ПРОМТЕХДИЗАЙН

ДИЗАЙН
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»

ПРОМТЕХДИЗАЙН

Дизайн, искусствоведение и филологические науки

Сборник статей всероссийской научной конференции
молодых ученых с международным участием

Часть 4

Санкт-Петербург
2026

УДК 009+67/68(063)
ББК 6/8+37.2я43
П40

П40 ПРОМТЕХДИЗАЙН. Дизайн, искусствоведение и филологические науки. Сборник статей всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием. Часть 4 / Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. – Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2026. – 540 с.

ISBN 978-5-7937-3022-8
ISBN 978-5-7937-3021-1

Научно-технические конференции институтов, высших школ и факультетов – сроки проведения уточняются редакцией.

Оргкомитет:
Макаров А.Г. – д.т.н., профессор, председатель
Шванкин А.М. – к.т.н., ответственный секретарь
Вагнер В.И. – к.т.н., доцент
Ванькович С.М. – к.искусств., доцент
Ветрова Ю.Н. – к.т.н., доцент
Гамаюнов П.П. – профессор
Жукова Л.Т. – д.т.н., профессор
Иванов К.Г. – д.ф.-м.н., профессор
Иванов О.М. – д.т.н., профессор
Иванова С.Ю. – к.т.н., доцент
Киселев А.М. – д.т.н., профессор
Куров В.С. – д.т.н., профессор
Лебедева Г.Г. – к.т.н., доцент
Лезунова Н.Б. – к.филолог.н., доцент
Мамонова В.А. – к.культур.
Марковец А.В. – д.т.н., профессор
Переборова Н.В. – д.т.н., профессор
Рожков Н.Н. – д.т.н., доцент
Сухарева А.М. – к.т.н., доцент
Энтин В.Я. – д.т.н., профессор

ISBN 978-5-7937-3022-8
ISBN 978-5-7937-3021-1
УДК 009+67/68(063)
ББК 6/8+37.2я43
© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

А.С.Решетняк
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ РУССКОГО СВАДЕБНОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ МОДНОМ ДИЗАЙНЕ 9

А.С. Яровинская
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ С ОРГАНАМИ ГОСУДАРСТВЕННОГО И МУНИЦИПАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ КАК ПРОБЛЕМА ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ 15

А.А. Герасименко
РОЛЬ КРАЕВЕДЕНИЯ В СОХРАНЕНИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И ВОСПИТАНИИ МОЛОДЕЖИ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА ПРОГУЛОК ПО ПЕТЕРГОФУ 20

Е. С. Байкова
ЦВЕТ И СВЕТ В ГОТИЧЕСКОМ ВИТРАЖЕ: СИМВОЛИКА И ЭСТЕТИКА 26

Т. М. Берестова
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОССОЗДАНИЯ ОБРАЗА А. С. ПУШКИНА В ФИЛЬМЕ "ПРОРОК. ИСТОРИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА" 33

Д. Д. Бондаренко
«ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ»: КАТАСТРОФА КАК ЛИЧНЫЙ ВЫЗОВ АВТОРА 38

О. Н. Булкина
МАВРИТАНСКИЙ СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ НА ПРИМЕРЕ МЕЧЕТИ МУХТАРОВА ВО ВЛАДИКАВКАЗЕ 43

В. И. Дмитриева
ТОТАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ СТЭНЛИ КУБРИКА В ФИЛЬМЕ «С ШИРОКО ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ» 52

Д. В. Золотухина
АЛЬТЕРНАТИВНАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА 59

Ю. А. Симонов
ТВОРЧЕСТВО ЕГОРА ЛЕТОВА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ 66

М.С. Скороход
КОСТЮМНЫЙ КОД В ФИГУРНОМ КАТАНИИ: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ 73

Т. С. Уколова
ПРИМЕНЕНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ В ПРОДВИЖЕНИИ ИСКУССТВА: НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «АРХИП КУИНДЖИ. ИЛЛЮЗИЯ СВЕТА» (2025-2026) 82

М. А. Акуленко
Название не определено 87

А. А. Новикова
«ХОРОШИЙ ЧИТАТЕЛЬ – ЭТО ПЕРЕЧИТЫВАТЕЛЬ»: ПРАКТИКА ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ КНИЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 92

М. А. Остапова
Название не определено 97

Е. Н. Подъянова
«ЧЕРНОБЫЛЬ. ЗОНА ОТЧУЖДЕНИЯ» КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАМЯТИ: МЕЖДУ ИСТОРИЧЕСКИМ СОБЫТИЕМ И МАССОВОЙ КУЛЬТУРОЙ 103

ОГЛАВЛЕНИЕ

П. С. Фисун
ФЕНОМЕН УСПЕХА РОССИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ АННЫ ДЖЕЙН 109

Л. Л. Цой
СЕРИАЛ «СПЛЕТНИЦА» КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ПОП-КУЛЬТУРЫ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА МОДУ И СТИЛЬ 116

Н.А. Ильичева
ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ШЕКСПИРА: КАК ТИПОГРАФИКА МОЖЕТ ПЕРЕДАТЬ ИЗОБРЕТЕНИЕ СЛОВА 122

М. Х. Алиев
МЕТОДЫ АВТОМАТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕХНИЧЕСКОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ОБРАБОТКИ ЕСТЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА 128

Н. И. Баканович
ВЛИЯНИЕ УСТОЙЧИВЫХ ПРАКТИК НА УДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ ГОСТЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЛЯХ 134

А. В. Буслаева
ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЭФФЕКТИВНЫХ ДИАПАЗОНОВ НАТЯЖЕНИЯ ШВЕЙНОЙ НИТИ ДЛЯ ПОДАЧИ ПРЯЖИ 140

В. В. Головченко
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ДИЗАЙНЕ И РЕКЛАМЕ 145

Т.А.Ровбо
ОТ ГРУППОВОЙ ВЫСТАВКИ К ТЕМАТИЧЕСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ: ЭВОЛЮЦИЯ ВЫСТАВКИ КАК ФОРМЫ ЗНАНИЯ В ПЕТЕРБУРСГКОЙ ПРАКТИКЕ XIX-XXI ВВ 153

Меркулова А. С.
ПАРАМЕТРИЗМ В МОСКОВСКИХ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТАХ МИХАИЛА КРИЧЕВЦОВА (НА ПРИМЕРЕ «ЗАПОВЕДНОГО ПОСОЛЬСТВА» В ПАРКЕ ЗАРЯДЬЕ) 159

Т.Ю. Прозорова
К ВОПРОСУ КОМПЛЕКСНОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА ПРИ ИХ ВЫВОЗЕ ИЗ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ 165

П.Е. Баглай
ИЛЛЮСТРАЦИИ У. ХОГАРТА К «ГУДИБРАСУ» С. БАТЛЕРА В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОЙ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ САТИРЫ 171

Ван Сюаньчао
ИССЛЕДОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ПРАКТИК ПРИМЕНЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В КИНЕТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ 178

К. А. Жижилева
Название не определено 184

А. А. Пестрякова
РОЛЬ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XV–XVII ВВ 189

К. И. Смолева
ПЕТЕР БЕРЕНС — ПЕРВЫЙ ДИЗАЙНЕР XX ВЕКА 195

Андреева Е.Д.
КИНОКОСТЮМ КАК ИНСТРУМЕНТ КОНСТРУИРОВАНИЯ ФАНТАЗИЙНОЙ РЕАЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «РАЙСКИЕ ХОЛМЫ» 201

ОГЛАВЛЕНИЕ

Д.С. Алешкович
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТИЛЯ БАСАРА В ТВОРЧЕСТВЕ ТАКАДЫ КЕНДЗО И КАНСАЯ ЯМАМОТО 208

К.О. Ананина
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЦИРКОВОГО КОСТЮМА В ВЫСОКОЙ МОДЕ: КОЛЛЕКЦИЯ DIOR HAUTE COUTURE SS19 217

Н.Г. Арутюнян
КОНЦЕПЦИЯ ПРОЗОДЕЖДЫ: ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ СИСТЕМЫ КОСТЮМА В СССР 226

А. Беляева
ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ СТЕКОЛЬНОГО ДЕЛА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ 236

Геренцева А. В. Кузнецова М. М.
ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЖАНА БЕРО И АНРИ ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА 242

Д.А. Гласов
АРХИТЕКТУРНАЯ ПАМЯТЬ ЭПОХИ МЕТАМОДЕРНА: ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРЦОГ И ДЕ МЕРОН 249

Ю. Г. Гусева
ИСКУССТВО ПРЕРАФАЭЛИТОВ В КОНТЕКСТЕ МОДЫ 1960-1970-Х ГГ 257

В.М. Кирина
РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫШИВОК САМСКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА 264

Ю. А. Комарова
НАРОДНЫЙ КОСТЮМ ВОСТОЧНОГО ТЕЛЕМАРКА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ 268

А.П. Кравченко
ЧТЕНИЕ ГОРОДА МЕЖДУ СТРОК: ТЕКСТОВЫЙ СТРИТ-АРТ КАК ФОРМИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА СВОБОДЫ 275

В. А. Кристенсен, М. М. Кузнецова
КОННОТАЦИИ СВАДЕБНОГО ПЛАТЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КРИСТОБАЛЯ БАЛЕНСИАГИ И ДЕМНЫ ГВАСАЛИИ 282

Ли Линьвэй
КИТАЙСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ СИМВОЛЫ И НАСЛЕДИЕ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА 290

Д. Р. Майорова
АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ГЭС-2 КАК ПРИМЕР ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ИНДУСТРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ 302

Т.В. Прутова
МОДЕЛЬЕРЫ СЕВЕРНОЙ СТОЛИЦЫ В 1980-Е – 2010-Е ГОДЫ 310

Э.И. Пурикова
О ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XXI ВЕКА: ОТ ХАЙ-ТЕКА К БИО- ТЕКУ 316

Е.А. Рempель
СВОЕОБРАЗИЕ АРХИТЕКТУРЫ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО КОНСТРУКТИВИЗМА НА ПРИМЕРЕ ПАМЯТНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА 1920–1930-Х ГОДОВ 325

ОГЛАВЛЕНИЕ

С.А. Антипин
НОВЫЕ ДАННЫЕ О ТВОРЧЕСТВЕ Ю.Н. РЕЙТЛИНГЕР: ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВНОГО ФОНДА № 36 ДОМА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 331

Э.А. Самохвалова, В.А. Блиничева
РОЛЬ АРТ-КОЛЛАБОРАЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ДОМА МОДЫ ERDEM 336

Ю. С. Челондаева
СЦЕНОГРАФИЯ ПОКАЗОВ HAUTE COUTURE ТЬЕРРИ МЮГЛЕРА 343

М.М. Ярошенко, М. М. Кузнецова
О РАЗВИТИИ ЧАСТНОГО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ КОСТЮМА В РОССИИ 348

В.В. Тестова
ИКОНОГРАФИЯ АРХАНГЕЛОВ В РЕЛИГИОЗНОЙ КАРТИНЕ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ 359

Ю. А. Озерных
СОСТОЯНИЕ «МЕЖДУ»: ИСКУССТВО МЕТАМОДЕРНИЗМА В ЭПОХУ ПЕРМАНЕНТНОГО КРИЗИСА И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ 364

Каутер Мешери
ДЕКОРАЦИИ КАК КУЛЬТУРНОЕ СРЕДСТВО: ОБРАЗ ВОСТОКА В РУССКОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА 373

М. А. Швецова
ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КРИСТИАНА ЛАКРУА 379

Ши Юнь
МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ВЛИЯНИЯ ИМПРЕССИОНИЗМА НА КИТАЙСКУЮ ЖИВОПИСЬ В ТРУДАХ ЯНЬ ЛЮ 386

Ю. Д. Саганелидзе
ЖЕНСКИЙ ДЕЛОВОЙ КЛАССИЧЕСКИЙ КОСТЮМ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА МОД ОДМО) 392

Ж.Т. Жумабаев
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ КОВРОВ КУМЫКСКОЙ И АВАРСКОЙ ШКОЛЫ 397

Н. М. Кирикова
ТАКТИЛЬНОСТЬ КАК ЯЗЫК ЭМОЦИЙ: ИНКЛЮЗИВНЫЙ ПОДХОД В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ 404

А.А. Ларионова
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ЯПОНСКОГО КОСТЮМА В ОБРАЗАХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СУЩЕСТВ НА ГРАВЮРАХ УКИЁ-Э ЭПОХИ ЭДО 411

М. М. Ширкина
РАЗРУШЕНИЕ ТАБУ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ МЁРТВОГО ТЕЛА В ФОТОГРАФИЯХ ДЖОЭЛА-ПИТЕРА УИТКИНА 418

А.М.Тобурдановская
К ВОПРОСУ О СИМВОЛИКЕ СЮЖЕТОВ О «ХОСРОВЕ И ШИРИН» 425

О.В. Егошина
ТРАНСФОРМАЦИЯ КОСТЮМА ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО КАК ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА АВАНГАРДА 432

ОГЛАВЛЕНИЕ

С. А. Асланова
ФЕНОМЕН АКТРИСЫ ОДНОЙ РОЛИ: ФАИНА РАНЕВСКАЯ – ЛЕГЕНДА СОВЕТСКОГО КИНО И ТЕАТРА 438

М. В. Бошкова
КОЛЛАБОРАЦИИ БРЕНДА LOUIS VUITTON С ХУДОЖНИКАМИ КАК ПРИМЕР СИНТЕЗА ИСКУССТВА И МАРКЕТИНГА 443

И. А. Васянина
ВИЗУАЛЬНОЕ И НАРРАТИВНОЕ В ФИЛЬМЕ «ДЬЯВОЛ НОСИТ PRADA» 449

В. В. Волкович
ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ XX ВЕКА НА АЙДЕНТИКУ БРЕНДА 457

А. А. Дорощенко
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ БРЕНДА NIKE: ОТ АНТИЧНОГО ОБРАЗА К СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 465

А. П. Никитина
АНТИЧНЫЙ КОД В ВЫСОКОЙ МОДЕ: НА ПРИМЕРЕ МОДНОГО ДОМА VERSACE 473

С. А. Ткаченко
ФЕНОМЕН СТРИТ-АРТА БЭНКСИ И ГОРОДСКАЯ ПОЭЗИЯ (СЛЭМ-КУЛЬУТРА) 478

А. Р. Тухватуллина
ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ В ФИЛЬМЕ «КРАСОТА ПО-АМЕРИКАНСКИ» 484

К. А. Филиппова
ПРОБЛЕМА «ОТЦОВ» И «ДЕТЕЙ» В ФИЛЬМЕ «ПОЙМАЙ МЕНЯ, ЕСЛИ СМОЖЕШЬ» 495

Д. Сунь
ЦИФРОВОЙ ХРАНИТЕЛЬ МОГАО: ШЕСТИУРОВНЕВЫЙ VR-ОПЫТ КАК МОДЕЛЬ АКТУАЛИЗАЦИИ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ 501

С. В. Барвина
МАСКОТЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖА БРЕНДА И КОММУНИКАЦИИ С АУДИТОРИЕЙ 506

Е. М. Дюкарева, Д. И. Барышникова
КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В ДИЗАЙНЕ: ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА, СИМВОЛОВ И КОМПОЗИЦИИ НА КОММУНИКАЦИЮ БРЕНДА 511

Е. М. Дюкарева
ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ 518

А. И. Исламова
ЛЕВЕЛ-ДИЗАЙН: КАК ПРОСТРАНСТВО РАССКАЗЫВАЕТ ИСТОРИЮ 527

А. И. Шацкая
ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРИЁМЫ В МУЛЬТФИЛЬМАХ Ф. С. ХИТРУКА 534

УДК 67.017(679.7)

А.С.Решетняк

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург,Большая Морская, 18

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ РУССКОГО СВАДЕБНОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ МОДНОМ ДИЗАЙНЕ

В статье рассматриваются историко-культурные особенности русского свадебного костюма и возможности их использования в современном модном дизайне. На основе анализа источников и примеров из мировых коллекций определены ключевые элементы традиционного свадебного наряда — силуэт, орнамент, цветовая гамма и декоративные техники, — и показаны способы их актуализации в современном контексте. Утверждается, что обращение к народной традиции позволяет создавать уникальные образы, сохраняющие культурный код и отвечающие эстетическим требованиям XXI века. Подчеркивается роль самообразования имиджевых дизайнеров и разработке учебных материалов, способствующих осознанному использованию традиционных мотивов.
Ключевые слова: русский свадебный костюм, национальный костюм, современный модный дизайн, орнамент, вышивка, культурное наследие.

A.S.Reshetnyak

Saint PetersburgState University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, BolshayaMorskaya, 18

THE USE OF ELEMENTS OF THE RUSSIAN WEDDING COSTUME IN MODERN FASHION DESIGN

The article examines the cultural and historical features of the Russian wedding costume and the possibilities of their incorporation into contemporary fashion design. Based on the analysis of sources and examples from global collections, key elements of the traditional wedding attire — silhouette, ornament, colour palette and decorative techniques — are identified and ways of adapting them in a modern context are shown. It demonstrates that engaging with folk tradition allows designers to create unique images that preserve cultural codes while meeting the aesthetic demands of the 21st century. Particular attention is paid to the role of self-education of image designers and the development of educational materials that help to use traditional motifs consciously.
Keywords: Russian wedding costume; folk costume; modern fashion design; ornament; embroidery; cultural heritage.

Современная модная индустрия все активнее обращается к локальным культурным кодам как к источнику новых художественных решений. В этих условиях русский свадебный костюм представляет особый интерес, поскольку является не просто разновидностью праздничной одежды, а целостной системой знаков, в которой соединяются конструкция, цвет, декор, символика и обрядовая функция [1; 2]. Значимость такого костюма определяется не только его художественной выразительностью, но и способностью сохранять и транслировать культурные представления о красоте, семейности, статусе и жизненном цикле человека. Именно поэтому обращение к традиционному свадебному наряду в современном дизайне следует рассматривать не как внешнюю стилизацию, а как форму содержательного диалога между исторической традицией и актуальной модой.

Русский женский свадебный костюм формировался на протяжении длительного исторического периода и отличался ярко выраженной региональной вариативностью, что было обусловлено природно-климатическими условиями, локальными хозяйственными укладами, особенностями бытовой культуры и устойчивостью обрядовых традиций. При сохранении общих представлений о свадебном наряде как о праздничной, знаково насыщенной форме одежды его конкретное воплощение существенно различалось в зависимости от территории. В северных и центральных районах России наибольшее распространение получил комплекс с сарафаном, который выступал основой женского праздничного и свадебного костюма. Он сочетался с рубахой, поясом, передником, душегреей и праздничными украшениями, образуя цельную многочастную композицию, в которой важную роль играли вертикаль силуэта, многослойность и декоративная насыщенность. В южнорусской традиции ключевым элементом свадебного костюма являлась понёва, которая не только определяла внешний облик женского наряда, но и была тесно связана с возрастным и семейным статусом женщины [2; 3].

Сарафан как важнейший элемент русского костюма был особенно характерен для Центральной России, Поволжья, Русского Севера, а также ряда восточных территорий, где он закрепился как устойчивая форма праздничной одежды. Его конструктивные особенности, декоративное оформление и способы ношения могли различаться, однако в целом именно сарафанный комплекс стал одним из наиболее узнаваемых образов

русского женского традиционного костюма. Напротив, понёва в народной культуре связывалась, прежде всего, с костюмом замужней женщины и потому имела не только бытовое, но и выраженное обрядово-статусное значение. Включение понёвы в свадебный комплекс означало символическое закрепление нового положения невесты, ее переход из девичьего состояния в статус жены, что подчеркивало тесную связь одежды с ритуалом жизненного перехода [2; 3].

Для наглядности региональные варианты русского свадебного костюма представлены на рис. 1.



а)



б)

Рис. 1. Региональные варианты русского свадебного костюма: а)- северный сарафанный комплекс; б) – южнорусский комплекс с понёвой

Не менее значимую роль в структуре свадебного костюма играли головные уборы, поскольку именно они наиболее наглядно фиксировали изменение социального положения женщины после венчания. Если в девичьем облике акцент делался на частично открытых волосах, лентах, венцах и иных украшениях, подчеркивавших статус девушки, то после свадьбы обязательным становилось полное покрытие волос. Это требование имело не только бытовой, но и глубоко символический характер, поскольку отражало новый семейный статус женщины и ее включенность в систему традиционных представлений о браке и женской чести. В этой связи особое значение приобретали такие формы головных уборов, как кичка, повойник и кокошник, каждая из которых была укоренена в определенной региональной традиции и могла различаться по конструкции, материалам, способам украшения и степени декоративной сложности [2; 5].

Кичка и повойник выполняли, прежде всего, функцию сокрытия волос, тем самым визуально закрепляя переход женщины в категорию замужних, тогда как кокошник, помимо статусной функции, обладал еще и высокой художественной выразительностью. Его форма, орнамент, отделка бисером, жемчугом, золотым шитьем или тканым декором придавали свадебному образу особую торжественность и репрезентативность. Головной убор становился смысловым центром всего ансамбля, объединяя в себе представления о красоте, достоинстве, семейной принадлежности и праздничности обряда. Тем самым свадебный костюм выступал не только эстетической формой, но и сложной визуальной системой, посредством которой фиксировалась социальная, семейная и символическая трансформация женщины в традиционной культуре [2; 5].

