность создаётся не масштабом серийного производства, а уникальностью, локальностью, аутентичностью и индивидуальным мастерством. Крафтовая экономика противостоит безликой унификации глобальных брендов и конвейерной стандартизации; она возникает как ответ на запрос потребителя на «вещь с историей» и на стремление производителя к самореализации через ремесло. В этом контексте традиционное культурное наследие – ремесленные навыки, этнические технологии, нематериальные практики – перестаёт быть исключительно музейным объектом и превращается в стратегический ресурс территориального развития.

На Дальнем Востоке России сосредоточены уникальные практики бурятских ювелиров и оружейников, эвенкийских косторезов, семейских старообрядцев, якутских мастеров по обработке кости, меха

и металла, мифологизации Олонхо. Однако при этом богатстве доля креативных индустрий в валовом региональном продукте Забайкальского края оценивается лишь в полтора процента, тогда как в Якутии, где системная работа началась раньше, этот показатель достиг 2,8 процента. Сформирована научная проблема: как перевести традиционное культурное наследие из пассивного состояния «культурной памяти» в активную «операционную основу» развития креативных индустрий, то есть в системно используемый, воспроизводимый и монетизируемый ресурс? В настоящей статье мы сначала уточним понятие крафтовой экономики, затем на примере Италии покажем эталонную модель её институционализации, после чего вернёмся к российской специфике и предложим операциональную модель преобразования наследия для регионов Дальнего Востока.

Крафтовая экономика:

понятие, сущность и три волны развития

Крафтовая экономика (craft economy) представляет собой сектор креативных индустрий, основанный на мелкосерийном или единичном производстве товаров и услуг с высокой долей ручного труда, где ценность продукта определяется не только его утилитарной функцией, но и уникальностью, аутентичностью, территориальной привязкой и нарративом. Термин происходит от английского «craft» (ремесло) и вошёл в широкий оборот в конце 2010-х годов, хотя сам феномен имеет длительную историю.

В исследовательской литературе выделяют три волны интереса к крафтовому производству. Первая волна пришлась на начало XX века и была реакцией на промышленную революцию, породив движение Arts and Crafts в Великобритании и США. Вторая волна возникла в 1960–1970-е годы как часть контркультурного протеста против консьюмеризма и унификации. Третья волна, которую мы переживаем сегодня, началась в конце 2010-х годов и характеризуется монетизацией аутентичности в условиях цифровой перенасыщенности и глобализации. Именно в рамках третьей волны понятие «крафтовой экономики» получает институциональное оформление и становится предметом государственной культурной политики.

Ключевые характеристики крафтовой экономики могут быть сведены к нескольким положениям. Во-первых, это массовая упаковка понятия: крупные корпорации активно используют маркировку «крафтовый» для продвижения массовых продуктов, что создаёт проблему доверия и размывания критериев. Во-вторых, уникальность как ценность: в крафтовой экономике не просто ручное производство, а создание уникального конечного продукта высокого качества, часто имеющего ограниченный тираж или выпускаемого в единственном экземпляре. В-третьих, общность как стратегия: успех базируется на сильных горизонтальных связях, мастера объединяются в сообщества, ассоциации, цеха, чтобы совместно развивать дело, закупать сырьё, продвигаться на рынках. В-четвёртых, бизнес как стиль жизни: для многих мастеров их дело — это не венчурный стартап, а способ самореализации и следование системе личных ценностей. В-пятых, высокая роль офлайн-продаж: несмотря на цифровую эпоху, потребители крафтовой продукции предпочитают личное знакомство с автором и изделием, что делает ярмарки, фестивали и ремесленные кластеры критически важными каналами сбыта.

С точки зрения макроэкономической статистики, крафтовую экономику трудно вычленивать как самостоятельный сектор, поскольку она пересекается с народными художественными промыслами, дизайном, модой, гастрономией и даже IT (разработка цифровых арт-объектов). Однако её отличительной чертой является именно технология ручного или полуручного труда, противопоставленная конвейерной автоматизации, и высокая доля добавленной стоимости, создаваемая за счёт символического капитала, а не материальных затрат.