С художественной точки зрения, русский свадебный костюм отличался сложной композиционной организацией и высокой степенью декоративной насыщенности. Его выразительность строилась не на одном доминирующем элементе, а на продуманном сочетании формы, материала, цвета и орнаментального оформления, благодаря чему свадебный наряд воспринимался как целостный ансамбль. Праздничные комплексы, как правило, были многослойными: в их структуру входили рубаха, сарафан или иной основной элемент костюма, верхняя распашная одежда, передник, пояс, украшения и головной убор. Именно многослойность создавала характерную для русского свадебного костюма объемность, пластическую

выразительность и ощущение особой торжественности. При этом декоративная насыщенность достигалась за счет сочетания различных тканей, лент, вышивки, кружева, позумента, бисера, жемчуга и металлического шитья, что позволяло усилить зрительную эффектность наряда и подчеркнуть его праздничный статус [2; 6].

Особое значение имел подбор материалов. Для свадебной одежды использовались более дорогие и нарядные ткани, чем для повседневного костюма: штоф, бархат, шелк, парча, кумач, а также ткани с блестящей или узорчатой поверхностью. Их фактурные качества становились важной частью художественного решения образа. Так, плотные и насыщенные по цвету материалы подчеркивали значимость обряда, а блеск золотых и серебряных нитей усиливал впечатление праздничности и парадности. Декор при этом не был случайным: он подчинялся общей композиции костюма, выделяя наиболее значимые части ансамбля — подол, переднюю часть одежды, рукава, края распашных элементов и особенно головной убор, который нередко становился композиционным центром всего свадебного образа [2; 6].

Показательным в этом отношении является этнографическое описание свадебного костюма невесты Ярославской губернии середины XIX века. Он включал красный сарафан и кофту из штофа, а высокий кокошник покрывался бархатом и украшался золотыми и серебряными нитями, растительным и орнитоморфным орнаментом [5]. Этот пример особенно важен, поскольку позволяет увидеть, как в одном ансамбле соединялись цветовая символика, статусность материала и сложная декоративная программа. Красный цвет сарафана усиливал праздничный характер наряда, штоф подчеркивал его ценность и репрезентативность, а кокошник, богато декорированный вышивкой и орнаментом, выполнял не только эстетическую, но и смысловую функцию, акцентируя внимание на голове как на одной из важнейших зон ритуального костюма [5].

Следовательно, русский свадебный наряд строился на принципе органического синтеза конструкции и декора, при котором каждая деталь не только усиливала общую художественную выразительность образа, но и включалась в единую систему символических значений. Композиция костюма, выбор тканей, характер орнаментации, декоративные техники и распределение украшений по поверхности одежды формировали особый визуальный язык, в котором торжественность, красота и обрядовый смысл существовали в неразрывном единстве [2; 5; 6].

Особое место в структуре свадебного костюма принадлежало вышивке и орнаменту. В традиционной культуре орнамент никогда не был исключительно украшением: он функционировал как носитель смыслов, связанных с защитой, плодородием, продолжением рода и гармонизацией жизненного пространства [1; 4]. Вышивкой оформлялись, прежде всего, значимые зоны одежды — подол, рукава, ворот, края полотнищ, — то есть участки, которые в народном сознании требовали дополнительной символической защиты [4]. В орнаментальной системе русского костюма широко использовались круги, кресты, ромбы, растительные и птичьи мотивы; красный цвет занимал в ней центральное место как знак жизненной силы, солнца, плодородия и праздничности [2; 4]. Следовательно, декоративные элементы свадебного наряда необходимо рассматривать как форму культурного текста, в котором эстетическое и сакральное начала существуют в неразрывном единстве.

В современном модном дизайне интерес к русскому костюму во многом обусловлен стремлением преодолеть визуальную стандартизацию массовой моды и найти выразительные формы, способные передавать культурную самобытность, историческую глубину и национально маркированную эстетику. В условиях глобализации, когда модные образы нередко утрачивают индивидуальность и становятся частью унифицированного визуального потока, обращение к традиционному костюму позволяет дизайнеру выстраивать более содержательный и узнаваемый художественный язык. Именно поэтому наиболее продуктивным оказывается не буквальное воспроизведение исторической формы, а ее художественная интерпретация, при которой традиция сохраняется не как застывший этнографический образец, а как источник пластических, цветовых, декоративных и смысловых решений [7; 8].

Анализ современных дизайнерских практик показывает, что обращение к национальному источнику может осуществляться на разных уровнях формообразования. Оно проявляется в переосмыслении силуэта, в выборе характерной цветовой гаммы, в использовании орнаментальных принтов, в работе с фактурой ткани, в стилизации аксессуаров, а также в общей образной пластике коллекции [7]. Такой подход позволяет не копировать исторический костюм буквально, а переводить его на язык современной моды, сохраняя ассоциативную связь с традицией. В результате национальный костюм начинает функционировать как гибкая система художественных кодов, которые могут быть адаптированы к требованиям современной подиумной, свадебной или авторской моды [7; 8].

Примеры современного дизайнерского переосмысления элементов русского свадебного костюма представлены на рис. 2.



а)



б)

Рис. 2. Современные интерпретации элементов русского свадебного костюма в модном дизайне: а) – Chanel; б) – Valentino

Показательным примером подобной интерпретации является коллекция Chanel 2009 года, в которой были использованы формы, напоминающие кокошники и рогатые кички, а также черно-красно-белая гамма, соотносимая с русской традицией. В данном случае речь идет не о прямом заимствовании отдельных предметов народного костюма, а о создании узнаваемого образного поля, в котором через силуэт, цвет и аксессуарную стилизацию формируется ассоциация с русским культурным источником. Подобная работа с историческим материалом демонстрирует, что даже отдельные элементы традиционного костюма, перенесенные в контекст высокой моды, способны выполнять функцию сильного визуального маркера [7].

Иной характер обращения к русской традиции можно наблюдать в коллекции Valentino 2015 года, где были предложены более деликатные вариации сарафанов и близких к ним по пластике форм . Здесь традиция не цитируется открыто, а скорее проявляется через мягкую трансформацию силуэта, пропорций и общего композиционного решения. Такой подход особенно важен для современного дизайна, поскольку позволяет сохранить историческую интонацию без превращения коллекции в костюмную реконструкцию. В данном случае национальный источник становится не предметом копирования, а основой для создания новых, эстетически актуальных форм, в которых историческая память сочетается с требованиями современной модной выразительности [7].

Еще один значимый пример связан с работой Kenzo, где русская тема раскрывается преимущественно через орнаменты, принты и эффект фактурной цитаты . Здесь особенно заметна тенденция к переводу традиционного декоративного языка в плоскость современных текстильных решений. Орнамент выступает не только украшением поверхности ткани, но и средством формирования культурной ассоциации, а фактура начинает выполнять функцию визуального намека на традиционный костюм. Подобная стратегия особенно характерна для современной моды, поскольку она позволяет интегрировать исторические мотивы в повседневный и подиумный дизайн, делая традицию частью актуального визуального контекста [7].

Существенно и то, что современные дизайнеры обращаются к русскому костюму не случайно, а в рамках более широкого интереса к локальным кодам и этнокультурной идентичности. Как отмечается в исследованиях и профессиональных наблюдениях, традиционный костюм воспринимается сегодня как современный по своей внутренней логике: его формы, конструктивная рациональность, выразительность декора и символическая насыщенность оказываются созвучны запросу на смысловую глубину и художественную уникальность [8]. Это объясняет, почему национальный костюм в XXI веке выступает не музейным артефактом, предназначенным исключительно для хранения и изучения, а активным источником проектной мысли, способным стимулировать поиск новых форм, образов и дизайнерских решений.

Важно подчеркнуть, что русская тема в моде имеет и более широкую историческую перспективу. По наблюдению модных исследователей, интерес к локальным кодам в русской и мировой моде проявлялся волнообразно: от «Русских сезонов» начала XX века и международного успеха Надежды Ламановой до этнических интерпретаций второй половины XX столетия и нового всплеска внимания к национальной

традиции в последние годы [8]. При этом современное прочтение традиционного костюма опирается не столько на этнографическую реконструкцию, сколько на понимание рациональности народной конструкции, выразительности декоративного языка и удивительной современности традиционных форм . Иными словами, актуальность русского свадебного костюма в современной моде объясняется тем, что его образная система остается художественно убедительной и в контексте нынешней визуальной культуры.

Для современного дизайнера особенно значимы несколько направлений интерпретации русского свадебного костюма. Во-первых, это работа с силуэтом: сарафанный крой, вертикальная вытянутость формы, многослойность и композиционная цельность образа могут быть адаптированы к требованиям современной одежды . Во-вторых, это декоративная переработка орнамента, когда традиционные мотивы переводятся на язык вышивки, принта, аппликации, фактурной обработки ткани или цифровой графики . В-третьих, это переосмысление аксессуаров, прежде всего, головных уборов, поясов и нагрудных украшений, которые могут функционировать как знаковые акценты в подиумном, свадебном и имиджевом образе . Наконец, принципиально важным остается требование культурной корректности: дизайнеру необходимо понимать происхождение элемента, его функцию и семантику, чтобы избежать поверхностной эклектики и превратить стилизацию в осмысленное художественное высказывание [1; 8].

Таким образом, использование элементов русского свадебного костюма в современном модном дизайне представляет собой перспективное направление художественно-проектной деятельности. Ценность традиционного свадебного наряда заключается в его комплексной природе: он соединяет конструктивную логику, декоративную насыщенность, обрядовую символику и ярко выраженный культурный код . Современная мода, ориентированная на поиск идентичности и смысловой глубины, закономерно обращается к такому наследию. При условии профессионального и бережного подхода элементы русского свадебного костюма способны не только обогатить выразительный язык дизайна, но и укрепить связь между исторической памятью народа и актуальными формами модной культуры.

Список литературы

1. Коржен ко О. М., Реш О. В., Зенин С. Н. Семиотика народного костюма как отражение традиционных ценностей русской культуры // KANT: Social science&humanities. 2021. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-narodnogo-kostyuma-kak-otrazhenie-traditsionnyh-tsennostey-russkoy-kultury (дата обращения: 10.04.2026).
2. Цхов ребадзе Е. История моды: национальный костюм в дизайне одежды XXI века // Школа дизайна НИУ ВШЭ. URL: https://design.hse.ru/news/2320 (дата обращения: 10.04.2026).
3. По одежке встречают // Культура.РФ. URL: https://www.culture.ru/materials/51485/po-odezhke-vstrechayut (дата обращения: 10.04.2026).
4. От понёвы до сороки: как одевались русские женщины в старину // Культура.РФ. URL: https://www.culture.ru/materials/259034/ot-ponyovy-do-soroki-kak-odevalis-russkie-zhenshiny-v-starinu (дата обращения: 10.04.2026).
5. Коро лева В. К., Морозова Ю. В. Семиотика народной вышивки в русском костюме XVIII – начала XX в. как способ этнокультурной идентификации // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1. URL: https://science-education.ru/article/view?id=17786 (дата обращения: 10.04.2026).
6. Выст авка «Будни и праздники русских Ярославской губернии» // Российский этнографический музей. URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2321 (дата обращения: 10.04.2026).
7. Женс кий праздничный костюм // Виртуальный Русский музей. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/folk_art/t-5988/index.php (дата обращения: 10.04.2026).
8. Трад иционный костюм = современная мода // BEINOPEN. URL: https://beinopen.ru/special/local_front_fashion(… обращения: 10.04.2026).

References

1. Korzh enko O.M., Resh O.V., Zenin S.N. Semiotikanarodnogokostyumakakotrazhenietraditsionnykhtsennosteyrusskoykultury [Semiotics of folk costume as a reflection of the traditional values of Russian culture]. *KANT: Social Science & Humanities*. 2021. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-narodnogo-kostyuma-kak-otrazhenie-traditsionnyh-tsennostey-russkoy-kultury (date accessed: 10.04.2026).
2. Tskho

vrebadze E. Istoriyamody: natsionalnyykostyum v dizayneodezhdy XXI veka [History of fashion: national costume in 21st century clothing design]. *HSE Art and Design School*. URL: https://design.hse.ru/news/2320 (date accessed: 10.04.2026).
3. Po odezhkevstrechayut [Clothes make the man]. *Kultura.RF*. URL: https://www.culture.ru/materials/51485/po-odezhke-vstrechayut (date accessed: 10.04.2026).
4. Ot ponyovy do soroki: kakodevalisrusskiezhenshchiny v starinu [From poneva to soroka: how Russian women dressed in the old days]. *Kultura.RF*. URL: https://www.culture.ru/materials/259034/ot-ponyovy-do-soroki-kak-odevalis-russkie-zhenshiny-v-starinu (date accessed: 10.04.2026).
5. Korol eva V.K., Morozova Yu.V. Semiotikanarodnoyvyshivki v russkomkostyume XVIII – nachala XX v. kaksposobetnokulturnoyidentifikatsii [Semiotics of folk embroidery in Russian costume of the 18th – early 20th centuries as a means of ethnocultural identification]. *Sovremennyeproblemynaukiiobrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education]. 2015. No. 1. URL: https://science-education.ru/article/view?id=17786 (date accessed: 10.04.2026).
6. Vysta vka “BudniiprazdnikirusskikhYaroslavskoygubernii” [Exhibition “Weekdays and holidays of Russians of Yaroslavl Province”]. *Rossiyskiyetnograficheskiymuzey* [Russian Ethnographic Museum]. URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2321 (date accessed: 10.04.2026).
7. Zhens kiyprazdnichnyykostyum [Women’s festive costume]. *Virtual Russian Museum*. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/folk_art/t-5988/index.php (date accessed: 10.04.2026).
8. Tradit sionnyykostyum = sovremennayamoda [Traditional costume = contemporary fashion]. *BEINOPEN*. URL: https://beinopen.ru/special/local_front_fashion (date accessed: 10.04.2026).

А.С. Яровинская
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ С ОРГАНАМИ ГОСУДАРСТВЕННОГО И МУНИЦИПАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ КАК ПРОБЛЕМА ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

© А.С. Яровинская, 2026

В статье рассматриваются практические барьеры, препятствующие выстраиванию продуктивного диалога между образовательными организациями и органами власти в контексте повышения квалификации педагогических управленческих кадров.

Ключевые слова: повышение квалификации, непрерывное образование, государственное управление образованием, муниципальное управление, взаимодействие образовательных организаций, профессиональное развитие педагогов, образовательная политика.

A.S. Yarovinskaya
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

INTERACTION OF EDUCATIONAL ORGANIZATIONS WITH STATE AND MUNICIPAL AUTHORITIES AS A PROBLEM OF QUALIFICATION IMPROVEMENT OF EMPLOYEES OF THE EDUCATION SYSTEM

The article examines the practical barriers preventing the establishment of a productive dialogue between educational organizations and authorities in the context of professional development of pedagogical management personnel.

Keywords: professional development, lifelong education, public administration of education, municipal administration, interaction of educational organizations, professional development of teachers, educational policy.

В настоящее время в России особое внимание уделяется профессиональному росту педагогических и управленческих кадров в сфере образования. Это обусловлено необходимостью адаптации к меняющимся образовательным стандартам, внедрения инновационных технологий и динамики социально-экономической среды, что требует от специалистов постоянного совершенствования своих знаний и навыков. При этом результативность такого развития напрямую связана с качеством партнерства образовательных учреждений с государственными и муниципальными структурами, отвечающими за определение стратегических целей, финансовое обеспечение и законодательное регулирование дополнительного профессионального образования педагогов.

Повышение квалификации педагогических управленческих кадров – одна из ветвей системы непрерывного образования.

Концепция непрерывного образования получила широкое признание в мировой педагогической науке и практике. Она утверждает, что непрерывное образование представляет собой всеобъемлющий процесс, охватывающий все аспекты жизни человека и направленный на его постоянное развитие, совершенствование и обогащение знаний и навыков, в первую очередь - в профессиональной деятельности. Несмотря на богатое теоретическое наследие, практическая реализация идей непрерывного профессионального образования в России сталкивается с рядом серьёзных препятствий. Одним из ключевых является несовершенство механизмов взаимодействия между образовательными организациями, которые непосредственно реализуют программы повышения квалификации, и органами государственного и муниципального управления, которые формируют запрос на такие программы, определяют их содержание и выделяют финансирование. Это взаимодействие, как показывает анализ, не всегда является продуктивным и часто носит формальный, односторонний характер.

Нормативно-правовую основу для взаимодействия образовательных организаций с органами власти составляет целый ряд документов. Базовым среди них является (URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/), который определяет полномочия федеральных, региональных и муниципальных органов власти в сфере образования, а также закрепляет право педагогических работников на дополнительное профессиональное образование не реже одного

раза в три года. В развитие этих положений принимаются подзаконные акты, такие как приказы Министерства науки и высшего образования РФ и Министерства просвещения РФ, которые детализируют порядок организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным профессиональным программам. Примером может служить Приказ Минобрнауки РФ от 24.03.2025 №266 (URL:https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=493676), который вносит изменения в порядок организации повышения квалификации. Кроме того, важное значение имеют документы, регулирующие систему государственной службы, такие как Федеральный закон № 58-ФЗ «О системе государственной службы Российской Федерации» (URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_42413/) и Указ Президента РФ № 1574 «О Реестре должностей федеральной государственной гражданской службы» (URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_57545/), поскольку они задают требования к квалификации государственных и муниципальных служащих, которые, в свою очередь, являются заказчиками и организаторами повышения квалификации для работников образования. Взаимодействие их с работниками образования опосредовано также нормами Конституции Российской Федерации (URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399/), Гражданского кодекса (URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5142/) и Федерального закона «О некоммерческих организациях» (URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8824/), которые устанавливают правовой статус образовательных организаций как юридических лиц.

Однако, как справедливо отмечают многие исследователи, существующая нормативно-правовая база не лишена недостатков. В учебнике «Образовательное право» под редакцией А.И. Рожкова подчёркивается, что распределение полномочий между уровнями власти в сфере образования не всегда чётко и непротиворечиво, что порождает дублирование функций, размывание ответственности и затрудняет координацию действий [1]. А.Б. Агапов в учебнике по административной ответственности также указывает на пробелы в законодательстве, касающемся ответственности органов власти и должностных лиц за ненадлежащее исполнение полномочий в сфере управления образованием, включая организацию повышения квалификации [2].

Проблема взаимодействия образовательных организаций с органами государственного и муниципального управления в сфере повышения квалификации работников образования может быть рассмотрена через призму противоречия между декларируемой целью – обеспечить высокое качество дополнительного профессионального образования – и реально существующими механизмами его достижения. Как отмечается в ряде источников, государственная политика в области дополнительного профессионального образования педагогов в последние годы претерпела изменения, однако эти изменения не всегда носят системный характер и часто сталкиваются с сопротивлением на местах.

Ключевым барьером на пути эффективного взаимодействия является многоуровневый и фрагментированный характер системы управления образованием в России. Как подробно проанализировано в коллективной монографии «Управление системой образования на разных уровнях: вертикаль власти, трансфер полномочий и региональное сотрудничество», полномочия в сфере образования распределены между федеральным, региональным и муниципальным уровнями власти, и это распределение часто приводит к рассогласованию действий [3]. На федеральном уровне определяются стратегические приоритеты, утверждаются государственные образовательные стандарты и разрабатываются примерные программы. Региональные органы власти, в свою очередь, отвечают за реализацию государственной политики на своей территории, включая организацию повышения квалификации педагогических кадров, финансирование государственных образовательных организаций и развитие региональных систем оценки качества образования. Муниципальные органы власти осуществляют управление муниципальными образовательными организациями, в том числе детскими садами и школами, и должны обеспечивать условия для повышения квалификации их сотрудников.

Однако на практике между этими уровнями власти нередко возникает разрыв. Как отмечает А.Н. Майоров, концентрация властных полномочий в сфере образования на федеральном уровне, с одной стороны, и передача значительного объёма финансовых и управленческих функций на региональный и муниципальный уровни без адекватного ресурсного обеспечения – с другой, порождают серьёзные риски [4]. А.Б. Панченко в своём исследовании структуры системы управления образованием в России также подчёркивает, что существующая иерархия и распределение полномочий не всегда обеспечивают гибкость и оперативность принятия решений, особенно в вопросах, требующих быстрого реагирования на запросы педагогов и руководителей образовательных организаций [5]. Эти выводы находят подтверждение в Прогнозе долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2030 года (URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_144190/), где среди приоритетов государственной политики в сфере образования заявлено повышение эффективности управления, однако конкретные механизмы достижения этой цели не всегда ясны.

Вторым важным барьером является несогласованность в определении содержания и форматов повышения квалификации. Органы управления, особенно на федеральном и региональном уровнях,

часто формируют «заказ» на те или иные программы повышения квалификации, исходя из своих представлений о приоритетах развития образования. Однако эти представления не всегда совпадают с реальными потребностями и запросами практикующих педагогов, которые непосредственно сталкиваются с проблемами в своей повседневной деятельности. Как следствие, многие курсы повышения квалификации носят формальный характер, оторваны от реальной школьной или вузовской практики и не приводят к реальным изменениям в профессиональной деятельности педагогов. Эта проблема усугубляется тем, что практикующие педагоги, как правило, не привлекаются к разработке содержания этих курсов. Решения принимаются чиновниками и теоретиками, которые могут быть далеки от реальных проблем, волнующих учителей. Упомянутый выше анализ опыта взаимодействия позволяет сделать вывод, что текущие механизмы не в полной мере отвечают современным вызовам и потребностям педагогов, поскольку решения принимаются «сверху», без учёта мнения тех, кто непосредственно участвует в образовательном процессе и нуждается в чётком понимании возможностей и способов взаимодействия с органами государственного и муниципального управления.

Третьим значимым барьером является проблема финансирования. Хотя государство гарантирует право педагогов на повышение квалификации, реальное выделение средств на эти цели часто оказывается недостаточным. Органы государственного и муниципального управления формируют бюджеты, в которых расходы на дополнительное профессиональное образование могут урезаться в пользу других, более «срочных» статей. Кроме того, сама процедура доведения бюджетных средств до образовательных организаций, реализующих программы повышения квалификации, часто является сложной, забюрократизированной и непрозрачной. Это приводит к тому, что многие педагоги вынуждены проходить повышение квалификации за свой счёт или искать неформальные, часто некачественные, образовательные предложения на рынке.

Наконец, четвёртым барьером является низкий уровень вовлеченности негосударственного сектора в решение проблемы повышения квалификации работников образования. Некоммерческие организации и бизнес-структуры могли бы сыграть важную роль, финансируя и реализуя программы повышения квалификации, привнося в них современные знания и технологии из других сфер экономики. Однако существующая нормативно-правовая база, включая Федеральный закон «О государственно-частном партнёрстве» (URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_182660/), не всегда создаёт достаточные стимулы и возможности для такого сотрудничества в сфере образования. Барьерами здесь выступают как несовершенство законодательства, так и отсутствие традиций и культуры такого взаимодействия у большинства образовательных организаций и органов власти. Кроме этого, согласно Федеральному закону от 21 апреля 2025 года №86-ФЗ «О внесении изменений в статьи 3 и 47 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» с 1 сентября 2025 года педагоги, реализующие основные общеобразовательные программы, могут получать дополнительное профессиональное образование только в государственных и муниципальных образовательных учреждениях, организациях, учреждённых Российской Федерацией, её субъектами или муниципальными образованиями, а также тех, где они участвуют в уставном капитале, государственных корпорациях и компаниях, а также организациях, в уставном капитале которых есть доля государства, общероссийских спортивных федерациях, имеющих образовательную лицензию, и организациях, расположенных на территории инновационных центров «Сириус» и «Сколково» (URL:https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_503577/).

Анализ практических барьеров взаимодействия образовательных организаций с органами государственного и муниципального управления в сфере повышения квалификации работников системы образования позволяет сделать вывод о том, что существующие механизмы координации не отвечают современным требованиям. Это снижает эффективность программ повышения квалификации, поскольку решения принимаются без учёта мнения практикующих педагогов и без анализа их реальных потребностей. В связи с этим возникает необходимость поиска новых подходов и инструментов, которые позволили бы преодолеть обозначенные противоречия.

Одним из перспективных направлений решения данной проблемы является создание специализированных центров профессионального развития, которые могли бы выступать в роли интеграторов между образовательными организациями, органами власти, бизнесом и некоммерческими организациями. Как показывает практика, такие центры успешно функционируют в различных сферах – от корпоративного обучения до государственной службы. Т.И. Николаева описывает опыт создания центров профессионального развития как эффективного инструмента развития талантов в компании, подчёркивая их роль в выявлении потребностей в обучении, разработке индивидуальных траекторий развития и оценке результатов [6]. М.С. Сотникова и А.Н. Аболмасов делятся опытом создания центра профессионального развития в системе многофункциональных центров предоставления государственных услуг, что подтверждает универсальность данной модели и возможность её адаптации к различным сферам [7]. Применительно к системе образования такой центр мог бы аккумулировать информацию о потребностях в повышении квалификации, формировать на её основе заказ на разработку программ,

выступать в роли координатора между образовательными организациями и органами власти, а также осуществлять мониторинг и оценку качества предоставляемых услуг.

Другим важным направлением является развитие сетевых форм взаимодействия и государственно-частного партнёрства в сфере повышения квалификации. Образовательные организации могли бы объединяться в сети, совместно разрабатывая и реализуя программы повышения квалификации, обмениваясь опытом и ресурсами. Органы государственного и муниципального управления могли бы поддерживать такие сетевые инициативы, предоставляя им гранты, организационную и методическую поддержку. Бизнес-структуры, в свою очередь, могли бы выступать в роли заказчиков, соразработчиков и софинансистов программ повышения квалификации, особенно тех, которые связаны с развитием «гибких навыков» (soft skills), цифровых компетенций и предпринимательского мышления у работников образования.

Не менее важным является совершенствование нормативно-правовой базы, регулирующей взаимодействие образовательных организаций с органами власти. Необходимо более чётко разграничить полномочия и ответственность между уровнями власти в сфере повышения квалификации, упростить процедуры доведения бюджетных средств до образовательных организаций, создать правовые условия для активного участия негосударственного сектора. Также требуется пересмотреть подходы к формированию содержания программ повышения квалификации, сделав его более гибким, модульным и ориентированным на реальные потребности педагогов, эффективное управление качеством образования невозможно без качественной программы дополнительного профессионального образования для административно-управленческого персонала, которая должна учитывать специфику управления современным вузом или школой. Существенна и роль высокой эффективности активных методов обучения, в частности, деловых игр в корпоративном обучении руководителей, что может быть с успехом применено и при разработке программ повышения квалификации для управленческих кадров в образовании.

Кроме того, крайне важно наладить эффективные механизмы обратной связи между практикующими педагогами, образовательными организациями и органами управления. Педагоги должны иметь возможность влиять на формирование заказа на повышение квалификации, участвовать в обсуждении и экспертизе программ, предлагать свои идеи по их совершенствованию. Органы управления, в свою очередь, должны быть открыты для такого диалога и готовы учитывать мнение профессионального сообщества при принятии решений. Это требует создания соответствующих площадок для коммуникации – будь то общественные советы, профессиональные ассоциации, онлайн-платформы или регулярные конференции и семинары.

В заключение следует отметить, что проблема взаимодействия образовательных организаций с органами государственного и муниципального управления в сфере повышения квалификации работников системы образования является комплексной и многоаспектной. Она включает в себя теоретические, нормативно-правовые, организационные, финансовые и кадровые аспекты. Для её решения необходим системный подход, объединяющий усилия всех заинтересованных сторон. Помимо необходимых изменений в соответствующей нормативно-правовой базе, регулирующей взаимодействие органов государственного и муниципального управления с образовательными организациями, важно разрабатывать специальные образовательные программы, конструктивно раскрывающие решение данной проблемы на практике. Только при условии выстраивания продуктивного диалога и эффективной координации действий можно будет обеспечить действительно качественное, своевременное и востребованное повышение квалификации работников системы образования, что, в свою очередь, станет залогом успешного развития всей образовательной системы страны.

Список литературы

1. *Рожкова А.И.* Образовательное право: учебник / под ред. А.И. Рожкова. — М.: Юрайт, 2023. — 376 с.
2. *Агапов А.Б.* Административная ответственность. Учебник / А.Б. Агапов. — М.: Юрайт, 2021. — 382 с.
3. Управление системой образования на разных уровнях: вертикаль власти, трансфер полномочий и региональное сотрудничество : монография / под ред. Я. де Грофа, С. В. Янкевича ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». - 2-е изд. - Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. - 338 с.
4. *Майоров А.Н.* Проблемы и риски концентрации властных полномочий в системе управления образованием / А.Н. Майоров // Управление системой образования на разных уровнях: вертикаль власти, трансфер полномочий и региональное сотрудничество: коллективная монография / под ред. Яна де Грофа, С.В. Янкевича; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019

5. *Панченко А.Б.* Структура системы управления образованием в России / А.Б. Панченко // Вестник СГПУ. — 2021.
6. *Николаева Т.И.* «Центр профессионального развития как эффективный инструмент развития талантов в компании» 11.12.2021 URL: https://infourok.ru/statya-na-temu-centr-professionalnogo-razvitiya-kak-effektivnyj-instrument-razvitiya-talantov-v-kompanii-5575675.html (дата обращения: 08.04.2026)
7. *Сотникова, М. С.* Центр профессионального развития сотрудников как инструмент оптимизации работы на примере автономного учреждения Курской области «Многофункциональный центр по предоставлению государственных и муниципальных услуг» / М. С. Сотникова, А. Н. Аболмасов. // Молодой ученый. — 2024. — № 37 (536). — С. 54-61.

References

1. Rozhkova A.I. (ed.). *Obrazovatel'noe pravo: uchebnik* [Educational law: textbook]. Moscow: Jurajt, 2023. 376 p. (in Rus)
2. Agapov A.B. *Administrativnaja otvetstvennost': uchebnik* [Administrative responsibility: textbook]. Moscow: Jurajt, 2021. 382 p. (in Rus)
3. de Grof Ja., Jankevich S.V. (eds.). *Upravlenie sistemoj obrazovanija na raznyh urovnjah: vertikal' vlasti, transfer polnomochij i regional'noe sotrudnichestvo* [Management of the education system at different levels: vertical power, transfer of powers and regional cooperation]. 2nd ed. Moscow: Izd. dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2020. 338 p. (in Rus)
4. Majorov A.N. *Problemy i riski koncentracii vlastnyh polnomochij v sisteme upravlenija obrazovaniem* [Problems and risks of concentration of power in the education management system]. In: *Upravlenie sistemoj obrazovanija na raznyh urovnjah: vertikal' vlasti, transfer polnomochij i regional'noe sotrudnichestvo: kollektivnaja monografija* [Management of the education system at different levels: vertical power, transfer of powers and regional cooperation: collective monograph]. Moscow: Izd. dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2019. (in Rus)
5. Panchenko A.B. *Struktura sistemy upravlenija obrazovaniem v Rossii* [The structure of the education management system in Russia]. Vestnik SGPU. 2021. (in Rus)
6. Nikolaeva T.I. *Centr professional'nogo razvitija kak jeffektivnyj instrument razvitija talantov v kompanii* [Professional Development Center as an effective tool for talent development in a company]. 11.12.2021. URL: https://infourok.ru/statya-na-temu-centr-professionalnogo-razvitiya-kak-effektivnyj-instrument-razvitiya-talantov-v-kompanii-5575675.html (date accessed: 08.04.2026). (in Rus)
7. Sotnikova M.S., Abolmasov A.N. Centr professional'nogo razvitija sotrudnikov kak instrument optimizacii raboty na primere avtonomnogo uchrezhdenija Kurskoj oblasti «Mnogofunkcional'nyj centr po predostavleniju gosudarstvennyh i municipal'nyh uslug» [Employee Professional Development Center as a tool for optimizing work on the example of the autonomous institution of the Kursk region "Multifunctional center for the provision of state and municipal services"]. *Molodoj uchenyj*. 2024. No. 37 (536). P. 54-61. (in Rus)

Научный руководитель: ст.научн.сотр., кандидат пед.наук, доцент Шадрина Т.В.

Scientific supervisor: Senior research associate, candidate, Shadrina T.V.

УДК 94(470):069.2

А.А. Герасименко

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

РОЛЬ КРАЕВЕДЕНИЯ В СОХРАНЕНИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И ВОСПИТАНИИ МОЛОДЕЖИ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА ПРОГУЛОК ПО ПЕТЕРГОФУ

© А.А. Герасименко, 2026

Аннотация. В статье рассматривается роль краеведения как важного инструмента сохранения историко-культурного наследия и формирования ценностных ориентиров молодежи. Особое внимание уделяется его образовательному и воспитательному потенциалу, позволяющему через изучение родного края развивать интерес к истории, культуре и традициям. На примере проекта «Прогулки по Новому Петергофу» анализируются практические формы вовлечения молодежи в краеведческую деятельность, способствующие осмысленному восприятию исторической среды и укреплению локальной идентичности.

Ключевые слова: краеведение, краеведение, историко-культурное наследие, воспитание молодежи, локальная идентичность, культурная память, внеучебная деятельность, популяризация истории, Петергоф, социокультурное развитие.

A.A. Gerasimenko,

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE ROLE OF LOCAL HISTORY IN PRESERVING HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE AND EDUCATING YOUTH: THE CASE OF THE NEW PETERGOPH WALKING TOUR

Summary (Abstract): The article examines the role of local history as an important tool for preserving historical and cultural heritage and shaping the values of young people. Special attention is paid to its educational and upbringing potential, which allows for the development of interest in history, culture, and traditions through the study of one's native land. The article analyzes practical forms of involving young people in local history activities, which contribute to a meaningful perception of the historical environment and the strengthening of local identity.

Keywords: local history, historical and cultural heritage, youth education, local identity, cultural memory, extracurricular activities, popularization of the history, New Peterhof, socio-cultural development.

В данной статье описаны первые результаты исследовательской деятельности на основе анализа данных, получаемых от реализации краеведческого проекта культурно-оздоровительных прогулок по г. Новый Петергоф (Петродворцовый район Санкт-Петербурга), который реализуется автором статьи. Основной задачей проекта стала просветительская деятельность для жителей и гостей города в области историко-культурного наследия Петергофа. Проект реализуется более двух лет, его участниками стали десятки гостей города и местные жители, особенно важной частью аудитории являются дети и молодежь. Реализация проекта позволяет исследовать актуальную роль краеведения в сохранении историко-культурного наследия и воспитании молодежи.

Краеведение сегодня постепенно приобретает самостоятельное значение в качестве актуальной области научного интереса молодых исследователей. Однако, его смысл зачастую упрощают, сводя лишь к изучению истории конкретного города или региона. В то время как история края через призму череды событий и датировок – это только часть краеведения и не раскрывает смысла данного понятия полностью. Чтобы лучше понять важность развития краеведения, стоит обратиться к происхождению самого термина.

Слово «краеведение» появилось в русском языке в начале XX века, хотя связано с более древним понятием «край», означающим местность или территорию. В словаре В. И. Даля этот термин еще не зафиксирован, как и в энциклопедии Брокгауза и Ефрона. Впервые его можно встретить в Академическом словаре русского языка 1916 года, где краеведение определяется как совокупность знаний о различных местностях страны, их всестороннее изучение, осуществляемое в основном местными жителями. Из этого определения можно выделить два ключевых аспекта: во-первых, комплексное изучение родного края, а

во-вторых, участие в этом процессе не только специалистов, но и обычных жителей, для которых эта территория является родной. Само понятие «ведение» подразумевает знание, понимание и осмысление.[6]

Таким образом, краеведение представляет собой целостную систему знаний о родной местности. Оно включает сведения о природе, культуре, традициях, экономике и других особенностях региона. Кроме того, краеведение объединяет различные научные области: геологию, этнографию, археологию, биологию, культурологию, лингвистику, искусствоведение, экологию и другие. Все они рассматриваются не изолированно, а во взаимосвязи и в историческом развитии. При этом важнейшую роль играет история.

Занимаются краеведением чаще всего местные энтузиасты. Хотя они могут не быть профессионалами, их деятельность имеет научную ценность, поскольку в этой сфере граница между любителем и ученым условна: каждый исследователь одновременно выступает в обеих ролях. По мнению Д. С. Лихачева, краеведение – один из самых доступных и массовых видов научной деятельности. Это важная школа познания, особенно для детей и молодежи, так как на конкретных и близких примерах они учатся понимать взаимосвязь природы и общества, лучше осознают исторические и культурные процессы. [5]

Помимо познавательной функции, краеведение выполняет и воспитательную задачу. Оно формирует любовь и уважение к родной природе, истории и культуре, а также бережное отношение к своему краю и его наследию.

Петергоф является уникальной площадкой для реализации подобного социально-ориентированного краеведческого проекта. Его история насчитывает три столетия. В отличие от Старого Петергофа, Новый Петергоф с самого начала формировался как парадная резиденция, включающая парки, дворцы, казённые и частные здания, предназначенные для обслуживания императорской семьи, проживания придворных, министров и чиновников, а также управления городом. Именно здесь находился Большой Петергофский дворец с рабочим кабинетом монархов, где принимались государственные решения, проходили совещания, дипломатические приёмы, балы и различные торжественные мероприятия. В этой части города размещались министерства, фрейлинские, готические, кавалерские и другие казённые дома, в которых проживание заранее распределялось между конкретными лицами, прибывавшими в Петергоф вместе с императорским двором.

Первоначально эта территория называлась Малой слободой (позднее – Новый Петергоф). К началу правления императора Николая I она уступала по размерам, числу частных владений и населению Большой слободы, составлявшей основу Старого Петергофа. Основная часть улиц Нового Петергофа сформировалась именно в период правления Николая I, при этом старые здания были почти полностью перестроены.

Одним из эффективных примеров реализации современной актуальной и социально-ориентированной краеведческой инициативы является проект «Пешеходные прогулки по Новому Петергофу». Его целью является популяризация историко-культурного наследия территории г. Петергоф через организацию культурно-просветительского маршрута, который берет свое начало у шедевра неоготики XIX века вокзала ЖД станции «Новый Петергоф», проходит по всем ключевым объектам культурного наследия города, включая памятники, парки, пруды и аллеи, и заканчивается у Верхнего сада. Одним из преимуществ проекта является вовлечение не только коренных жителей в изучение родного края, но и прибывающих в рамках социальной мобильности новых жителей города. Ежегодно Петродворцовый район становится временным или постоянным домом для десятков новых жителей, семей, особенно много в город приезжает студентов, проживающих на территории студенческого городка в Старом Петергофе. Данная просветительская работа особенно важна для формирования созидательной активности у новых жителей города, укрепления их связи с городом, создания устойчивой позитивной эмоциональной связи и стремления к бережному отношению к памятникам культурного наследия.

Одна из ключевых идей проекта связана с формированием восприятия Петергофа не только как города фонтанов, ведь помимо известных дворцово-парковых ансамблей, на его территории расположено множество менее известных, но значимых объектов – исторические здания, памятные места, элементы городской среды, связанные с различными этапами развития города. Как показывает практика, некоторые гости города полагают, что Петергоф – это исключительно один большой парк фонтанов, даже имеют ошибочное мнение, считая, что приезжая на железнодорожную станцию «Новый Петергоф» сразу войдут в дворцово-парковый ансамбль, минуя прохождение улиц самого города. Однако, это не так.

В краеведении Петергофа есть несколько выдающихся личностей, чьи имена связаны с исследованием и сохранением богатой истории этого города. Одной из самых значимых фигур является Виталий Андреевич Гущин — краевед, историк и автор фундаментальной работы «История Петергофа и его жителей». Он посвятил свою жизнь изучению местной истории, подробно исследуя развитие города, его архитектуру и жизнь населения, что значительно расширило представление о Петергофе в научных кругах. Еще одной важной личностью считается Игорь Александрович Бондаренко — исследователь, публицист и активный участник краеведческих и общественных инициатив, он активно занимается популяризацией истории города и вовлекает молодежь в исследовательскую деятельность. Значимую роль

благодаря своей инициативности собирают материалы, организуют встречи, сохраняют памятные места, такие как, например, Логунова Елена Павловна, Максимова Алевтина Андреевна, Наталья Михайловна Волынцева и многие другие. Важно отметить, что в городе функционирует историко-краеведческий клуб «Петергоф», ведущий активную работу для популяризации истории города, в ближайшие годы ожидается открытие краеведческого музея. [3]

Их вклад помогает не только сохранить историческое наследие, но и пробудить интерес у новых поколений к изучению родного края. Эти личности и сегодня вдохновляют новых исследователей, формируя культурную и историческую преемственность Петергофа.

В рамках создания проекта был разработан адаптивный по времени пешеходный маршрут по городу, ориентированный на разные части целевой аудитории, в том числе на школьников и студентов. Важной особенностью является потенциальное активное участие молодежи в подготовке и проведении прогулок: они могут выступать в роли исследователей, спикеров, авторов текстов и маршрутов, безусловно, под руководством профессиональных наставников. Изучение основной и дополнительной литературы способствует, во-первых, развитию памяти и исследовательских навыков у участников проекта, формированию у них умения работать с различными источниками информации, анализировать исторические факты и сопоставлять разные точки зрения. Обращение к научным и краеведческим трудам позволяет углубить знания о прошлом родного края, выйти за рамки поверхностного восприятия городской среды и сформировать более целостное представление об исторических процессах.