Среди развитых стран Италия по праву считается самой «крафтовой» экономикой, причём это признание носит не только маркетинговый, но и глубинный культурный и институциональный характер. Итальянская модель демонстрирует, как традиционное наследие может быть превращено в основу высокомаржинального экспорта и территориального бренда.

На институциональном уровне Италия закрепила понятие ремесленного превосходства законодательно. В 2023 году был принят Закон № 206 «О Made in

Italy», который официально определяет «высокое ремесленное мастерство» (*alto artigianato*) как продукцию, созданную и произведённую в Италии с использованием традиционных методов и местного сырья. Это нормативно-правовая основа и юридический статус культурного наследия, которое защищается государством через механизмы сертификации, борьбы с подделками и поддержки ремесленных ассоциаций. Важно, что итальянское законодательство различает промышленное производство и ремесленное (*artigianato*), предоставляя последнему особые налоговые и кредитные льготы.

Экономический вес ремесленного сектора в Италии впечатляет. По данным Национальной ассоциации ремесленников *Confartigianato*, в стране насчитывается около 780 тысяч ремесленных предприятий, которые обеспечивают работой более 2,1 миллиона человек. Ремесленный сектор вносит вклад в ВВП Италии по разным оценкам от 15 до 20 процентов и составляет около 17 процентов всего итальянского экспорта. При этом речь идёт не только о туристических сувенирах, но и о продукции высокой моды, мебели, ювелирных изделий, оптики, керамике, которая конкурирует на глобальных рынках на равных с промышленными гигантами.

Ключевым фактором успеха итальянской модели является феномен «диффузной индустрии», экономики промышленных округов, провинций как место силы бренда. В отличие от многих стран, где ремесло сохраняется как исторический промысел, в Италии оно органично встроено в современную экономику. Весь мир знает не просто итальянскую обувь, а обувь из района Марке, не просто мебель, а мебель из Брианцы, не просто керамику, а керамику из Фаэнцы, а скульптуры из Пьетрасанта (где жил и творил Микеланджело). Эти округа представляют собой живые экосистемы, где рядом существуют ремесленные мастерские (*фондерии*), семейные фабрики, ателье, школы ремёсел, поставщики материалов, дизайнерские бюро и выставочные залы. Такая кластерная организация позволяет сочетать мелкосерийность с эффективной логистикой, доступом к сырью и квалифицированным кадрам.

Важнейшим аспектом итальянской модели является преемственность. Профессия ремесленника, роль *фондерий* как социокультурной институции в Италии чрезвычайно престижна и экономически выгодна. Многие мастерские существуют как семейные дела, передающиеся из поколения в поколение. Государство поддерживает систему профессионального образования, где старшеклассники и студенты могут получать ремесленные специальности в так называемых «профессиональных институтах» и «технических институтах». Передача знания происходит не только в семье, но и в системе наставничества ученичества, которая имеет многовековую традицию и сегодня адаптирована к современным требованиям.

Мы исследовали этот вопрос на примере трёх се-

мейных художественных фондерий Пьетрасанта — Марианни Аголини, Массимо Да Прато и Дельяро Адольфо. Все три художественные мастерские входят в список групп предприятий ИРА «Made in Italy», состоящий из лучших предприятий, компаний и производств страны, конвертирующих национальное культурное достояние в культурный капитал, создающий экономическую мощь страны. Например, фондерия Марианни Аголини основана в 1905 г., мастерская быстро прославилась качеством и красотой своей бронзовой плавки. Старинная технология выплавляемой восковой модели и окончательная ручная отделка — это техника, которой пользовались флорентийские скульпторы эпохи Возрождения. Адольфо Аголини руководитель мастерской по производству скульптур. Мариани это имя и логотип предприятия дяди его жены. С 1974 г. он работает в фондерии, перешедшей к нему по наследству. Здесь же работает его сын — Никола, так же как и все дети владельцев мастерских Тосканы, Никола Аголини с 11-12 лет проводит каникулы в цехах, изучая и испытывая на себе все виды деятельности. Он говорит, что ему больше всего нравится литейное дело.