Во-вторых, работа с подобной литературой развивает критическое мышление и навыки самостоятельной интерпретации материала. Участники проекта учатся не только воспринимать готовую информацию, но и осмысливать её, выделять ключевые аспекты, адаптировать содержание для различных аудиторий. Это особенно важно при подготовке текстов, где требуется сочетание научной достоверности и доступности изложения, а также это способствует формированию собственного мнения, для поддержания диалога с аудиторией, благодаря чему возможно иметь четкую позицию относительно того или иного события.

В-третьих, изучение трудов местных исследователей способствует формированию уважительного отношения к научному наследию и личности автора, а также осознанию значимости индивидуального вклада в изучение истории малой родины. Это усиливает мотивацию молодежи к участию в краеведческой деятельности и стимулирует интерес к дальнейшему изучению региона.

Кроме того, участие в разработке и проведении пешеходных маршрутов формирует у молодежи практические навыки публичных выступлений, коммуникативные компетенции и умение работать в команде. Проведение прогулок требует не только знания материала, но и способности взаимодействовать с аудиторией, учитывать её особенности, выстраивать логичную и увлекательную структуру повествования, способность поддержать диалог и выстроить доверительные отношения со всеми участниками прогулки, несмотря на возрастное отличие, будь то ребенок или взрослый человек.

Таким образом, проект становится не только формой популяризации историко-культурного наследия, но и эффективной образовательной платформой, способствующей всестороннему развитию личности, формированию активной гражданской позиции и устойчивого интереса к изучению родного края. Такая форма работы способствует не только усвоению знаний, но и развитию коммуникативных навыков, ответственности и инициативности. Молодые люди получают возможность по-новому взглянуть на знакомое пространство, увидеть в нем историческую глубину и культурную значимость и передать эти знания заинтересованным в этом лицам. Участие в краеведческих проектах оказывает значительное влияние на формирование личности, новым знакомствам, и расширению знаний в узконаправленных темах. В рамках проекта «Прогулки по Новому Петергофу» молодежь не только знакомится с историей края, но и осознает свою причастность к его сохранению. Одним из ключевых результатов является формирование локальной идентичности – чувства принадлежности к определенному месту, желания его сохранять и совершенствовать. Это особенно важно в условиях урбанизации и социальной мобильности, когда связь с «малой родиной» может ослабевать.

Кроме того, проект способствует развитию уважения к культурному наследию и пониманию его ценности. Молодые люди начинают воспринимать исторические объекты не как абстрактные элементы городской среды, а как важную часть общей истории.

Важным каналом сбора информации является обратная связь от самих гостей прогулок, которые зачастую, являются коренными жителями города и могут поведать новые подробности из жизни города через призму своего опыта. Таким образом, личные истории участников проекта помогают посмотреть на город не только с научной исторической точки зрения, но и со стороны чувственного эмоционального восприятия.

Практическая деятельность в рамках проекта также формирует навыки исследовательской работы: поиск и анализ источников, работа с архивными материалами, подготовка презентаций, аудио и фото контента. Это делает краеведение не только инструментом воспитания молодежи, но и средством профессионального самоопределения. Занятие изучением истории города может привести к идее

дополнительной профессиональной деятельности в качестве гида, создать мотивацию к получению дополнительного образования и роста профессиональных компетенций.

По завершению маршрута, в качестве благодарности за проведенную прогулку, посетители могут оставить отзыв, написав свое мнение и чувства относительно прошедшего мероприятия, и исходя из полученных данных можно выделить основные аспекты, которые отражают восприятие участниками как содержания прогулки, так и формы её проведения. Анализ отзывов позволяет выявить наиболее значимые элементы маршрута, вызвавшие наибольший эмоциональный отклик, а также определить степень вовлеченности аудитории, особенно интересно мнение молодежи. Гости стабильно выделяют следующие преимущества проекта:

- комфортная, дружелюбная атмосфера;
- глубокий авторский взгляд на знакомые места;
- четко продуманный маршрут в комфортном темпе;
- любовь к городу создателей проекта;
- визуальное сопровождение при помощи фото - материалов;
- доступная подача материала;
- интересный рассказ и приятная беседа;
- формат мини-групп наиболее удобен и интересен;

Анализ представленных отзывов позволяет сделать вывод о высокой эффективности выбранного формата реализации проекта и его значительном образовательном и воспитательном потенциале.

Прежде всего, отмечаемая участниками комфортная и дружелюбная атмосфера свидетельствует о создании благоприятной среды для восприятия информации и неформального общения. Это особенно важно в работе с молодежной аудиторией, так как способствует снижению барьеров в коммуникации и повышению вовлеченности. А также позволяет участникам прогулки открыться, поделиться сокровенным и рассказать личную историю своей семьи.

Подчеркиваемый в отзывах авторский взгляд на знакомые места указывает на ценность индивидуального подхода к построению материала. Благодаря этому привычное городское пространство раскрывается с новой стороны, что усиливает интерес к его изучению и способствует формированию более глубокого понимания историко-культурного контекста.

Четко продуманный маршрут и комфортный темп проведения прогулки обеспечивают доступность восприятия информации и позволяют участникам сосредоточиться на содержательной части. В сочетании с визуальным сопровождением (фотоматериалами) это способствует лучшему усвоению материала и формированию наглядных исторических представлений.

Особое значение имеет доступная подача информации, а также сочетание познавательного рассказа с живой беседой. Это делает процесс не только информативным, но и интерактивным, развивает у участников интерес к диалогу и обсуждению.

Отдельно стоит отметить востребованность формата мини-групп, который обеспечивает индивидуализацию подхода, возможность задать вопросы и более тесное взаимодействие с ведущим прогулки. Такой формат усиливает личностную вовлеченность и делает участие в проекте более значимым для каждого, ведь каждый человек хочет быть услышанным.

Наконец, важным результатом является формирование и передача любви к городу, что отражает глубинный воспитательный эффект проекта.

В ходе проведённой начальной части исследования была рассмотрена роль краеведения как значимого инструмента сохранения историко-культурного наследия и воспитания молодежи. Установлено, что краеведческая деятельность, обладая междисциплинарным характером, способствует не только расширению знаний о родном крае, но и формированию устойчивых ценностных ориентиров, включая уважение к истории, культуре и традициям. На примере проекта «Прогулки по Новому Петергофу» было показано, что практико-ориентированные формы работы являются наиболее эффективными в процессе вовлечения молодежи. Участие в разработке и проведении краеведческих маршрутов, а также участие в качестве гостей позволяет соединить теоретические знания с личным опытом, развивает у молодежи исследовательские, коммуникативные и аналитические навыки, а также формирует чувство ответственности за сохранение культурного наследия.

Роль краеведения в сохранении историко-культурного наследия и воспитании молодежи сегодня становится всё более важной. В условиях быстротекущих изменений, урбанизации и глобализации важно сохранять уникальные памятники, здания, памятные места и традиции, являющиеся частью наследия каждого города. Краеведение помогает не только систематизировать и углублять знания о родном крае, но и формирует у молодежи уважение и ответственность за сохранение исторических ценностей. Один из ярких примеров такого подхода — проект пешеходных прогулок по городу, охватывающие ключевые культурные и исторические объекты. Благодаря участию молодежи в подготовке и проведении таких

аналитического мышления и командной работы. Этот проект способствует формированию у молодых людей гордости за город, в котором они живут, любви к его прошлому и ответственности за его будущее, а также активно внедряет краеведческое образование в практическую деятельность. Таким образом, краеведение превращается в мощное средство воспитания, объединяющее познание прошлого и формирование гражданской позиции в настоящем.

Анализ обратной связи участников подтвердил востребованность подобных инициатив и выявил ключевые факторы их успешности: комфортная и дружелюбная атмосфера, авторский подход к раскрытию материала, продуманная организация маршрута, доступность подачи информации и интерактивный формат общения. Особую роль играет формат мини-групп, обеспечивающий более глубокую вовлеченность и индивидуализацию восприятия.

Можно сделать вывод, что краеведение в современных условиях выступает не только как область знания, но и как эффективный воспитательный инструмент, имеющий обширный потенциал в области работы с молодежью. Реализация подобных проектов способствует формированию локальной идентичности, развитию культурной памяти и укреплению связи между поколениями. Перспективы дальнейших исследований и практической деятельности связаны с расширением форматов краеведческой работы, внедрением цифровых технологий, а также интеграцией подобных инициатив в образовательную среду. Это позволит повысить интерес молодежи к изучению родного края и обеспечить более эффективное сохранение историко-культурного наследия в долгосрочной перспективе.

Научный руководитель: заместитель директора Института экономики и социальных технологий, ассистент кафедры Педагогики и психологии профессионального образования Шер А.А.
Scientific supervisor: Deputy Director of the Institute of economics and social technologies, assistant of the Department of pedagogy and psychology of vocational education, Sher Alina

Список литературы

1. Алиева С.А. Историко-культурное наследие России как средство патриотического воспитания учащейся молодежи – региональный аспект / С. А. Алиева, С. З. Закарьяева, Р. В. Сулейманова // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Психолого-педагогические науки. — 2025. — № . — С. 19-25.
2. Гиженко А. В. Краеведение и развитие туризма: опыт и перспективы // Туризм и сфера услуг, 2020. — № 2. — С. 89-94.
3. Лихачев Д. С. Краеведение как наука и как деятельность /Русская культура. – М., 2000. — С. 159 – 173.
4. Гущин В. А. История Петергофа и его жителей : книга 5. Парки Петергофа / В. А. Гущин ; ред. Р. Абасалиев, М. Желтикова. — Санкт-Петербург : Нестор-История, 2016. — 352 с.
5. Лихачев Д. С. Краеведение как наука и как деятельность / Д. С. Лихачев // Русская культура. — Москва, 2000. — С. 159–173.
6. Логунова Е. П., Толстиков П. М., Акимова Н. Ф., Терентьев А. С. Петергоф. Очерки по краеведению. 4-е изд. Санкт-Петербург: НИИХ СПбГУ (Петродворец), 2004. 106 с.
7. Никитина, Е. В. Влияние изучения родного края на формирование гражданских качеств молодёжи // Социальные науки сегодня. — 2021. — № 5. — С. 33-38.
8. Пугачев С. В. Роль историко-литературного краеведения в патриотическом воспитании молодежи / С. В. Пугачев // International scientific review. — 2019. — № . — С. 78-80.

References

1. Alieva, S. N. A. N. Historical and cultural heritage of Russia as a means of patriotic education of students -a regional aspect / S. N. A. N. Alieva, S. N. Z. Zakaryaeva, R. N. V. N. Suleymanova / / Proceedings of the Dagestan State Pedagogical University. Psychological and pedagogical sciences — 2025. — No. - pp. 19-25 (in Rus.).
2. Ghinenko, A. V. Local history and development of tourism: experience and prospects // Tourism and Services. — 2020. — No. 2. — pp. 89–94. (in Rus.).
3. Gushchin, V. A. The history of Peterhof and its inhabitants: Book 5. Parks of Peterhof / V. A. Gushchin; editors R. Abasaliev, M. Zheltikova. — Saint Petersburg: Nestor-Istoriya, 2016. — 352 p. (in Rus.).
4. Likhachev D. S. Regional Studies as Science and Activity / D. S. Likhachev // Russian Culture. — Moscow, 2000. — pp. 159–173. (in Rus.).
5. Logunova, E. P., Tolstikov, P. M., Akimova, N. F., Terentyev, A. S. Peterhof. Essays on local history. 4th ed. — Saint Petersburg: NIIH SPbGU (Petrodvorets), 2004. — 106 p. (in Rus.).

6. Nikitina, E. V. The influence of studying native land on the formation of civic qualities of youth // Social Sciences Today. — 2021. — No. 5. — pp. 33–38. (in Rus.).
7. Pugachev, S. V. The role of historical and literary local history in patriotic education of youth // International Scientific Review. — 2019. — No. 2. — pp. 78–80. (in Rus.).

УДК 748.5

Е. С. Байкова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЦВЕТ И СВЕТ В ГОТИЧЕСКОМ ВИТРАЖЕ: СИМВОЛИКА И ЭСТЕТИКА

© Е.С. Байкова, 2026

В статье исследуется символический и функциональный ресурс цветных стекол в окнах, которые в эпоху готики стали главным украшением соборов. Прослеживается эволюция данного типа декора: раньше стены храмов расписывали фресками, а окна были маленькими. Но с появлением готической архитектуры стены превратились в лёгкие каркасы, и место фресок заняли огромные витражи. Считалось, что Бог — это свет, а разноцветные лучи, проходящие через стёкла, создают ощущение чуда. Описывается, как делали такие стёкла, что означали разные цвета: синий — небо, красный — жертва Христа, а также почему внутри собора стены кажутся невесомыми. Главный пример — знаменитые витражи Шартрского собора, которые до сих пор поражают своей красотой.
Ключевые слова: готика, витраж, цвет, свет, символика цвета, технология витража, Шартрский собор, Сент-Шапель, средневековое искусство.

E.S. Baikova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St.Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

COLOR AND LIGHT IN GOTHIC STAINED GLASS: SYMBOLISM AND AESTHETICS

The article explores the symbolic and functional resource of colored glass in windows, which in the Gothic era became the main decoration of cathedrals. The evolution of this type of decor can be traced: before the walls of the temples were painted with frescoes, and the windows were small. But with the advent of Gothic architecture, walls became lightweight frames, and frescoes were replaced by enormous stained glass windows. Earlier it was believed that God is light, and the multicolored rays passing through the glass create a sense of wonder. The article describes how such glass was made, the meaning of the different colors (blue for the sky, red for Christ's sacrifice), and why the walls inside the cathedral appear weightless. A prime example is the famous stained glass windows of Chartres Cathedral, which still amaze with their beauty.
Keywords: Gothic, stained glass, color, light, color symbolism, stained glass technology, Chartres Cathedral, Sainte-Chapelle, medieval art.

Готический витраж принадлежит к числу самых впечатляющих явлений средневекового искусства. Однако долгое время ему не придавали такого значения, как фреске или станковой живописи. Между тем именно витраж наиболее полно воплотил характерное для готики стремление к «растворению» стены и насыщению архитектурного пространства светом. В данной статье рассматриваются три взаимосвязанных аспекта: технология, позволявшая управлять цветом и светом; символика, придававшая этим эффектам богословский смысл; и эстетика, менявшаяся на протяжении XIII–XIV веков.

Витражи, являясь одними из самых красивых и завораживающих произведений средневекового искусства, долгое время не получали должного признания. Однако создание таких великолепных картин из стекла началось задолго до расцвета готической архитектуры. Магия витражей кроется в прозрачности и цветах стекла, через которые свет проникает в помещение, создавая неповторимую игру света и тени [1, с. 468].

В эпоху готики искусство витража достигло наивысшего расцвета, превратившись в ключевой декоративный элемент соборов и церквей. Готические соборы превратились в настоящие храмы света, где многоцветные стеклянные окна создавали мистическую атмосферу молитвы и созерцания [1, с. 469].

Как витраж занял центральное место? В оформлении христианских храмов витражи имели давнюю историю, начиная с вставок из слюды, которые позже сменились стеклом. Однако их значение было второстепенным: предпочтение отдавалось фрескам, а окна в храмах были небольшими и не выполняли значительных функций. С появлением готической архитектуры, которая строилась по

каркасной технологии, размеры построек увеличились, что позволило расширить площадь остекления и сделать витражи более значимыми. Вместо фресок окна стали главным украшением храмов [2].

Вначале окна в храмах были узкими и высокими, поэтому готические витражи того времени изображали одиночные фигуры святых или сцены с двумя фигурами. Однако размеры оконных полотен настолько увеличились, что позволили создать масштабные витражные картины, на которых могли быть представлены сложные библейские сюжеты и целые циклы событий. Яркий пример — витражи готических соборов во французских городах Бурже, Суассоне, Шартре, а также в английском Кентербери.

Витражи, помимо своей информационной и эмоциональной роли, формировали духовную атмосферу храма через мягкие световые эффекты. Это способствовало возвышенному настрою посетителей. В связи с этим церковь не скупилась на витражи, оплачивая даже обучение монахов для их создания. На протяжении веков техника создания витражей, впервые подробно изложенная монахом Теофилом в начале XII века, сохраняла свою первозданность. Особый вклад в развитие этого искусства внесли французские мастера, чье непревзойденное мастерство проявилось в великолепных витражных ансамблях Шартрского собора, Нотр-Дам де Пари и базилики Сен-Дени [3, с. 260].

Чтобы понять готический витраж, нужно начать не с техники, а с богословия. В XII–XIII веках в христианской мысли сложилось представление, что Бог по своей природе есть свет. Эта идея имела библейский источник: «Бог есть свет, и нет в Нём никакой тьмы». Однако именно в готике она получила архитектурное воплощение. Средневековое сознание воспринимало свет как олицетворение божества. Сверкающие картины из цветного стекла казались «ослепительными и неудержимо притягательными иллюстрациями Слова Божьего». Теологи приписывали витражам способность просветлять душу человека и удерживать его от зла. Витраж выступал не просто украшением, но медиумом между земным и небесным [4, с. 201–245].

Центральным элементом готической теологии был не свет, а цветные лучи, проникающие сквозь витражи, символизировали божественное присутствие. Инновации эпохи, такие как аркбутаны и стрельчатые арки, радикально изменили архитектуру, позволив увеличить окна и превратить массивные стены соборов в сияющие световые завесы.

Русский искусствовед Михаил Свирин в своей работе «Искусство Средневековья» отмечает, что готические мастера стремились не просто осветить храм, а превратить сам свет в главное содержание интерьера. Для этого стены были максимально облегчены, а вместо них появились огромные окна с цветными стёклами [5, с. 156–172].

Другой отечественный исследователь, Павел Мурьянов, подчёркивает, что готический собор задумывался как образ Небесного Иерусалима — города, где стены сделаны из драгоценных камней и светятся изнутри. Цветные витражи должны были вызывать у зрителя ощущение, что он находится не в земном здании, а у порога рая. Аббат Сугерий, идеолог первых готических витражей, был вдохновлён возвышенной теологией Дионисия, который описывал Бога как абсолютный свет, а свет — как творческую силу вселенной [6, с. 34–40].

Как делали витражи? Главное отличие витража от других средневековых живописных техник заключается в прозрачности основы. Если художники монументальной и станковой живописи накладывали краски на непрозрачную основу, а свет передавали с помощью золотых и осветлённых тонов, то витражист работал с цветным стеклом, которое само по себе являлось источником цвета, пропуская свет сквозь себя.

Средневековое стекло сильно отличалось от современного. Оно было менее прозрачным, часто содержало пузырьки воздуха и неровности. Однако мастера не считали это браком — наоборот, такие «несовершенства» придавали витражу живой, трепетный характер [6, с. 40–42].

Производство средневековых витражей требовало высокого мастерства и знания сложных технологических процессов. Основные принципы изготовления, как уже говорилось, были подробно описаны монахом Теофилом в трактате «De diversis artibus» начала XII века. Основными ингредиентами для изготовления стекла служили песок (кремнезём) и зола (щёлочь). С 1000 года стеклоделы в основном использовали древесную золу. Первые прототипы средневекового витража датируются VII веком (монастыри Джарроу и Монкуирмут на северо-востоке Англии), а старейший фрагмент с полноценной росписью — голова из Лоршского монастыря (вторая половина IX века, ныне музей земли Гессен в Дармштадте). Однако расцвет искусства витража начинается около 1100 года, когда монах Теофил составил подробное описание техники в своём трактате.

Средневековые мастера применяли два основных метода производства листового стекла. При методе широкого листа (муфты) мастер брал пузырь ещё податливого стекла на выдувную трубку и формировал его в цилиндр, который затем разрезался и расплющивался. Альтернативой был коронный метод: стеклодув формировал диск стекла, который затем расплющивался в плоский лист [2].

Цвет получали добавлением окислов металлов в расплавленную стеклянную массу. Наталья Воронина в своей фундаментальной работе «Готика во Франции» подробно разбирает эту технологию.

Она пишет, что медь давала зелёные и красные оттенки, марганец — фиолетовые, железо — жёлтые и коричневые (от бледно-лимонного до тёмного, почти чёрного), а кобальт — знаменитый густой синий цвет, ставший визитной карточкой Шартрского собора [3, с. 112–115].

Особого внимания заслуживает красный цвет. В отличие от меди, дававшей прозрачный красный, золото использовалось для получения рубинового стекла. Воронина подчёркивает, что технология была сложной и дорогой: в расплав добавляли хлористое золото. Такие стёкла часто делали двойными (так называемое «флэш-стекло»): тонкий окрашенный рубиновый слой накладывали на бесцветную или слабоокрашенную основу, иначе стекло пропускало бы слишком мало света. Затем мастер соскабливал верхний цветной слой там, где по замыслу должен был проступить свет — так получались блики и узоры.

Процесс создания витража начинался с эскиза, утверждавшегося заказчиком. Затем художник наносил на рисунок основные контуры, по которым куски стекла предстояло скрепить свинцовыми полосами. Детали сцен (лики, складки одежд, архитектурные элементы) наносились на внутреннюю сторону стекла с помощью так называемой гризайли — смеси стеклянной крошки, оксидов металлов и уксуса. После этого стекло обжигалось, и краска навечно сплавлялась с основой. Вплоть до начала XIV века использовалась только чёрная или коричневая краска для контуров. Однако затем при дворе французских живописцев была заново открыта серебряная краска (ранее известная исламским мастерам) [3, с. 118–120].

Серебряная краска представляла собой сплав толчёного серебра и сурьмы с добавлением жёлтой охры и воды. Её наносили на внутреннюю поверхность стекла, и при обжиге она сливалась со стеклом, окрашивая его в жёлтый цвет. Это позволяло совмещать на одном фрагменте два цвета. Обжиг фиксировал краску, состоявшую из толчёного стекла с металлическими пигментами; при успешном обжиге роспись могла сохраняться под открытым небом веками [1].

Все кусочки соединялись свинцовыми перегородками. Свинец не только держал конструкцию, но и служил графической линией — он разделял цвета, не давая им сливаться в грязное пятно, и одновременно обводил фигуры чётким тёмным контуром, подобно контуру в книжной миниатюре. Готовые кусочки стекла собирались с помощью желобчатых свинцовых полос, которые в поперечном сечении выглядели как буква Н. Мягкий свинец легко принимал форму контуров, после чего полосы спаивали друг с другом, образуя жёсткую решётку, которую затем укрепляли тонкой арматурой и вставляли в оконную раму.

Воронина в своей работе обращает внимание на одну важную деталь, которую часто упускают: размеры кусков стекла в ранней готике были очень небольшими, а свинцовые перемычки — толстыми и массивными. Это создавало особый «дробный», мозаичный ритм, который идеально соответствовал общей раздробленности и напряжённости готического образа. К XIII веку техника совершенствуется: куски стекла становятся крупнее, свинцовые линии — тоньше и пластичнее, что позволяет создавать более сложные повествовательные сцены [3, с. 125–128].

Таким образом, уже на технологическом уровне витраж сочетал прозрачность (цветное стекло), непрозрачность (чёрный контур) и полупрозрачность (серебряная жёлтая краска), создавая уникальную оптическую среду.

О чём говорили оттенки витража? В средневековой культуре цвет никогда не был случайным. Каждый оттенок имел закреплённое за ним значение, которое было понятно и священнику, и простому горожанину. Воронина подчёркивает, что готический витраж — это не просто украшение, но «говорящее» богословие в красках. Цветовая гамма готических витражей была строго иерархична. В орнаментальных зонах, как правило, доминировали красный и синий тона. В сюжетных композициях использовались белый, различные оттенки фиолетового, жёлтый и зелёный. Это различие не случайно: красный и синий — цвета сакрального, небесного и мученического; жёлтый и зелёный — более «земные», подходящие для нарративных сцен.

Синий — самый почётный цвет готики. Именно в XIII веке синий, прежде довольно редкий и второстепенный цвет, выходит на первое место, оттесняя традиционный романский красный. Он символизировал небо, вечность, божественную истину. Чаще всего синий окружал фигуру Богоматери. В соборе Шартра синий фон воспринимался как «окно в небесный мир», за которым находится сам Бог. Воронина отмечает, что шартрский синий — это уникальный, глубокий, чуть светящийся оттенок, который не удавалось воспроизвести в других центрах стеклоделия. Его секрет, вероятно, был связан с особым составом местной золы и песка [3, с. 130–133].

Красный — цвет крови Христа, мученичества, жертвенной любви и огня Святого Духа. В сценах Распятия красные стёкла становились смысловым центром. Когда солнце светило сквозь них, на каменный пол падали багровые пятна — это должно было напоминать о страданиях Спасителя. Воронина обращает внимание, что красный цвет в готике часто используется дозированно, как акцент, чтобы не перегружать глаз [3, с. 134].

Зелёный — символ надежды, земной жизни, Воскресения и победы жизни над смертью. Жёлтый и золотой — цвет божественной славы, просветлённой плоти. Ими часто выделяли нимбы святых или одежду Христа. Белый — цвет чистоты, непорочности (часто — одежды Богоматери). Фиолетовый — цвет покаяния и смирения [4, с. 201–245]. Как отмечает Михаил Свирин, символика цвета в готике не была жёсткой догмой, и в разных соборах могли быть свои нюансы, но основные соответствия соблюдались повсеместно. Глаз зрителя должен был не просто любоваться красотой, но «читать» историю спасения, закодированную в цвете [5, с. 165].

Почти до середины XII века окна в храмах оставались небольшими. После 1150 года начался процесс «растворения» стены: размеры окон увеличивались, и к концу XII века архитектура свелась по существу к каркасу для окон. Первыми пиками этой тенденции стали соборы в Суассоне, Бурже, Шартре (Франция) и Кентербери (Англия).

Всего выделяется три этапа в развитии готического витража [3, с. 140–155]:

1. Ранняя готика (середина XII века): окна сравнительно невысокие (по сравнению с поздней готикой), преобладают одиночные фигуры святых в ланцетовидных проёмах. Цветовая гамма яркая, контрастная, с преобладанием красного и синего. Свинцовые контуры грубые, дробящие изображение. Пример — западный фасад Шартрского собора (окна 1145–1155 гг.).

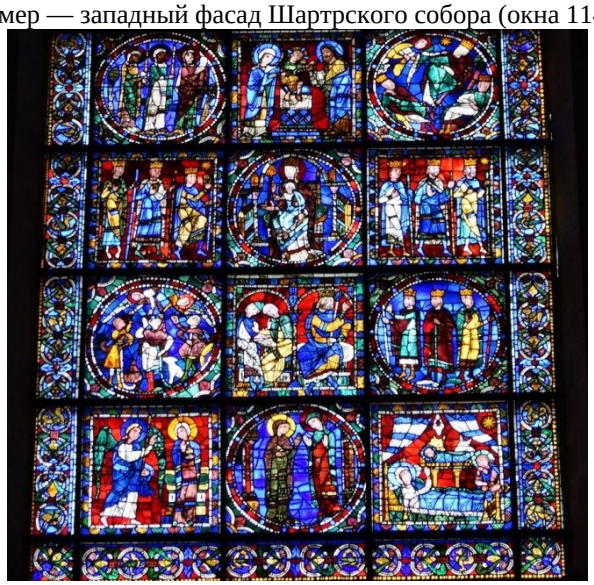


Рис.1. Западный фасад Шартрского собора.

2. Высокая (зрелая) готика (1200–1270 гг.): расцвет витражного искусства. Окна становятся огромными, иногда занимая всю стену между опорами. Появляются сложные многофигурные композиции, часто в круглых медальонах (так называемые «розы»). Цвет становится более нюансированным, появляется множество оттенков. Свинцовая линия приобретает графическую изящность. Вершина — витражи Шартрского собора (1205–1240 гг.), а также соборов в Бурже и Реймсе.

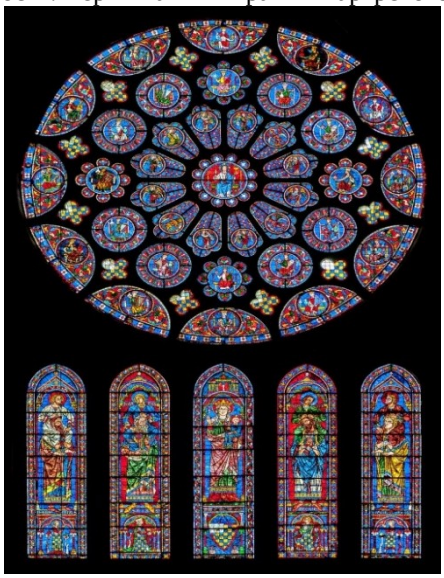


Рис. 2. *Шартрский собор. Роза. Между 1221 и 1230 годами.*

3. Поздняя готика (XIV–XV века): техника меняется. Стекла становятся более прозрачными и тонкими. Всё чаще используется гризайль (роспись серо-чёрными красками по белому или жёлтому стеклу) в сочетании с небольшими цветными вставками. Это удешевляет производство, но лишает витражи той мистической глубины, которая была характерна для XIII века. Исключение — витражи капеллы Сент-Шапель в Париже (середина XIII века, ещё переходный этап), где цветные стёкла занимают почти всю площадь стен, создавая эффект «драгоценного ковчега».

Сент-Шапель (Париж, с 1239 г.) стала вершиной «стеклянной клетки»: оконные проёмы полностью заполнили промежутки между несущими конструкциями, превратив часовню в изысканное сооружение из стекла. Перед витражистами встала новая задача: очень высокие и узкие окна требовали дробления на мелкие геометрические поля, что затруднило восприятие иконографической программы, включавшей несколько сотен сцен — от Сотворения мира до прибытия реликвий Страстей Господних в Париж.

Витражи Шартрского собора считаются одним из наиболее сохранившихся и полных комплексов средневекового витражного искусства. Они покрывают общую площадь 2600 квадратных метров и состоят из 167 окон, иллюстрирующих библейские сцены, жития святых и сцены из жизни торговых гильдий периода.

Собор содержит витражи различных эпох. Некоторые окна сохранились от более раннего Шартрского собора, такие как три ланцета на западном фасаде (1145–1155), современные тем, что были созданы для аббата Сугерия в базилике Сен-Дени. Знаменитый ланцет к югу от хора, известный как «Нотр-Дам де ла Бель Верьер», прославился своим шартрским синим цветом (1180). Большинство окон было создано между 1205 и 1240 годами для нынешней церкви.

Самая интересная особенность готического витража — его зависимость от освещения. Один и тот же витраж утром и вечером выглядит по-разному. В пасмурный день он кажется тёмным и мрачным, в солнечный — загорается изнутри.

Русский философ и культуролог Владимир Бибихин в лекциях по истории искусства обращал внимание на то, что готический собор нельзя «осмотреть» один раз. Его надо переживать во времени, потому что свет движется и всё время меняет цветовую картину.

Действительно, синее стекло при прямом солнечном свете темнеет и становится почти непрозрачным, а на закате начинает светиться холодным огнём. Красное, напротив, наиболее ярко проявляет себя в полдень. Мастера это знали и заранее продумывали, какие сцены должны быть видны в разное время дня. Например, в Шартрском соборе сцены Ветхого Завета, расположенные на северной стороне (куда солнце заглядывает редко), выполнены в более светлых и холодных тонах, а сцены Нового Завета на южной стороне — в тёплых, насыщенных красках [8, с. 295].

В этом смысле совершенно справедливо утверждение современных мастеров витража: витраж преобразует исходный свет в сложные спектры, которые в течение дня меняют свои оттенки.

Кроме того, цветной свет падает на стены, пол, колонны и людей. Каменные опоры перестают казаться тяжёлыми — они словно растворяются в разноцветных бликах. Создаётся эффект, который Наталья Воронина называет «дематериализацией архитектуры»: здание теряет свою весомость и начинает восприниматься как лёгкая, почти призрачная конструкция, сотканная из света.

Готический собор встречает человека не просто светом, а светом преображённым. Солнечные лучи проходят сквозь цветные стёкла витражей и падают на стены, пол и колонны уже не белыми, а синими, красными, фиолетовыми бликами. Это не просто освещение — это своего рода цветное представление, в котором участвует всё пространство храма [8, с. 287–301].

Интересно, что архитекторы готики сознательно не стремятся сделать интерьер максимально ярким. Да, огромные окна могли бы пропускать ещё больше солнца, но задача другая: создать необычный, почти мистический эффект, который поднимает душу человека над обыденным и приближает к небесному.

Свет здесь словно размывает стены. Каменные перегородки перестают казаться тяжёлыми и глухими — они начинают таять в цветных отражениях витражей. Особенно сильное впечатление производят тёмные стёкла в сине-фиолетовых тонах. Они создают атмосферу, которая меняется каждый миг: чуть изменилась погода или положение солнца — и всё внутреннее убранство заиграло по-новому

В готическом храме уже непонятно, где заканчивается материальный свет и начинается божественный. Они сливаются воедино. Всё, что мы видим, — это отражение Бога [6, с. 34–42].

В этом готика сильно отличается от византийской архитектуры. Там конструкция здания скрыта, её почти не видно. Здесь же, напротив, все несущие элементы выставлены наружу. Стена перестаёт быть сплошным массивом. Она превращается в набор опор, арок и рёбер, между которыми свободно течёт свет.

Всё устремляется вверх. Вертикальные линии колонн переходят в рёбра сводов — и взгляд скользит за ними, не встречая преграды. Кажется, что здание бросает вызов силе тяжести. И самое

удивительное: снаружи видны все технические ухищрения, которые держат эту конструкцию, а внутри их не замечаешь. Внутри — только лёгкость и полёт [8, с. 295].

Центральный неф не ограничен глухой стеной. Вместо неё — ряды арок, галереи, хоры и витражи. Они создают изменчивое, текучее пространство, в котором у камня почти не остаётся массы. Он становится лишь тонкой рамкой для света. Границы помещений здесь не жёсткие, а подвижные. Их трудно сразу охватить взглядом — настолько сложно и непривычно устроено это пространство [7].

Итак, готический витраж представляет собой сложное единство технологии, символики и эстетики. Технологически он основан на прозрачности, контролируемом окрашивании (особенно серебряной краской) и свинцовом каркасе. Символически свет понимался как божественное присутствие, а цветовая иерархия (красный/синий для сакральных зон, жёлтый/зелёный для нарратива) несла богословскую нагрузку. Эстетически витраж эволюционировал от небольших вставок к грандиозным «стеклянным клеткам» Сент-Шапель.

Готический витраж — это уникальное явление, в котором цвет и свет работают как единый художественный механизм. Цвет нёс символику (синий — небо, красный — жертва, золотой — божество), а свет делал эту символику живой и изменчивой. Мастера готики намеренно дробили изображение на сотни мелких кусочков стекла разной плотности и оттенка. Свет, проходя через эти кусочки, не просто освещал картинку, а смешивался, переливался и создавал эффект мерцания — будто витраж дышит. Именно это отличало готический витраж от фрески или мозаики: он не рассказывал историю раз и навсегда, а разыгрывал её заново при каждом движении солнца. Человек в соборе оказывается не перед иллюстрацией, а внутри живого света, наполненного смыслом.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Томан Р., Беднорц А.* Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / пер. с нем. А. Блейц. Koln. 2000. URL: https://books.totalarch.com/gotik_architektur_skulptur_malerei (дата обращения: 10.04.2026)
2. Готическое витражное искусство: свет и цвет в соборах. URL: https://gallerix.ru/pnews/202506/goticheskoe-vitrazhnoe-iskusstvo-svet-i-cvet-v-soborax/ (дата обращения: 13.04.2026).
3. *Воронина Н. И.* Готика во Франции: архитектура и витраж. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 256 с.
4. *Ювалова Т. Ю.* Готическое искусство Франции XIII века: скульптура и витраж. М.: ЛКИ, 2008. 288 с.
5. *Свирин М. И.* Искусство Средневековья. М.: Искусство, 1972. 328 с.
6. *Мурьянов П. И.* Готический собор как образ Рая // Вестник Московского университета. 8: История. 1988. № 4. С. 34–42.
7. Современное искусство витража: технологии и эстетика // Сайт мастерской художественного стекла «Арт-Витраж» (раздел «История»). URL: https://vit-rage.ru/about/istoriya-vitrazha/ (дата обращения: 13.04.2026).
8. *Бибихин В. В.* Лекции по истории искусства. М.: Наука, 2006. 432 с.

References

1. Toman R., Bednorc A. *Gotika. Arhitektura. Skul'ptura. ZHivopis'* [Gothic. Architecture. Sculpture. Painting] / translate from German by A. Blejc. Koln. 2000. URL: https://books.totalarch.com/gotik_architektur_skulptur_malerei (date accessed: 10.04.2026)
2. *Goticheskoe vitrazhnoe iskusstvo: svet i cvet v soborah.* URL: https://gallerix.ru/pnews/202506/goticheskoe-vitrazhnoe-iskusstvo-svet-i-cvet-v-soborax/ [Gothic stained glass art: light and color in cathedrals]. (data obrashcheniya: 13.04.2026).
3. Voronina N. I. *Gotika vo Francii: arhitektura i vitrazh* [Gothic in France: architecture and stained glass]. St. Peterburg. Dmitrij Bulanin, 2001. 256 pp. (In Rus.).
4. YUvalova T. YU. *Goticheskoe iskusstvo Francii XIII veka: skul'ptura i vitrazh* [Gothic art of France of the XIII century: sculpture and stained glass]. Moscow. LKI, 2008. 288 pp. (In Rus.).
5. Svirin M. I. *Iskusstvo Srednevekov'ya* [Art of the Middle Ages]. Moscow. Iskusstvo, 1972. 328 pp. (In Rus.).
6. Mur'yanov P. I. Goticheskij sobor kak obraz Raya [Gothic Cathedral as an image of Paradise]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. 8: Istoriya* [Bulletin of Moscow University. 8: History]. 1988. No. 4. 34–42 pp. (In Rus.).
7. Sovremennoe iskusstvo vitrazha: tekhnologii i estetika [Contemporary art of stained glass: technology and aesthetics] *Sajt masterskoj hudozhestvennogo stekla «Art-Vitrazh» (razdel «Istoriya»)* [Site of the art glass

workshop "Art Stained Glass" (section "History")]. URL: https://vit-rage.ru/about/istoriya-vitrazha/ (data obrashcheniya: 13.04.2026).
8. Bibihin V. V. *Lekcii po istorii iskusstva* [Lectures on the history of art]. Moscow. Nauka, 2006. 432 pp. (In Rus.).

УДК 791-5

Т. М. Берестова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОССОЗДАНИЯ ОБРАЗА А. С. ПУШКИНА В ФИЛЬМЕ "ПРОРОК. ИСТОРИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА"

© Т. М. Берестова, 2026

В статье предлагается художественная интерпретация образа Александра Сергеевича Пушкина в эпоху цифрового кино на примере фильма «Пророк. История Александра Пушкина» (реж. Ф. Умаров, 2025). Показано, как посредством грима, костюмов и игры актера Юрия Борисова реконструируются внешность и характер поэта. Анализируется сочетание исторической достоверности с современной стилизацией, а также использование костюма и цветовых решений для передачи эмоционального состояния и внутреннего мира Пушкина. Отмечается, что фильм не претендует на документальность, а стремится ощутимо приблизить личность поэта к современному зрителю, представив его не как идеализированный памятник, а как живого человека с противоречиями и слабостями.
Ключевые слова: А. С. Пушкин, кино, образ поэта, грим, костюм, актерская игра, Юрий Борисов, историческая реконструкция, цифровое кино, эмоциональный образ.

T. M. Berestova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ARTISTIC FEATURES OF RECREATING THE IMAGE OF A. S. PUSHKIN IN THE FILM "THE PROPHET. THE STORY OF ALEXANDER PUSHKIN"

The article offers an artistic interpretation of the image of Alexander Sergeevich Pushkin in the era of digital cinema on the example of the film "The Prophet. History of Alexander Pushkin" (directed by F. Umarov, 2025). It is shown how, through makeup, costumes and playing actor Yuri Borisov, the appearance and character of the poet are reconstructed. The author analyzes the combination of historical authenticity with modern stylization, as well as the use of costume and color solutions to convey the emotional state and inner world of Pushkin. It is noted that the film does not pretend to be documentary, but seeks to significantly bring the poet's personality closer to the modern viewer, presenting him not as an idealized monument, but as a living person with contradictions and weaknesses.
Keywords: A. S. Pushkin, cinema, the image of the poet, makeup, costume, acting, Yuri Borisov, historical reconstruction, digital cinema, emotional image.

Фильм «Пророк. История Александра Пушкина» (реж. Ф. Умаров, 2025) представляет собой современную интерпретацию биографии великого поэта. В эпоху цифрового кино художественные особенности реконструкции исторических фигур сочетают документальную точность с авторской стилизацией, адаптированной для массового зрителя. Анализ внешности Пушкина и ее экранного воплощения позволяет понять, как грим, костюмы и постановка актера Юрия Борисова передают суть эпохи и личности.

Напомним, что у Александра Сергеевича Пушкина были африканские корни: его род по матери происходил от Абрама Ганнибала, и поэт гордился своими предками по этой линии не меньше, чем отцовскими. Так, и в романе «Евгений Онегин», и в стихах он упоминает об Африке как о своей родине. «Африканскость» Пушкина внешне проявлялась в тёмных, кудрявых волосах и смугловатой коже, что выделяло его среди бледнолицых российских аристократов [1]. Он был небольшого роста (примерно 166 см), отличался худощавым, но жилистым телосложением. Черты лица были чрезвычайно выразительными и оригинальными: высокий лоб, голубые глаза, широкий нос, полные губы, белоснежные зубы и роскошные бакенбарды. Мнения о его внешности были различными: «Кто-то называл его внешность «смесью обезьяны с тигром», а кто-то считал поэта почти красавцем» [2].