Кроме выплавки копий знаменитых классических статуй, а для этого фондерии надо купить разрешение делать гипсовые слепки с подлинников и право изготавливать точные копии в городском муниципалитете, Аголини собирает в своей мастерской ведущих мастеров тосканской скульптуры начала XXI века. Его мастерская стала местом встречи коллекционеров и любителей скульптуры. Так, литейная мастерская приобретает ещё один из самых известных во Флоренции центров, где можно купить произведения искусства, и строит новые цеха бронзового литья и произведений искусства из мрамора и полудрагоценных камней.

Бронзовое литьё этой мастерской стало символом высокохудожественного статуса во всём мире: обладать бронзой, произведённой этой старинной флорентийской мастерской, значит иметь маленькую частицу почти утраченной традиции ремесленников эпохи Возрождения, тех самых, что отливали бронзу для великих Гиберти, Донателло, Челлини и Джамболоньи.

Художественная мастерская Аголини имеет более 200 клиентов в своей базе (это означает, что более 200 художников работают с ним) и всего 25 человек высококвалифицированных специалистов в штате, которые работают в 9 цехах: формовочном, восковка (работа с воском), обработки восковки, установки формовочной системы, керамики, литейном, обработки металла, патины, компьютерном и 3D-принтер стоит отдельно во дворе фондерии. Кстати, чтобы принтер, рассекающий мрамор, был виден всегда и со всех цехов его расположили в центре фондерии и поместили под стеклянный колпак.

Раньше фондерия Аголини традиционно работала, изготавливая заказы католической церкви или образы святых, которые размещаются в каждом итальянском

доме. В том доме, в котором мы жили в Пьетрасанта, во время практики, во дворе стоит грот с изваянием Святой Девы с младенцем на руках. И так в каждом доме Италии. Фондерия всегда изготавливала копии классических работ античных авторов или иных известных скульпторов на библейские сюжеты.

Итальянская модель демонстрирует удивительную способность к инновациям внутри традиции. Ремесленные мастерские активно используют цифровые инструменты — от 3D-моделирования до электронной коммерции, не отказываясь от ручного труда. Коллаборации между старыми династиями и молодыми дизайнерами стали нормой. В этом смысле Италия показывает, что крафтовая экономика — это не архаика, а авангард, поскольку именно уникальность и локальность становятся главными конкурентными преимуществами в глобальном мире.

Россия и Италия: два типа крафтовой экономики — сравнительный анализ

Сопоставление российской и итальянской моделей крафтовой экономики выявляет не столько разницу в масштабах, сколько разницу в самой природе феномена. Если Италия представляет собой «крафт как образ жизни и экономический базис», то Россия — «крафт как элитарное хобби и маргинальный сектор».

В Италии крафтовая экономика институционализована, законодательно защищена и включена в систему профессионального образования. Существуют понятные критерии отнесения предприятия к ремесленному, налоговые льготы, специальные кредитные продукты. Ремесленник — это уважаемая и экономически успешная фигура, способная передать дело наследникам и обеспечить семью. Итальянские ремесленные округа формируют экономику целых провинций, определяют их туристическую привлекательность и экспортный потенциал.

В России ситуация принципиально иная. Современное крафтовое движение — явление относительно молодое, возникшее в основном в 2010-е годы на волне импортозамещения и развития интернет-платформ. При этом оно носит преимущественно столичный и элитарный характер: «крафтовые» продукты (топоры ручной работы, дизайнерская керамика, авторские украшения) ориентированы на узкий круг платёжеспособных потребителей. Большинство мастеров находятся в зоне самозанятости или микробизнеса, не имеют доступа к льготному кредитованию, сталкиваются с проблемами регистрации интеллектуальной собственности и не имеют гарантий передачи дела. Семейные мастерские, работающие более одного поколения, — редкое исключение, а не норма.

Важное отличие касается и системы профессиональной подготовки. В Италии существуют государственные ремесленные училища, в России подготовка мастеров народных промыслов сосредоточена в специализированных колледжах (например, Абрам-

цевский художественно-промышленный колледж), но их количество невелико, а престиж профессии низок. Большинство современных крафтовых предпринимателей — это «самоучки» с высшим образованием в другой сфере, которые пришли в ремесло из творческого или управленческого класса.