Рис. 1. О. А. Кипренский. А. С. Пушкин, 1827

В «Пророке» Юра Борисов предстает как задиристый юноша-лицеист, постепенно превращающийся в зрелого поэта, отца и ревнивого мужа. Борисов органично смотрится в образе поэта благодаря кудрям, бакенбардам и выразительной мимике, а также костюмам XIX века, хотя и с современными акцентами (экзотический тюрбан, свободные брюки, жабо), не разрушающими привычный образ. Актер обладает атлетичным, подтянутым телосложением с широкими плечами и заметной мускулатурой, рост его составляет примерно 180 см. Отличия от поэта все же есть, однако режиссер не стремился к полному физическому сходству, а подчеркнул «взрывной, нахальный характер» поэта посредством грима и стиля, делая Пушкина похожим на рэпера. «Выбор актера был связан не с внешним сходством, а с энергетикой и глубиной, которые он мог передать. Юра Борисов обладает редким талантом — он умеет создавать сложные образы, наполненные внутренним напряжением. И для “Пророка” это оказалось ключевым» [4].

Грим в фильме почти точно передаёт волосы поэта и черты лица, но телосложение идеализировано в соответствии со вкусами современного зрителя. Авторы картины сознательно отказались от детальной исторической реконструкции внешности Пушкина. Главная задача грима заключалась не в достижении физического сходства с прототипом, а в подчёркивании характера, энергетики и внутренней противоречивости персонажа.

Перечислим особенности грима:

— Отказ от парика. Юра Борисов, категорически отказался носить парик, который традиционно используют для воссоздания причёсок. Его аргумент был в том, что парик превращает актёра в «восковую фигуру» и создаёт дистанцию между зрителем и героем [8]. Борисов стремился к более живому и эмоциональному образу, который бы передавал харизму и нервозность Пушкина, а не его канонический облик. Вместо парика использовалось точечное наращивание кудрей.

— Акцент на природных данных актёра. Художники по гриму работали с естественными чертами лица Борисова, лишь слегка корректируя их, чтобы подчеркнуть нужные черты. Грим был минимальным, его цель — не замаскировать актёра, а усилить его природную выразительность. Это позволило Борисову органически вписаться в роль, и зрители видели не «Борисова в парике», а живого человека.

— Отсутствие пластического грима. В фильме практически не использовался пластический грим для изменения внешности актёра. Несмотря на то, что Борисов играл Пушкина в разных возрастных периодах (от 18-летнего лицеиста до 37-летнего отца четверых детей), трансформация достигалась за счёт актёрской игры, а не визуальных приёмов.

— Эмоциональная выразительность. Грим помогал подчеркнуть эмоциональные состояния Пушкина — от задиристости и бунтарства в юности до усталости и горечи в зрелые годы. Например, в сценах, где поэт переживает личные драмы или творческие кризисы, грим мог акцентировать напряжение или печаль в глазах, линии вокруг рта. Художники по гриму создали эволюцию образа: в лицеисте — больше мягкости и юношеского задора, в зрелом поэте — резче обозначены морщины, глубже взгляд, строже линия рта. Это визуальная метафора взросления и накопления жизненного опыта.





а б в

Рис. 2. Кадры из фильма «Пророк. История Александра Пушкина». Юрий Борисов в образе Пушкина:

а — лицеист; б — зрелый поэт; в — дуэльная сцена

Костюмы плавно эволюционируют: от юношеских жабо и фраков — к экзотическому тюрбану, отсылающему к восточным мотивам в творчестве Пушкина, и к строгому черно-белому ансамблю перед дуэлью. Они сочетают историзм (фрак, цилиндр) со стилизацией, раскрывая внутренний мир Пушкина через цвет:

— Яркие, насыщенные тона (красный, изумрудный, золотой) подчёркивают юношескую пылкость, бунтарский дух и жизнелюбие.

— Приглушённые, монохромные оттенки (серый, чёрный, тёмно-синий) отражают зрелость, ответственность, предчувствие трагедии, а также подчёркивают негативную, теневую сторону его характера — обидчивость, раздражительность, внутреннюю тревогу.

— Контраст цветов в одной сцене (например, яркий фрак на фоне тёмного интерьера) подчёркивает конфликт героя с окружением.

Именно такое противоречие во внешнем облике — между идеализацией тела и эмоциональной выразительностью одежды — помогает зрителю почувствовать характер Пушкина.



Рис. 3. Афиша фильма «Пророк. История Александра Пушкина»

А. С. Пушкин был очень душевно живым, искренним и неуравновешенным человеком: он не умел скрывать чувств и выражал их всегда открыто, зачастую доходя до крайности. При этом в его душе сочетались резкая вспыльчивость, необузданность страстей и склонность к внезапным вспышкам: «Пушкин был вспыльчив до бешенства, вечно рассеянный, погруженный в мечтания, с необузданными страстями. Характерная черта души поэта — полная неуравновешенность, готовность отдаться впечатлениям, способность глубоко, но мимолетно их переживать» [6], а также глубокая чувствительность, способность сильно привязываться к людям и страдать от малейших обид, что делает его характер неровным, обидчивым и раздражительным. В то же время он был очаровательным собеседником, любознательным, любящим жизнь во всех её проявлениях, внимательным к семье и

близким, а в творчестве проявлял удивительную внутреннюю устойчивость, твёрдую волю и целеустремлённость, несмотря на внешнюю эмоциональную нестабильность.

Юра Борисов сыграл характер Александра Сергеевича как сложное сочетания всех его черт: он подчеркивает вспыльчивость, обидчивость, резкие перемены настроения, веселье, показывая поэта живым, как человека, у которого есть сомненья. В игре актера проглядывает человек с противоречиями и слабостями, чувствуется глубокая тревога поэта, который тяжело переживает любой конфликт из-за своей повышенной эмоциональности. Актер также передаёт диалектику характера Пушкина: вспышки гнева сменяются детской непосредственностью, циничная насмешка — глубокой ранимостью. В сцене ссоры с женой актёр показывает, как гнев поэта мгновенно сменяется раскаянием и нежностью — это отражает слова современников: «Трудно было с нм сблизиться. Он был очень неровен в общении: то шумно весел, то дерзок, то нескончаемо любезен, то томительно скучен, и нельзя было угадать, в каком он будет расположении духа через минуту» [6].

Физическая выразительность Борисова также важна: его пластика — то порывистая и резкая (в гневе), то расслабленная и вальяжная (в минуты отдыха) — отражает внутреннее состояние Пушкина. В эпизоде чтения стихов перед публикой интонации меняются от звонких, почти мальчишеских в лицейских сценах до низких, хрипловатых в период кризиса. Это подчёркивает взросление и накопление усталости.

Фильм делает акцент на том, что стихи и проза Пушкина вырастают из событий его жизни:

— Лицейские шалости и вольнодумство → «Воспоминания в Царском Селе», эпиграммы.

— Южная ссылка и увлечение экзотикой → «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан».

— Любовь и ревность → «Я вас любил…», «На холмах Грузии лежит ночная мгла…».

— Конфликт с властью и ощущение несвободы → «Во глубине сибирских руд…», «Анчар».

Как отмечает литературный критик, «творчество для Пушкина было способом выживания — он писал, чтобы выразить бурю эмоций, осмыслить мир, оставить след. В этом — его миссия “Пророка”» [10].

Рэп в фильме — не просто музыкальный фон, а художественный приём, который помогает раскрыть характер Пушкина, оживить исторические сцены и создать уникальный стиль картины. В первую очередь, он используется, чтобы убрать дистанцию между зрителем и поэтом, а также:

— подчёркивает свободолюбие и непокорность поэта (пример: лицейский батл юного Пушкина с надзирателем);

— трансформирует диалоги в «замораживающие» сцены (пример: разговор Пушкина с императором Николаем I представлен как теннисный матч с речитативами);

— ускоряет повествование;

— рэп-читка становится метафорой словесного поединка, творческого поиска, борьбы с судьбой и т. д. (пример: сцена «Поэт и царь» — это не просто диалог, а ритмичный саунд-дизайн с цитатами из стихотворений Пушкина.)

Фильм нельзя назвать документальным, в том числе потому, что в эпоху Пушкина еще не было рэпа. Ключевые моменты из жизни поэта все же есть: бунт в лицее, ссылки, восстание декабристов, любовные связи, кризисы в творчестве и знаменитая дуэль [7]. Фильм говорит не столько о фактах, сколько об ощущениях: о том, каким мог быть Пушкин как человек. Благодаря этому, образ поэта становится близким и понятным даже современному зрителю, далекому от той эпохи. Режиссёр поясняет: «Мы не копировали эпоху, а искали её пульс. Пушкин был революционером своего времени — и мы показали его таким же в XXI веке» [10].

Картина может пробудить интерес к творчеству Пушкина у тех, кто раньше его не знал или воспринимал формально. Один из зрителей признается: «После фильма я впервые открыл томик Пушкина и понял, что его стихи — это не школьная программа, а живая речь о любви, свободе, боли» [11].

Фильм не дает готового ответа, а лишь ставит вопрос: «Каким был Пушкин на самом деле?» — побуждая зрителя искать ответы в его стихах, письмах, воспоминаниях современников. Режиссер фильма завершает историю не громким памятником, а долгим, задержанным взглядом на человека, который успел прожить и сделать так много за свою короткую жизнь.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г. Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology G.N. Boeva.

Список литературы

1. Александр Сергеевич Пушкин: как на самом деле выглядел великий русский поэт. URL: https://weekend.rambler.ru/people/54754334-aleksandr-sergeevich-pushkin-kak-na-samom-dele-vyglyadel-velikiy-russkiy-poet/?ysclid=mmywc663fk22491480 (дата обращения: 20.03.2026).

2. Предлинные ногти, благородство в глазах и выразительная физиономия. URL: https://www.culture.ru/materials/254567/predlinnye-nogti-blagorodstvo-v-glazakh-i-vyrazitelnaya-fizionomiya?ysclid=mmywayx4e8564104386 (дата обращения: 20.03.2026).

3. Костюмы фильма «Пророк»: как одежда раскрыла душу Пушкина. URL: https://eva-kurs.ru/blog/kostyumy-filma-prorok-kak-odezhda-raskryla-dushu-pushkina/ (дата обращения: 20.03.2026).
4. Пришлось прибегнуть к самым разным ухищрениям и манипуляциям: вот почему Борисова взяли на роль Пушкина. URL: https://kz.kinoafisha.info/articles/prishlos-pribegnut-k-samym-raznym-uhischreniyam-i-manipulyaciyam-vot-pochemu-borisova-vzyali-na-rol-pushkina_id97500_a15745825/?ysclid=mmyxm0eite753078980 (дата обращения: 20.03.2026).
5. Александр Пушкин — биография поэта. URL: https://www.culture.ru/persons/8195/aleksandr-pushkin (дата обращения: 20.03.2026)
6. Психологический портрет А.С. Пушкина. URL: https://www.psychiatry.ru/stat/162 (дата обращения: 20.03.2026).
7. Рецензия на фильм «Пророк. История Александра Пушкина». URL: https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/195391?ysclid=mmyxymgvjm856644841 (дата обращения: 20.03.2026).
8. Как снимали фильм о Пушкине и почему актер отказался носить парик. URL: https://dzen.ru/a/aP9nuZgHEz_hzQhl (дата обращения: 20.03.2026).
9. «Пророк. История Александра Пушкина» с Юрой Борисовым: что надо знать перед просмотром. URL: https://skillbox.ru/media/cinemusic/prorok-pushkin-film/ (дата обращения: 20.03.2026).
10. «Пророк. История Александра Пушкина»: солнце русской поэзии – рэп-звезда. URL: https://profile.ru/culture/prorok-istoriya-aleksandra-pushkina-solnce-russkoj-poezii-rep-zvezda-1662500/ (дата обращения: 20.03.2026).
11. Рэп, любовь и дуэль. В фильме «Пророк» Пушкин показан не как в учебнике. URL: https://aif.ru/culture/movie/rep-lyubov-i-duel-v-filme-prorok-pushkin-pokazan-ne-kak-v-uchebnike (дата обращения: 20.03.2026).

References

1. Aleksandr Sergeevich Pushkin: kak na samom dele vyglyadel velikij russkij poet [Alexander Sergeevich Pushkin: how the great Russian poet actually looked]. URL: https://weekend.rambler.ru/people/54754334-aleksandr-sergeevich-pushkin-kak-na-samom-dele-vyglyadel-velikiy-russkiy-poet/?ysclid=mmywc663fk22491480 (date accessed: 20.03.2026)
2. Predlinnye nogti, blagorodstvo v glazakh i vyrazitel'naya fizionomiya [Long nails, nobility in the eyes and expressive physiognomy]. URL: https://www.culture.ru/materials/254567/predlinnye-nogti-blagorodstvo-v-glazakh-i-vyrazitelnaya-fizionomiya?ysclid=mmywayx4e8564104386 (date accessed: 20.03.2026)
3. Kostyumy fil'ma «Prorok»: kak odezhda raskryla dushu Pushkina [Costumes of the film "Prophet": how clothes revealed Pushkin's soul]. URL: https://eva-kurs.ru/blog/kostyumy-filma-prorok-kak-odezhda-raskryla-dushu-pushkina/ (date accessed: 20.03.2026)
4. Prishlos' pribegnut' k samym raznym uhishreniyam i manipuliyaciyam: vot pochemu Borisova vzyali na rol' Pushkina [We had to resort to all sorts of tricks and manipulations: that's why Borisov was chosen for the role of Pushkin]. URL: https://kz.kinoafisha.info/articles/prishlos-pribegnut-k-samym-raznym-uhischreniyam-i-manipulyaciyam-vot-pochemu-borisova-vzyali-na-rol-pushkina_id97500_a15745825/?ysclid=mmyxm0eite753078980 (date accessed: 20.03.2026)
5. Aleksandr Pushkin — biografiya poeta [Alexander Pushkin — poet's biography]. URL: https://www.culture.ru/persons/8195/aleksandr-pushkin (date accessed: 20.03.2026)
6. Psikhologicheskij portret A.S. Pushkina [Psychological portrait of A.S. Pushkin]. URL: https://www.psychiatry.ru/stat/162 (date accessed: 20.03.2026)
7. Recenziya na film «Prorok. Istoriya Aleksandra Pushkina» [Review of the film «Prophet. The Story of Alexander Pushkin»]. URL: https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/195391?ysclid=mmyxymgvjm856644841 (date accessed: 20.03.2026)
8. Kak snyali film o Pushkine i pochemu akter otkazalsya nosit' parik [How they filmed the Pushkin movie and why the actor refused to wear a wig]. URL: https://dzen.ru/a/aP9nuZgHEz_hzQhl (date accessed: 20.03.2026)
9. «Prorok. Istoriya Aleksandra Pushkina» s Yurej Borisovym: chto nado znat' pered pros motrom ["Prophet. The Story of Alexander Pushkin" with Yura Borisov: what to know before watching]. URL: https://skillbox.ru/media/cinemusic/prorok-pushkin-film/ (date accessed: 20.03.2026)
10. «Prorok. Istoriya Aleksandra Pushkina»: solnce russkoj poezii – rep-zvezda ["Prophet. The Story of Alexander Pushkin": sun of Russian poetry – rap star]. URL: https://profile.ru/culture/prorok-istoriya-aleksandra-pushkina-solnce-russkoj-poezii-rep-zvezda-1662500/ (date accessed: 20.03.2026)
11. Rep, lyubov' i duel'. V filme «Prorok» Pushkin pokaz an ne kak v uchebnike [Rap, love, and duel. In "Prophet", Pushkin is shown not like in textbooks]. URL: https://aif.ru/culture/movie/rep-lyubov-i-duel-v-filme-prorok-pushkin-pokazan-ne-kak-v-uchebnike (date accessed: 20.03.2026)

УДК 78.037(2)

Д. Д. Бондаренко

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

«ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ»: КАТАСТРОФА КАК ЛИЧНЫЙ ВЫЗОВ АВТОРА

© Д. Д. Бондаренко, 2026

Статья посвящена анализу одного из ключевых произведений русской живописи XIX века — картины Карла Павловича Брюллова «Последний день Помпеи» — в контексте личного переживания художника. Рассматривается синтез в полотне принципов классицизма и романтизма. Особое внимание уделяется тому, как личная встреча художника с раскопками древнего города определила эмоциональный строй произведения. Анализируется композиционное и смысловое значение образов, а также восприятие картины в контексте искусства первой половины XIX века.
Ключевые слова: К. П. Брюллов, «Последний день Помпеи», романтизм, классицизм, историческая живопись, археология, русское искусство XIX века.

D. D. Bondarenko

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

“THE LAST DAY OF POMPEI”: A TERRIBLE CATASTROPHE AS THE AUTHOR’S PERSONAL CHALLENGE

The article is devoted to the analysis of one of the key works of 19th-century Russian painting — the painting “The Last Day of Pompeii” by Karl Pavlovich Bryullov — in the context of the artist’s personal experience. The synthesis of the principles of classicism and romanticism in the canvas is examined. Special attention is paid to how the artist’s personal encounter with the excavations of the ancient city determined the emotional structure of the work. The compositional and semantic significance of the images is analyzed, as well as the perception of the painting in the context of the art of the first half of the 19th century.
Keywords: *K. P. Bryullov, “The Last Day of Pompeii,” Romanticism, Classicism, Historical painting, Archaeology, Russian art of the 19th century.*

Картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (1830–1833) стала заметным явлением в русском искусстве и одним из главных событий европейского масштаба. Полотно сравнивали с произведениями Рафаэля, Микеланджело и Тициана, а также с оперой Джованни Пачини «Последний день Помпеи» (1825) [1].

Первая треть XIX века в европейской культуре — время острого интереса к историческому прошлому, которое перестает быть просто шаблоном для учеников художественных школ. На смену условной «историчности» классицизма приходит романтическое стремление к реконструкции духа и сцен ушедших эпох. Одновременно с этим археологические открытия, в особенности раскопки городов, погибших при извержении Везувия в 79 г. н. э. (Помпеи, Геркуланум), предоставляют художникам беспрецедентный по достоверности материал. Брюллов приехал в Италию, как представитель Общества поощрения художников (ОПХ) и оказался в эпицентре этих веяний. В 1928 году Везувий снова проснулся, художник отправился туда, чтобы увидеть своими глазами пробуждение «древнего», но к его приезду уже все стихло, никакого пламени никакого ужаса, только руины. Но именно они произвели на художника глубочайшее впечатление. Он писал: «Вид сих развалин невольно заставил меня перенестись в то время, когда эти стены были ещё обитаемы…» [2]. Задача, которую поставил перед собой художник, была грандиозна: изобразить не отвлеченную катастрофу, а гибель реального, узнаваемого античного города, населенного живыми людьми. Для Брюллова эта работа была не просто шансом заработать или создать монументальное полотно. Это был вызов.

Главным новшеством «Последнего дня Помпеи» стала его документальная основа. Художник, вдохновленный руинами Помпеи [рис. 1], стремился к передаче всего ужаса этого события. Известно, что для фигур простых горожан Брюллов использовал наброски с итальянских натурщиков, придавая им пластическое совершенство античных статуй. Но самый поразительный пример археологической точности — поза упавшей женщины с распростертыми руками. Она была буквально «срисована» с гипсового слепка

тела погибшей жительницы Помпеи, который археологи научились делать, заливая гипсом пустоты, образовавшиеся на месте разложившихся тел. Включив этот образ в картину, Брюллов создал мост между современной ему наукой и искусством, превратив археологический артефакт в символ человеческой трагедии.



Рис. 1. Руины Помпеи

Стремление к исторической достоверности проявилось и в тщательном воспроизведении деталей городского быта. Брюллов изучил планировку Помпей, типы античных строений, элементы убранства — от колесниц до светильников. Он сознательно поместил действие на фоне конкретных архитектурных памятников, среди которых современники узнавали храм Юпитера, базилику и знаменитые Геркуланские ворота. Этот подход, новаторский для исторической живописи того времени, разрывал с академической традицией изображать античность как вневременное и абстрактное пространство, наполняя сцену подлинными приметами места и эпохи.

Композиция и художественные приемы: диалог классицизма и романтизма. При всей фактической точности, «Последний день Помпеи» остается произведением высокого стиля. Композиционно картина строится по законам академического классицизма: действие организовано вокруг мощных пластических групп, объединенных ритмом и равновесием масс. Брюллов делает катастрофу личной, он не показывает толпу безликой массой, каждый персонаж прописан как отдельная личность, и каждый по-своему встречает гибель. Позы напоминают застывшую театральную сцену. Выразительные действия — следование романтической традиции. Так, группа сыновей, несущих старика-отца, перекликается с группой Плиния с матерью. Центральная фигура — женщина, упавшая с колесницы, — является центром картины и делит толпу на две части, создавая упорядоченный хаос.