Ещё одно различие лежит в сфере государственной поддержки. Италия предоставляет ремесленникам прямые субсидии, льготные кредиты под залог оборудования и даже под залог интеллектуальной собственности (патентов, товарных знаков). В России поддержка креативных индустрий осуществляется преимущественно через грантовую систему (Президентский фонд культурных инициатив, региональные фонды). Грантовая модель, как показано в аналитических заключениях к концепции Забайкальского края, эффективна для проектных, разовых инициатив, но не для системной капитализации наследия. Она порождает зависимость от чиновников и экспертов, а не от рынка.

Наконец, территориально-пространственная организация. Итальянские ремесленные кластеры исторически сложились как сеть малых городов и деревень, специализирующихся на определённом промысле. В России креативные пространства и мастерские сконцентрированы в крупных городах (Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Владивосток, Якутск). Удалённые районы с богатым наследием оказываются отрезанными от рынков, оборудования и обучения. Исключения — такие проекты, как ленд-арт парк «Тужи» в Хилокском районе Забайкалья, — только подтверждают правило: они существуют благодаря энтузиазму и институциональному предпринимательству отдельных личностей, а не системной политике.

Таким образом, российская крафтовая экономика, в отличие от итальянской, находится на начальном этапе формирования. Её главные проблемы — институциональная неупакованность, дефицит управленческих компетенций, пространственная неравномерность и недоступность кредитования. Итальянский опыт показывает, что без законодательного закрепления статуса ремесленника, без создания ремесленных училищ и промышленных округов, без интеграции наследия в туристические маршруты и экспортные цепочки крафтовая экономика останется уделом энтузиастов.

Эмпирические предпосылки преобразования наследия на российском Дальнем Востоке

Возвращаясь к российскому Дальнему Востоку, фиксируем контраст между риторикой «богатого наследия» и слабой операционализацией. На примере Забайкальского края, где разработана концепция развития креативных индустрий до 2036 года, видны типичные для России дефициты.

Проект концепции зафиксировал сильные стороны: принятие регионального закона о креативных индустриях (первый на Дальнем Востоке), наличие Шко-

лы креативных индустрий, ленд-арт парка «Тужи», арт-пространства «Супра», мастерских Намдакова и Баясхаланова. Однако аналитическое заключение выявляет системные барьеры. Институциональные: отсутствие координационного совета, муниципальных координаторов, единой цифровой платформы. Финансовые: зависимость от краткосрочных грантов, неприменимость стандартных банковских продуктов из-за отсутствия залоговой базы. Компетентностные: дефицит менеджеров, маркетологов, специалистов по интеллектуальной собственности. Пространственные: концентрация инфраструктуры в Чите при разбросанности ремесленных практик по огромной территории.

На этом фоне Якутия демонстрирует более продвинутую модель. Креативный кластер «Квартал труда» (15 тыс. кв. м, более 200 резидентов) работает в режиме территории опережающего развития. Внедрены специализированные финансовые инструменты: займы до 2 млн руб. под 7% с залогом интеллектуальной собственности, поручительство Гарантийного фонда, беспроцентные займы Фонда развития кино на постпродакшн. Якутские фильмы, анимация, игры по мотивам эпоса Олонхо выходят на международные рынки. Однако и здесь остаются вызовы: высокая зависимость от федеральных трансфертов, слабая связь с удалёнными муниципалитетами, недостаточная подготовка управленческих кадров.

Операционализация: как перевести наследие в операционную основу

На основе проведённого анализа предлагается четырёхуровневая модель операциональности наследия. Правовой уровень включает наличие зарегистрированной интеллектуальной собственности и юридического статуса ремесленника. Инфраструктурный уровень — доступ к физическим (кластеры, коворкинги) и цифровым (маркетплейсы) средствам тиражирования и сбыта. Компетентностный уровень — навыки коммерциализации, менеджмента, маркетинга, IP-менеджмента. Институционально-сетевой уровень — включённость в горизонтальные связи (ассоциации, кооперативы, цеха).