Однако дух картины — глубоко романтический. Классицизм требовал героической статики; здесь же все пронизано движением, смятением и ужасом [3]. Позы напоминают застывшую театральную сцену. Романтизм проявляется в:

— Конфликте человека и стихии. Неумолимая сила природы (вулкан, землетрясение) показана как абсолютное зло, перед которым бессильны античные боги (статуи, падающие с крыш). Это трагедия романтического героя, одинокого перед лицом рока.

— Эффектах света и цвета. Картина построена на контрасте двух источников света: красного зарева вулканического пламени и холодного всполоха молнии. Вместе они создают сложную световую модель, усиливая драматизм. Второй план выписан темно-красным, а яркие вспышки молнии драматично подсвечивают главных персонажей. Брюллов использует цвет не только как средство выразительности, но и как инструмент композиции: в то время как верхняя часть полотна погружена в багровый мрак, передний план пронизан контрастными бликами, выхватывающими из темноты отдельные фигуры и превращающими их в своеобразные «световые скульптуры».

— Изображении толпы как единого страдающего организма. Впервые в русской живописи главным героем становится народ, охваченный общим горем. Здесь нет одного центрального персонажа; художник показывает множество историй, разных характеров и реакций на катастрофу.

Важно отметить, что этот синтез классицистической формы и романтического содержания стал осознанным художественным приемом Брюллова. Он не разрушает академические каноны, но наполняет их новым, психологически напряженным содержанием. Каждая пластическая группа, выстроенная по законам гармонии, одновременно являет собой законченную человеческую драму — будь то жертвенность, отчаяние или надежда.

Символика этой картины многообразна. Среди множества персонажей можно выделить несколько ключевых типов, воплощающих романтическую этику:

— Сыновья, несущие отца — символ сыновнего долга и любви, которые сильнее смерти.

— Плиний Младший с матерью — историческая аллюзия на знаменитого писателя (который, к слову, был подростком и спасся, но в картине он показан как юноша, умоляющий мать идти дальше), символ милосердия и заботы о ближнем.

— Священник — фигура в темном одеянии с крестом на груди и кадилом в руке. Среди обезумевшей толпы он один сохраняет спокойствие и веру, указывая на небеса. Его появление знаменует закат античного мира и приход новой эры — христианства.

— Жрец — противопоставление священнику. Схватив свои реликвии, пытается скрываться. Популярная тема смены эпох: язычество должно смениться на христианство.

— Новобрачные — символ, который показывает, что любовь сильнее смерти. Отрешившись от всего происходящего ужаса, жених вглядывается в лицо недавно погибшей возлюбленной. Современники будут писать, что картина вся пропитана любовью. Любовь к золоту, отцу, матери и детям. Даже ребенок на руках матери будет тянуть свои руки к птице, чтобы спасти ее.

— Девушка с вазой — наиболее пронзительный взгляд на картине принадлежит девушке, смотрящей с отчаянием прямо на зрителя. В ее образе проглядываются черты лица главной музы художника графини Юлии Самойловой, с которой Брюллов был глубоко связан всю свою жизнь. Она является той самой брюлловской женщиной, с идеальным, возвышенным женским образом, похожим на античную статую, также встречающимся во многих работах художника [Рис. 2].



Рис. 2. К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833

Символическая многозначность картины выходит за рамки прямой иллюстрации античной истории. Брюллов выстраивает сложную систему аллюзий, где катастрофа древности проецируется на современность. В 1830-е годы тема гибели цивилизации воспринималась не только в историческом, но и в философском ключе: она побуждала зрителя задуматься о хрупкости человеческого существования, о пределах прогресса и о непреходящей ценности нравственного выбора в момент испытания.

Наконец, в левой части картины Брюллов изображает самого себя — в образе художника, несущего на голове ящик с кистями и красками [Рис. 3]. Он пытливо вглядывается в ужасающую стихию. Здесь выражена идея сопричастности творца. Это не просто подпись или каприз. Это манифест романтического художника, который не наблюдает за трагедией со стороны, а разделяет участь своих героев, спасая самое главное — свой дар, свое искусство. Он такой же свидетель, как и все, но его задача — запечатлеть этот последний день для потомков.



Рис. 3. К. Брюллов. Фрагмент картины (автопортрет)

Данный автопортрет несет в себе и более глубокий смысл. Брюллов утверждает особую миссию художника — быть не просто летописцем событий, но их соучастником, сохраняющим память о трагедии ценой собственного спасения. Этот жест перекликается с образом Плиния Младшего, который также спасал свою историю и свою мать, утверждая ценность свидетельства. Тем самым Брюллов не только вписывает себя в исторический нарратив, но и возводит акт творчества в ранг этического поступка.

Монументальный «Последний день Помпеи» с триумфом выставлялся в Лувре, там же полотно получило золотую медаль и произвело фурор в Милане и Риме, став если не единственной, то самой обсуждаемой картиной в Европе. Французы, которые смеялись над художником, притихли. Известный итальянский живописец Франческо Айец писал, что Брюллов благотворно повлиял на местных художников. Они перестали писать «миниатюры», а итальянский художник решился написать масштабную работу «Разрушение Иерусалимского Храма» (1867), сидя именно перед «Помпеей» [4]. После европейского триумфа картина попала в Россию, Император Николай I был потрясен не меньше, чем европейский народ. В 1836 году Брюллов приехал в Петербург. Евгений Абрамович Баратынский на Московском вечере посвятил короткий экспромт картине:

«Принес ты мирные трофеи / С собой в отеческую сень, — / И был последний день Помпеи / Для русской кисти первый день» [4].

Его слова стали афоризмом и символом целой эпохи, а за Карлом Брюлловым при жизни закрепилось прозвище «Великий Карл».

Значение триумфа выходило далеко за рамки личного успеха художника. Для России 1830-х годов, активно ищущей свое место в европейском культурном пространстве, успех Брюллова стал доказательством того, что русское искусство способно задавать новые художественные ориентиры. «Последний день Помпеи» воспринимался современниками как национальная победа, сравнимая с успехами русской литературы, где в это же время утверждали свое слово Пушкин и Гоголь.

Завершенная в 1833 году, картина была выставлена сначала в Милане, а затем в Париже, где получила Гран-при Лувра. В 1834 году она прибыла в Россию и произвела эффект разорвавшейся бомбы [5]. Н. В. Гоголь посвятил ей вдохновенную статью, назвав ее «полным, всемирным созданием», где «все — от общей мысли до последнего движения чувства — все дышит одной поэтической мыслью» [6].

Успех «Последнего дня Помпеи» заключался в уникальном синтезе, найденном Брюлловым. Он сумел соединить античный идеал красоты с романтическим интересом к истории и человеческим эмоциям [7]. Он привнес в искусство дух научной достоверности, не убив при этом поэзию. Картина стала программным произведением, определившим пути развития исторического жанра не только в России, но и в Европе, показав, что история на полотне может быть и грандиозной, и глубоко человечной одновременно.

Влияние «Последнего дня Помпеи» оказалось долговременным. Оно прослеживается в творчестве не только непосредственных учеников Брюллова, но и в работах художников второй половины XIX века, обращавшихся к теме народного бедствия и массовой трагедии [6]. Картина вошла в коллекцию Русского музея и до сих пор остается одним из самых посещаемых и узнаваемых экспонатов, подтверждая, что личный вызов, принятый художником почти два столетия назад, продолжает находить живой отклик у зрителя, заставляя заново переживать ту самую встречу человека с лицом неумолимой стихии и собственного достоинства перед лицом смерти.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. *Леонтьева Г. К.* Карл Брюллов. Л.: Искусство, 1986. 214 с.
2. *Пикулева Г. И.* «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова: Опыт реконструкции творческой истории // Искусствознание. 2008. № 3. С. 162–185.
3. *Турчин В. С.* Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981. 352 с.
4. *Баратынский Е. А.* К. П. Брюллову (Экспромт). URL: https://rus-lit.ru/lit/text/10/32706/Baratynskij/k-p-bryullovu.htm (дата обращения: 09.04.2026).
5. *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 448 с.
6. *Гоголь Н. В.* Последний день Помпеи. Собр. Соч.: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 6. С. 120–135.
7. *Сарабьянов Д. В.* Карл Брюллов и его время // Брюллов К. П. Письма. Документы. Воспоминания / сост. Н. Г. Машковцева. Л.: Художник РСФСР, 1961. С. 5–42.

References

1. Leont'eva G. K. *Karl Bryullov* [Karl Bryullov]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1986. 214 p. (In Russ.).
2. Pikuleva, G. I. "'Posledniy den' Pompei' K. P. Bryullova: Opyt rekonstruktsii tvorcheskoy istorii" ["The Last Day of Pompeii" by K. P. Bryullov: An Attempt to Reconstruct the Creative History]. *Iskusstvoznanie* [Art History], 2008, no. 3, pp. 162–185. (In Russ.).
3. Turchin V. S. *Epokha romantizma v Rossii* [The Age of Romanticism in Russia]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 352 p. (In Russ.)
4. Baratynskiy E. A. *"K. P. Bryullovu (Eksprompt)"*. URL: https://rus-lit.ru/lit/text/10/32706/Baratynskij/k-p-bryullovu.htm [To K. P. Bryullov (Impromptu)]. (date accessed: 09.04.2026). (In Russ.).
5. Benois A. N. Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke [History of Russian Painting in the 19th Century]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 448 p. (In Russ.).
6. Gogol N. V. "Posledniy den' Pompei (stat'ya 1834 g.)" [The Last Day of Pompeii (Article of 1834)]. *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected Works: in 9 vols.]. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1994, Vol. 6. 120–135 pp. (In Russ.).
7. Sarab'yanov D. V. "Karl Bryullov i ego vremya" [Karl Bryullov and His Time]. *Bryullov K. P. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya* [Bryullov K. P. Letters. Documents. Memoirs], comp. N. G. Mashkovtseva. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1961, pp. 5–42. (In Russ.).

УДК 7.03

О. Н. Булкина

Санкт-Петербургский Государственный Университет Промышленных Технологий и Дизайна
г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

МАВРИТАНСКИЙ СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ НА ПРИМЕРЕ МЕЧЕТИ МУХТАРОВА ВО ВЛАДИКАВКАЗЕ

© О. Н. Булкина, 2026

В статье рассматриваются архитектурные памятники, построенные в мавританском и неомавританском стиле. Описываются их ключевые особенности; реконструируется история возникновения мавританского искусства в средневековой Испании; выделяются характерные черты стиля (подковообразные и стрельчатые арки, сталактитовые своды, изобилие геометрического и растительного орнамента, особая цветовая гамма). Уделяется внимание возрождению мавританских мотивов в эпоху романтизма и ориентализма XIX века, когда сложился неомавританский стиль. Показано появление стиля в России на примерах сохранившихся дворцов и особняков. Ключевое место отведено анализу Джума-Мечети Мухтарова во Владикавказе, которая является визитной карточкой города и центром духовного просвещения для суннитского сообщества. Выявляются стилевые особенности памятника, его связь с египетской («каирской») ветвью мавританского зодчества, а также уникальное сочетание восточного декора с европейскими конструктивными решениями. Делается вывод о месте мечети Мухтарова в ряду самых ярких и аутентичных образцов неомавританского стиля на территории России.

Ключевые слова: архитектурный стиль, мавританское искусство, мечеть, орнамент, неомавританский стиль, архитектурные элементы

O. N. Bulkina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Saint Petersburg, st. Bolshaya Morskaya, 18

MOORISH STYLE IN ARCHITECTURE: THE EXAMPLE OF THE MUKHTAROV MOSQUE IN VLADIKAVKAZ

The article examines architectural monuments built in the Moorish and Neo-Moorish style. Their key features are described; reconstructs the history of the emergence of Moorish art in medieval Spain; characteristic features of the style are distinguished (horseshoe-shaped and lancet arches, stalactite arches, an abundance of geometric and floral ornament, a special color scheme). Attention is paid to the revival of Moorish motifs in the era of romanticism and orientalism of the 19th century, when the neo-Moorish style developed. The appearance of style in Russia is shown using examples of preserved palaces and mansions. A key place is given to the analysis of the Juma-Mukhtarov Mosque in Vladikavkaz, which is the hallmark of the city and the center of spiritual education for the Sunni community. The style features of the monument, its connection with the Egyptian ("Cairo") branch of Moorish architecture, as well as a unique combination of oriental decor with European constructive solutions are revealed. It is concluded about the place of the Mukhtarov mosque among the brightest and most authentic examples of the Neo-Moorish style in Russia.

Keywords: architectural style, Moorish art, mosque, ornament, neo-Moorish style, architectural elements

Сохранившиеся до наших дней памятники архитектуры отражают культурные, экономические и технические изменения общества. Каждый архитектурный стиль является результатом уникального сочетания исторических обстоятельств, традиций и новых идей. В каждом из архитектурных стилей (направлений) отражается взгляд архитекторов и общества на мир вокруг, наука и философия своего времени. На сегодняшний день коллекция архитектурных стилей насчитывает десятки направлений и течений — от классических ордерных систем античности до сложных эклектичных образований XIX века и авангардных экспериментов XX–XXI столетий.

Актуальность статьи заключается в интересе к историко-архитектурному наследию Северного Кавказа и феномену восточных стилей в европейской архитектуре. Изучению восточных стилей посвящены труды нескольких отечественных и зарубежных авторов. Фундаментальным источником для изучения является 8 том «Всеобщей истории архитектуры» [1], именно в этом издании содержится

информация об архитектуре стран Средиземноморья, Африки и Азии. Мавританский стиль описан в ряде исследований [2], [3], [4], [5]. Как можно заметить, интереса к мавританскому искусству меньше, чем к классическому барокко или готике. Построенные в этом стиле здания не уступают по красоте и величию классическим памятникам архитектуры, привлекая глаз прохожего своей причудливостью и яркими цветами.

Объект исследования — Суннитская мечеть во Владикавказе (Мечеть Мухтарова) — памятник архитектуры федерального значения и визитная карточка города. Владикавказ по цельности сохранившейся застройки, сохранности недвижимого наследия и ландшафтов не имеет аналогов на Северном Кавказе. Регион Северного Кавказа можно по-настоящему называть сокровищницей архитектурных памятников, сохранивших в камне и дереве тысячелетнюю историю взаимодействия десятков народов, каждый из которых оставил здесь свой неповторимый след — от древних аланских склепов и средневековых башен до изысканных образцов неомавританского и модерна.

Мавританский стиль (от лат. *mauri*, от греч. *mauros* — темный, мавры — в средневековой Европе прозвище арабо-берберских завоевателей Пиренейского полуострова) — средневековое искусство Магриба (Северной и Северо-Западной Африки) и мусульманской Южной Испании, возникшее из слияния художественных традиций арабского Халифата, берберов и вестготов. Для мавританского искусства характерно абсолютное доминирование архитектуры, эффектная зрелищность которой основана на строго организованной и тектонически совершенной декоративной системе. В мавританском искусстве широко применялись разнообразные формы арок, сталактитовые купола, потолки артесонадо (исп. *artesonado* кессонированный — деревянный наборный потолок с кессонами — углубления, обычно квадратные или прямоугольные, на потолке или на внутренней поверхности арки, свода, часто с резьбой и росписью. Артесонадо были заимствованы из мавританского средневекового зодчества в XV в.), навесы и карнизы на консолях, различные по фактуре и цвету материалы (изразцы, дерево, ганч — среднеазиатское название вяжущего материала, содержащего гипс — от 40% до 70% — и глину, мрамор, витражи).

Во всех видах мавританского искусства ведущая роль принадлежит орнаменту, в котором виртуозно исполненные сложные композиции геометрических, растительных узоров и надписей отличаются многообразием форм и вариантов, изысканным сочетанием линеарной графики и цветовых акцентов. Использование мавританского стиля с его экзотической узорностью диктовалось либо исторической традицией (здания синагог в Берлине, Будапеште, Ужгороде и др.), либо стремлением к необычной, причудливой отделке фасадов и интерьеров (например, особняк Морозовых в Москве, 1894, архитектор В. А. Мазырин) [6]. Мавританское искусство не было однородным во времена своего расцвета. Развиваясь по-разному в Алжире, Тунисе, Марокко и арабской Испании, оно претерпело сложную эволюцию от ясных форм до их зрительного растворения в щедром декоративном убранстве.

Именно в Средиземноморье веками складывались традиции и разнообразные формы взаимодействия порой совершенно противоположных культурных миров. Пространство на стыке сразу трех континентов Европы, Азии и Африки способствовало формированию уникальной социо-исторической и этнокультурной ситуации, в которой благодаря водным путям, особенно развитым в древности и Средневековье, каждый этнос и каждая культура могли общаться сразу с десятками иных этносов и культур. Мавританская культура сложилась как мусульманская цивилизация, арабская по языку, но вобравшая в себя элементы испано-римской, испано-готской, еврейской и собственно арабской и берберской культур. Экономическое и культурное общение с Каиром и Багдадом, также тесные связи с Византией имели большое значение для формирования архитектуры юга полуострова [3].

Начало мавританской архитектуры было положено в 784 году, когда мавры, перебравшись через Гибралтарский пролив и завоевав Иберийский полуостров, создали культурное и политическое образование под названием Аль-Андалус, просуществовавшее два столетия. На стыке Европы и Африки возникла уникальная архитектурная традиция, сочетающая в себе исламские каноны, римское наследие и местные строительные практики. Центрами культурного расцвета мавританской цивилизации стали такие города как Кордова, Севилья и Гранада. Кордова был столицей, а также самым большим и процветавшим городом Европы в X веке и священным местом для паломников. Здесь были построены величественные мечети, дворцы и крепости, многие из которых сохранились до наших дней и признаны объектами Всемирного наследия ЮНЕСКО (В настоящее время Кордова имеет 4 объекта, включенных в Список всемирного наследия ЮНЕСКО: мечеть собор (Мескита), исторический центр, Фестиваль двориков (Patio Festival) и город-дворец Медина Азахара).

Одним из величайших творений, наиболее объемно раскрывающим принципы формирования художественной культуры в данном регионе, стала Мескита (исп. Мечеть) — первое исламское здание в Испании, соборная мечеть Кордовы, которая являет собой одно из наиболее ярких воплощений типа колонной мечети, своеобразное продолжение идей мечетей Дамаска, Каира и Кайруана. Мескита в Кордове стала одним из крупнейших религиозных сооружений Средневековья, уступая лишь мечети Аль-Харам в Мекке. Сегодня она третья мечеть в мире по величине (площадь составляет около 22,4 тысяч кв. м.). Строительство Кордовской мечети началось в 785 году Абд-ар-Рахманом, основателем Кордовского

эмирата, и закончено было в 796 году. Затем, в 965 году, она была расширена к югу, а в 987 – 988 годах — к востоку. Так мечеть получила свои окончательные огромные размеры [3]. Примечательно, что место, на котором построена Мескита, почиталось священным еще с античных времен — тогда здесь поклонялись богам древнеримского пантеона. После завоевания Рим вестготы построили на месте древнего святилища церковь во имя святого Викентия из Сарагосы, а в VIII веке мусульмане построили первую мечеть. Сегодня Мескита — действующий римско-католический собор (Святой Марии).



Рис.1. Соборная мечеть Кордова (Мескита)

Особенно ярко мавританский стиль проявился в ландшафтном дизайне дворцов. Большое количество садов Испании выполнено именно в этом стиле. В силу особого отношения арабов к воде, в мавританских садах множество прекрасных фонтанов, родников, искусственных озер. Сад в загородной резиденции эмира непременно должен был напоминать зеленый оазис.

В постройках мавританской архитектуры находят много подражаний римскому и византийскому стилю. Так, в арабских домах, как и в римских, внутренние дворики играли очень важную роль. Арки с колоннами мавры позаимствовали у византийцев. Однако в Риме арка имеет совсем другое назначение, и в этом, по-видимому, больше всего проявляется особенность мавританского стиля. У византийцев арка несет на себе верхнюю часть здания. У арабов она служит только украшением, потому что у них верх здания держится на колоннах. Можно найти много примеров и других заимствований, что выглядит вполне естественным: все народы так или иначе перемешивались, и вместе с этим ассимилировали в своем творчестве лучшее из того, что было достигнуто другими.

Активное развитие архитектурного мавританского стиля продолжалось вплоть до XV века, после чего популярность стала угасать. Возрождение случилось в XIX веке, в эпоху романтизма, когда в Европе появился большой интерес к разнообразным национальным культурам и искусству. В связи с модой на переосмысление и имитацию испанского, португальского и мавританского зодчества в эклектической архитектуре он «реинкарнировался» в неомавританский стиль. Этому поспособствовал Египетский поход Наполеона в 1798-1801 гг., который заложил основу распространения знаний о Древнем Египте и арабской культуре.

Удачно сочетая в архитектуре классические приемы и разбавляя их арабской непохожестью, неомавританский стиль характеризуется симметрией линий, но при этом его трудно представить без стрельчатых или подковообразных арок и куполов, а также фризов и резьбы. Для данного направления характерны галереи и сложные арочные проходы и своды, которые напоминают архитектуру мечетей. Цветовая палитра сочетает африканские (бежевые, песчаные и красные оттенки) и европейские (белый цвет, а также голубые и зеленые акценты) мотивы. Также в неомавританском интерьере активно используются кофейные оттенки, разбавленные золотом и серебром. В основном при строительстве руководствуются одним правилом — яркость красок и оттенков.