Процедура конвертации наследия включает пять шагов. Первый: идентификация и реестрация — создание публичного регистра объектов нематериального наследия, пригодных для коммерциализации. Второй: юридическая упаковка — субсидированная регистрация товарных знаков, патентов, свидетельств на промыслы. Третий: цифровая упаковка — создание регионального маркетплейса или субсидирование присутствия на федеральных площадках. Четвёртый: обучение и акселерация — программы по IP-менеджменту, ценообразованию, маркетингу для мастеров. Пятый: подключение к спросу — квоты на госзакупки локальных креативных продуктов, интеграция в туристические маршруты.

Ключевым отличием предлагаемого подхода от декларативных концепций является замена абстракт-

ных целей операциональными индикаторами. Вместо «доли креативных индустрий в ВРП» — производительность труда в секторе (выручка на занятого). Вместо «тысячи новых рабочих мест» — устойчивость занятости (доля работающих более 12 месяцев). Вместо «пяти брендов на межрегиональный уровень» — доля выручки за пределами региона или наличие экспортных контрактов. Вместо «роста туристического потока» — расходы туристов на креативные продукты на человека.

Заключение

Крафтовая экономика как феномен третьей волны представляет собой перспективную, но институционально сложную модель развития креативных индустрий. Итальянский кейс показывает, что успешная крафтовая экономика требует не только творческого потенциала, но и законодательной защиты, системы профессионального образования, кредитования под залог интеллектуальной собственности и развития промышленных кластеров на местах развития ремёсел. Российская крафтовая экономика, особенно на Дальнем Востоке, находится на начальном этапе: она страдает от институциональной рассогласованности, дефицита управленческих компетенций и пространственной неравномерности.

Для перехода от точечных успехов к системной капитализации наследия необходимо не просто увеличение грантового финансирования, а институциональные изменения: принятие реестра коммерциализируемого наследия, субсидирование регистрации интеллектуальной собственности, создание пилотного межмуниципального кластера, введение квот на госзакупки, запуск акселератора для мастеров с модулями по менеджменту и маркетингу. Без этих мер даже самое богатое наследие останется невостребованным ресурсом. Дальнейшие исследования могут быть направлены на адаптацию итальянского опыта промышленных округов к российским условиям, а также на разработку методики оценки «наследие-ёмкости» территорий. Спор о будущем креативных индустрий — это, в конечном счёте, спор о том, какую ценность мы признаём за традицией: музейную, охранительную или предпринимательскую, конвертируемую.

Библиографические ссылки

1. Бурдые П. Формы капитала / П. Бурдые; перевод с англ. М. С. Добряковой // Экономическая социология. — 2002. — Т. 3, № 5. — С. 60–74.
2. Димаджио П. Новый взгляд на «железную клетку»: институциональный изоморфизм и коллективная рациональность / П. Димаджио, В. Пауэлл; перевод с англ. А. А. Казакова // Экономическая социология. — 2010. — Т. 11, № 1. — С. 34–56.
3. Остром Э. Управляя общим: эволюция институтов коллективной деятельности / Э. Остром; перевод с англ. Н. А. Поздняковой. — Москва: ИРИСЭН, 2011. — 448 с. — ISBN 978-5-91066-033-3.

4. Srnicek N. Platform Capitalism / N. Srnicek. — Cambridge: Polity Press, 2017. — 120 p. — ISBN 978-1-509-50486-2.
5. Гомбоева М. И. Феномен творчества семьи Намдаковых / М. И. Гомбоева // Ульгер: каталог выставки / Российский этнографический музей. — Санкт-Петербург: Российский этнографический музей, 2018. — С. 14–16.
6. Концепция развития креативных индустрий Забайкальского края (проект). — Чита, 2025. — 45 с.
7. Указ Главы Республики Саха (Якутия) от 15.03.2024 № 212 «О развитии креативной экономики в Республике Саха (Якутия)» // Якутские ведомости. — 2024. — 16 марта.
8. Федеральный закон от 08.08.2024 № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» // Собрание законодательства РФ. — 2024. — № 33. — Ст. 5230.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бутылина Мария Павловна — кандидат экономических наук, доцент кафедры экономики Московского финансово-юридического университета МФЮА, Россия / marina.butylina@mail.ru

Бурдиян Лилия Ивановна — кандидат социологических наук., профессор кафедры культуры и музыкального искусства ФГУ и СГНПГУ им. Т.Г. Шевченко, ПМР, Тирасполь / liliabur21@mail.ru

Багаув Юлия Динаровна — кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / juliabagauv86@mail.ru

ВАН ЛИЦЗИН — преподаватель, Хулуньбуирский университет, КНР, Хулуньбуир / 47276683@qq.com

ВАН ЛУ — аспирант кафедры теории, истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / wlu78795@gmail.com

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

Гейдаров Артемий Игоревич — аспирант кафедры финансов, налогообложения и финансового учёта Московского финансово-юридического университета МФЮА, Россия / 29318285@s.mfua.ru

Гомбоев Дашибал Иванович — магистрант Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / kampo29@mail.ru

Гомбоева Маргарита Ивановна — доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой теории и истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / m.i.gomboeva@gmail.com

Дерендяев Андрей Викторович — Калининградский филиал АНООВО Центросоюза Российской Федерации «Российский университет кооперации» / derendyaev39@mail.ru

Иванова Юлия Валентиновна — доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна, декан факультета культуры и искусств, Забайкальский государственный университет, Чита, Россия / ivanovayuv@gmail.com

Ешиев Зорикто Ринчинович — доцент кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / Zoriktoha@mail.ru

Кисель Иван Александрович — аспирант кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / ivan.kisel.13@mail.ru

Меренков Артём Алексеевич — аспирант кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна, Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / oraxic@yandex.ru

Нордопов Очир Намдакович — аспирант кафедры теории истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / po2ch93@mail.ru

Николаева Лариса Юрьевна — доктор философских наук, консультант-наставник Балтийской Академии рыбопромыслового флота ФГБОУ ВО «КГТУ», Россия / rur1949@mail.ru

Озаренская Наталья Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко, Тирасполь, ПМР им. Т.Г. Шевченко, ПМР, Тирасполь / nataozar@gmail.com

Окладников Никита Андреевич — аспирант, ассистент кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / okladniko.nikita@gmail.com

МА ЧЖАОЮЙ — Саныцзянский художественно-промышленный институт, Харбин, Китай / 4609223690@qq.com

Пекина Анна Михайловна — кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры философии и культурологии Института истории, политических и социальных наук, Петрозаводский государственный университет, Россия / annamp23@yandex.ru

ЧЖАО ХАНЬЮЙ — аспирант кафедры теории, истории культуры, искусств и дизайна Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / 994350190@qq.com

ЦЗЯН ЮЭ — магистрант Забайкальского государственного университета, Чита, Россия / 2468213670@qq.com



ОБЩЕСТВУ КУЛЬТУРЫ ПРИНЕМАНЯ

25 лет

Региональная общественная организация «Общество культуры Принеманья» учреждена в городе Советске Калининградской области 25 декабря 2000 года по инициативе группы деятелей культуры, искусства, науки, физкультуры и спорта.

Соучредители Общества:

Калининградская региональная общественная организация «Федерация греко-римской борьбы» (президент В.А. Лебедев) и муниципальный оркестр русских народных инструментов под управлением Ю.В. Никулина.

СОСТАВ РОО «ОБЩЕСТВО КУЛЬТУРЫ ПРИНЕМАНЯ»:



Шахов В.А.
председатель
Общества культуры
Принеманья



Лебедев В.А.



Никулин Ю.В.



Прилепская Л.А.



Жданов А.Б.



Жданова Л.В.



Рябов Н.П.



Игнатов Г.И.



Кулаков В.И.



Шпилёва А.И.

ОСНОВНЫЕ ЦЕЛИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБЩЕСТВА:

улучшение культурологической ситуации в регионе, создание благоприятных условий для сохранения и развития многонациональной культуры в Калининградской области.
Поддержка творчества исследователей в области истории, культуры и других гуманитарных направлений.



За 25 лет деятельности творческий коллектив общества подготовил и реализовал совместно с калининградскими вузами и учреждениями культуры региона 30 грантовых проектов, 20 международных и региональных конференций и круглых столов, большое число культурно-просветительских мероприятий, издал более 20 наименований научной, научно-популярной и историко-патриотической литературы.



НАШИ ПАРТНЕРЫ:





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. Румянцева похоронили 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