Одной из главных черт построек является использование геометрических и растительных орнаментов. Поскольку ислам запрещает изображение живых существ в религиозных сооружениях, мастера компенсировали это сложными узорами, выполненными в технике ажурной кладки, резьбы по дереву или керамической мозаике. Появились арабески — тончайшие узоры на плоскости с фантастическим многообразием мотивов. Покрывая несущие строительные конструкции арабесками, мавританские архитекторы добивались ощущения невесомости. Взгляд наблюдателя безуспешно пытается проследить причудливую вязь растительного орнамента и уходит в бесконечность.

Этот стиль стал любим многими благодаря совмещению европейского комфорта и исламского колорита. Дома и участки в подобном стиле стали появляться в США, других странах Европы, в Россию этот стиль пришел к концу XIX века. Интерес к Востоку усилился в 1870-е годы в связи с Туркестанскими

походами, с русско-турецкой войной на Балканах и на Кавказе. Офицеры, возвращаясь из походов, привозили в качестве сувениров предметы обстановки, ковры, вазы, светильники. Историки Л. Лурье и А. Коган пишут: «Русскую архитектуру не миновала волна ориентальной моды. Как и в Европе, до определённого момента мавританский стиль оставался одним из выразительных средств в искусстве интерьера — наиболее сильной стороны архитектуры эклектики. Мавританская комната стала непременным атрибутом богатого дома — от великокняжеского дворца до купеческой квартиры» [7]. Экзотические мотивы можно найти в архитектуре зданий, а также в отделке внутренних убранств богатых особняков.

Одним из таких особняков является ранее упоминавшийся особняк Морозовых в Москве. Его построил в 1895–1899 годах архитектор Виктор Мазырин для известного миллионера Арсения Абрамовича Морозова. Идея о постройке дома именно в таком стиле пришла к Морозову о время его путешествия по Испании, где на него произвел впечатление Дворец Пена в Синтре. Мазырин возвел особняк в неомавританском стиле с богато украшенным парадным входом и двумя башенками по бокам. Неомавританский стиль наиболее ярко проявился в оформлении портала парадного входа и двух башен по бокам от него. Декоративное оформление дома — ракушки на стенах, витые колонны, ажурный карниз — появилось под вдохновением от стиля мануэлино (уникальный португальский архитектурный стиль конца XV – первой половины XVI века, названный в честь короля Мануэла I, декоративный вариант поздней готики с элементами Ренессанса, мудехара и морской символикой). Здание стало настоящей экзотикой и очень сильно контрастировало с местной однотипной застройкой. В советское время в здании находился Театр Пролеткульта, Посольства Японии, Великобритании, Индии. С 2006 года и до настоящего времени в особняке располагается Дом приемов Правительства Российской Федерации [8].



Рис. 2. Особняк Морозовых в Москве, арх. В. А. Мазырин

В Петербурге в 1883-1893 годах была построена Большая Хоральная Синагога. Архитекторами стали И. И. Шапошников с Л. И. Бахманом при участии В. В. Стасова и Н. Л. Бенуа. Василий Стасов, известный русский архитектор, настоял на оформлении будущей синагоги в неомавританском стиле и предлагал использовать в качестве образца синагогу в Берлине. Это новая синагога на Ораниенбургер-штрассе (Neue Synagoge), одна из главных достопримечательностей Берлина, построенная в 1866 году в мавританско-византийском стиле с золотым куполом. Вообще, мавританский стиль весьма популярен среди еврейских общин Европы. Период Кордовского халифата стал одним из наиболее благоприятных для евреев, когда они не просто не подвергались гонениям, но и могли принимать активное участие в общественной и экономической жизни.

Здание выделяется терракотовым цветом, уникальным куполом, насыщенным восточным декором и прекрасной акустикой, являясь крупнейшей синагогой в России и второй в Европе. Первой по величине синагогой в Европе является Большая синагога в Будапеште (Венгрия), вмещает 3000 человек. Характерным для стиля постройки является наличие величественной подковообразной арки главного портала, решетчатых переплетов окон, изящных минаретов. Вестибюль обладает уникальной акустикой — слова, произнесённые шёпотом, можно услышать на расстоянии более 10 метров. Здание синагоги занимает площадь около 3200м^2, башня достигает в высоту 47м. После завершения строительства синагога стала самым настоящим центром еврейской жизни Петербурга.



Рис. 3. Большая Хоральная Синагога в Санкт-Петербурге, арх. И. И. Шапошников и Л. И. Бахман

Еще одной масштабной постройкой в Петербурге является знаменитый дом Мурузи на пересечении Литейного проспекта и улицы Пестеля. Владельцем пятиэтажного доходного дома, который построил архитектор Алексей Серебряков при участии Николая Султанова, был князь Александр Мурузи. Необычный дом в неомавританском стиле построили на Литейном проспекте в 1870-х годах. Фасады здания украсили многочисленными балконами и нишами, арками и арабесками (орнаментами), тонкими терракотовыми колонками, подковообразными арками и стилизованными надписями. «Нет победителя, кроме Бога!», — такая надпись на арабском языке украшает ворота знаменитого дома. Подобную надпись можно встретить на многих сохранившихся объектах времен династии Насридов, например, на стенах дворца Альгамбра — резиденции в Гранаде (Насриды — последняя мусульманская династия, правившая Гранадским эмиратом на юге Пиренейского полуострова с 1230-1492 год, она создала уникальное культурное наследие, ключевым памятником которого является дворцовый комплекс Альгамбра в Гранаде).

Дом Мурузи был настолько необычен, что, по воспоминаниям А. А. Ахматовой, ее специально привозили из Царского Села, чтобы посмотреть на него. Внутри здание сделали таким же роскошным, как и снаружи: широкая мраморная лестница, украшенная арабской вязью, внутренний мавританский дворик, фонтан в парадном зале. Всего в квартире было 26 комнат, анфиладу парадных помещений, отделанных под рококо, украшали лепка и позолота, расписные плафоны, мраморные и дубовые камины. В восточном стиле была выдержана и курительная, на стенах которой имитировалась резьба.

Сегодня этот дом известен благодаря своему литературному прошлому. Здесь некоторое время жил Н. С. Лесков, затем поселились Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус. Тут часто проводились литературные вечера, гостем которых бывал Куприн и многие другие выдающиеся писатели того времени. Впоследствии, уже в советский период, здесь провел детство Д. И. Гранин, а И. А. Бродский сформировался здесь как личность [7].



Рис. 4. Дом Мурузи в Санкт-Петербурге, арх. А. К. Серебряков

На территории России построено достаточно много зданий в похожем стиле. Неупомянутыми остались еще как минимум: Турецкая баня (павильон) в Екатерининском парке, Мавританская гостиная во Дворце Юсупова, Воронцовский Дворец в Алупке, Дворец Эмира Бухарского, Дворец «Дюльбер» и другие. Архитекторы строили не только в столице, но и в Самаре, Иркутске.

На берегах реки Терек, которая течет на территории республики Северная Осетия-Алания и проходит по центру Владикавказа, тоже построено здание в неомавританском стиле. Джума-мечеть Мухтарова является визитной карточкой города и привлекает туристов. Это суннитская мечеть, один из важнейших религиозных и культурных символов региона, представляющий собой не только место богослужений, но и центр духовного просвещения для суннитского сообщества. Расположенная в сердце города, она является воплощением традиций исламской культуры, гармонично сочетающей древние каноны с современными реалиями. Практически по всему периметру мечеть окружают горы, и в сочетании с уникальной Северо-Кавказской архитектурой и храмами разных религиозных конфессий это делает городской пейзаж неповторимым.

Строительство мечети началось в 1900 году и длилось 8 лет. Огромный вклад в открытие святого места внес выдающийся общественный деятель и благотворитель — Муртуза Мухтаров, чье имя было присвоено этому храму в честь его заслуг перед общиной. Он был известен как крупный меценат, финансировавший строительство школ и мечетей, а также выпуск просветительских газет. Миллионер-нефтепромышленник из Азербайджана внес большую часть необходимой суммы. Как сообщала газета «Приазовский край» в год открытия мечети, «ее строительство обошлось в 80 тысяч», 50 из которых внес Муртуза [8].

Здание сооружено польским архитектором Иосифом Гаспаровичем Плошко, который на рубеже веков раскрылся как один из лучших и успешных архитекторов Азербайджана. Другого мастера Муртаза даже не рассматривал, и поляку Иосифу пришлось изучать восточную архитектуру, он взял за образец элементы каирских мечетей. Автор многих зданий в столице Азербайджана постарался сделать владикавказскую мечеть не похожей ни на одну святыню Северного Кавказа [9]. Он спроектировал храм в неомавританском стиле с элементами модерна и готики. Все её элементы уравновешены — два одинаковых минарета, внутренние колонны, подпирающие крышу. Фундамент сделали в виде усечённой пирамиды, это было нужно для сейсмоустойчивости здания, расположенного на берегу реки Терек [10]. Мечеть построена из белого известняка, привезенного из окрестностей Баку, облицовано красным кирпичом, изготовленным на заводе барона Штейнгеля. Стены мечети расписаны с помощью многослойной штукатурки.



Рис. 5. Мечеть Мухтарова во Владикавказе, арх. И. Плошко

В 1906 году строительные работы были завершены, еще два года мастера расписывали мечеть под руководством художника Франца Долежаля. Также был приглашен человек из Египта, который занимался росписью арабского слога. В итоге мечеть обрела ту красоту, которую имеет сегодня. В более чем 300 надписях чаще всего можно встретить сюжет прославления Аллаха, что отлично подходит для украшения мечети. Позолоченные цитаты из Корана выполнены арабской вязью.



Рис. 6. Роспись стен в мечети Мухтарова

Мавританская архитектура легко узнаваема благодаря декоративной выразительности. Суннитская мечеть богато расписана растительными и геометрическими узорами [10]. Цветовая палитра также играет важную роль. Преобладают природные оттенки: терракотовый, песочный, белый, сине-бирюзовый. В палитре росписи преобладает голубой цвет в сочетании с белым, который создаёт ощущение лёгкости и воздушности. Украшением мечети являются два 33-метровых минарета минарета с балкончиками и 16 метровый купол. Важно отметить, что площадка балкона верхнего этажа и опоры сделаны из железобетона, причем использование его было впервые в России [9]. Солнечный свет попадает в залы через 16 окон, отделанных витражами, которые были созданными азербайджанскими мастерами без клея и гвоздей. Вход в мечеть украшает стрельчатая арка. Ажурный декор на фасаде и минаретах напоминает детали древней мечети Аль-Азхар в Каире.



Рис. 7. Мечеть Мухтарова, арх. Плошко

С архитектурной точки зрения мечеть уникальна по многим параметрам. До настоящего времени Владикавказскую мечеть сравнивают с архитектурой каирских мечетей X-XIII веков. Безусловно, архитектор искал вдохновение среди каирских мечетей — и мечеть Мухтарова похожа на некоторые из них — но, ни в коем случае, не копировал. Используя лишь некоторые архитектурные элементы египетского стиля, Плошко создал уникальное, неповторимое творение. Зодчий Иосиф Плошко не стремился к археологической точности. Мавританские мотивы здесь подчинены логике европейской эклектики: они органично сочетаются с достижениями современной строительной техники, вписываются в городской ландшафт Владикавказа и отлично сочетаются с окружающей мечеть природой — живописным берегом Терека и панорамой Кавказских гор.

Подводя итог, можно утверждать, что мечеть Мухтарова является одним из самых ярких и аутентичных примеров неомавританского стиля на территории России. Совокупность архитектурных форм — подковообразных арок, сталактитовых карнизов, стройных минаретов — позволяет отнести постройку к египетской («каирской») ветви мавританского зодчества, что отличает её от более распространённых испано-мавританских образцов.

Мавританский стиль привлекал раньше и привлекает до сих пор. Яркие цвета вносят краски в окружающую среду тех мест, где солнца мало, и, наоборот, начинают светить еще ярче там, где солнце им в этом помогает. Помимо своей красоты, стиль отличается прагматизмом, чаще всего даже декоративная деталь могла иметь определенную функцию. Архитекторы и другие мастера искусства не раз обращались к восточным стилям за вдохновением. Культуры арабских и восточных стран интересны своей непохожестью. Сохранившиеся до наших дней дворцы, особняки и другие архитектурные памятники доказывают, что межкультурная коммуникация через архитектуру всегда была сильно развита. Обилие построек в мавританском стиле в России подчеркивает, что данный стиль всегда привлекал русского человека, таким образом можно было показать свой высокий статус.

Но даже такие необычные фасады отлично вписывались в ландшафты разных городов страны, разбавляя однотипную застройку своим причудливым видом. Мечеть Мухтарова во Владикавказе — отличное этому подтверждение.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Яралов Ю. С.* Всеобщая история архитектуры. Т. 8. Архитектура стран Средиземноморья, Африки и Азии. М.: Стройиздат, 1969. 491 с.
2. *Малицкая К. М.* Испания. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. 118 с.
3. Каптиков А. Ю., Богданова Д. В. Мавританская архитектура Испании. Екатеринбург.: TATLIN, 2015. 153 с.
4. *Нугманова Г. Г.* Ориентализм в социокультурном пространстве Российской империи: читая Эдварда В. Саида // Научный Татарстан. 2009. № 2. С. 180–185.
5. *Иванова А. П., Глатоленкова Е. В., Чанади Ю.* К проблеме изучения архитектурного ориентализма в России и Венгрии (середина XIX – начало XX вв.) // Архитектон: известия вузов. 2022. № 1 (77). URL: http://archvuz.ru/2022_1/5/ (дата обращения: 30.03.2026)
6. Словарь терминов // Российская академия художеств. URL: https://rah.ru/science/glossary/?ID=20384&let=M (дата обращения: 03.03.2026).
7. Неомавританский стиль — островки Востока в Петербурге // СНО Восточного факультета СПБГУ. URL: https://vk.com/@orient_spbu-neomavritanskii-stil-ostrovki-vostoka-v-peterburge (дата обращения: 30.03.2026).
8. *Утёмова Л.* 5 зданий в неомавританском стиле // Культура.РФ. URL: https://www.culture.ru/materials/253067/5-zdanii-v-neomavritanskom-stile (дата обращения: 30.03.2026).
9. Мечеть Муртузы Мухтарова во Владикавказе — самый изящный памятник архитектуры России // Азертадж. URL: https://azertag.az/ru/xeber/mechet_murtuzy_muhtarova_vo_vladikavkaze___samyi_izyashchnyi_pamyatnik_arhitektury_rossii-2246885 (дата обращения: 03.04.2026).
10. *Бедоева З.* Мечеть посвятил невесте. Чем закончилась история любви осетинки и бакинца // Аргументы и Факты: еженедельник. 2022. № 48. URL: https://stav.aif.ru/society/history/tri_desyatka_korzin_i_mechet_v_podarok_kak_millioner_polyubil_osetinku (дата обращения: 30.03.2026).

References

1. YAralov YU. S. *Vseobshchaya istoriya arhitektury. T. 8. Arhitektura stran Sredizemnomor'ya, Afriki i Azii* [General history of architecture. Vol. 8. Mediterranean, African and Asian architecture]. Moscow. Strojizdat, 1969. 491 pp. (in Rus.).
2. Malickaya K. M. *Ispaniya* [Spain]. Moscow. Izdatel'stvo Vsesoyuznoj Akademii arhitektury, 1935. 118 pp. (in Rus.).
3. Kaptikov A. YU., Bogdanova D. V. *Mavritanskaya arhitektura Ispanii* [Moorish architecture of Spain]. Ekaterinburg. TATLIN, 2015. 153 pp. (in Rus.).
4. Nugmanova G. G. Orientalizm v sociokul'turnom prostranstve Rossijskoj imperii: chitaya Edvarda V. Saida [Orientalism in the sociocultural space of the Russian Empire: reading Edward V. Said]. *Nauchnyj Tatarstan* [Scientific Tatarstan]. 2009. No 2. 180–185 pp. (in Rus.).
5. Ivanova A. P., Glatolenkova E. V., CHanadi YU. K probleme izucheniya arhitekturnogo orientalizma v Rossii i Vengrii (seredina XIX – nachalo XX vv.) [On the problem of studying architectural orientalism in Russia and Hungary (mid-19th - early 20th centuries)] *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: university news]. 2022. No 1 (77). URL: http://archvuz.ru/2022_1/5/ (date accessed: 30.03.2026)
6. Slovar' terminov [Dictionary of terms]. *Rossijskaya akademiya hudozhestv* [Russian Academy of Arts]. URL: https://rah.ru/science/glossary/?ID=20384&let=M (date accessed: 03.03.2026).
7. Neomavritanskij stil' — ostrovki Vostoka v Peterburge [Neo-Moorish style ─ islands of the East in St. Petersburg]. *SNO Vostochnogo fakul'teta SPBGU* [SNO of the Eastern Faculty of St. Petersburg State University]. URL: https://vk.com/@orient_spbu-neomavritanskii-stil-ostrovki-vostoka-v-peterburge (data obrashcheniya: 30.03.2026).
8. Utyomova L. 5 zdanij v neomavritanskom stile [5 buildings in neo-Moorish style]. *Kul'tura.RF*. URL: https://www.culture.ru/materials/253067/5-zdanii-v-neomavritanskom-stile (date accessed: 30.03.2026).
9. Mechet' Murtuzy Muhtarova vo Vladikavkaze — samyj izyashchnyj pamyatnik arhitektury Rossii [Murtuza Mukhtarov Mosque in Vladikavkaz is the most elegant architectural monument in Russia]. *Azertadzh* [Azertaj]. URL:
https://azertag.az/ru/xeber/mechet_murtuzy_muhtarova_vo_vladikavkaze___samyi_izyashchnyi_pamyatnik_arhi
tektury_rossii-2246885 (date accessed: 03.04.2026).
10. Bedoeva Z. Mechet' posvyatil neveste. CHem zakonchilas' istoriya lyubvi osetinki i bakinca [The mosque dedicated to the bride. How did the love story of Ossetians and Bakintsy end]. *Argumenty i Fakty: ezhenedel'nik* [Arguments and Facts: weekly]. 2022. № 48. URL:
https://stav.aif.ru/society/history/tri_desyatka_korzin_i_mechet_v_podarok_kak_millioner_polyubil_osetinku
(date accessed: 30.03.2026).

УДК 791.3

В. И. Дмитриева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ТОТАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ СТЭНЛИ КУБРИКА В ФИЛЬМЕ «С ШИРОКО ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ»

© В. И. Дмитриева, 2026

В статье рассматривается визуальный символизм фильма Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами» в сопоставлении с новеллой Артура Шницлера. Анализируются детали, добавленные режиссёром — цвет, зеркала, маски, музыка, имена и пространство, а также их роль в переводе психоаналитического содержания на язык кино. Особое внимание уделяется тому, как визуальная интерпретация Кубрика способствует созданию намеренной неоднозначности фильма.
Ключевые слова: Стэнли Кубрик, «С широко закрытыми глазами», Артур Шницлер, визуальный символизм, психоанализ, маски, цвет в кино, граница сна и реальности.

V. I. Dmitrieva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

TOTAL SYMBOLISM IN THE FILM «EYES WIDE SHUT» BY STANLEY KUBRICK

The article examines the visual symbolism of Stanley Kubrick's film Eyes Wide Shut in comparison with Arthur Schnitzler's novella. It analyzes the details added by the director — color, mirrors, masks, music, names, and space as well as their role in translating psychoanalytic content into cinematic language. Special attention is paid to how Kubrick's visual interpretation contributes to the film's deliberate ambiguity.
Keywords: Stanley Kubrick, Eyes Wide Shut, Arthur Schnitzler, visual symbolism, psychoanalysis, masks, color in cinema, boundary between dream and reality.

«С широко закрытыми глазами» — последний фильм Стенли Кубрика и один из самых спорных в его карьере. Не только из-за откровенных сцен, но и из-за принципиальной неясности: зрители и критики не могли понять, что именно они только что видели. Картина вызвала множество интерпретаций, от психоаналитических до политических, но ни одна из них не стала общепринятой [1]. Фильм сопротивляется однозначному прочтению, и в этом, возможно, заключается его главная загадка.

Сюжетная основа фильма — «Новелла о снах» австрийского писателя Артура Шницлера, опубликованная в 1926 году в берлинском журнале Die Dame [2]. Это был период расцвета венского психоанализа. Шницлер, по образованию врач, исследовал в литературе то, что Зигмунд Фрейд — в науке: подавленные желания, сны, границу между нормой и безумием. В новелле рассказывается о супругах Фридолине и Альбертине: после того как жена признается в эротических фантазиях о другом мужчине, муж блуждает по ночному городу, случайно попадает на закрытое ритуальное действо в загородном особняке, получает угрозы, а под утро возвращается домой, где происходит примирение.

Кубрик взял этот сюжет, но не стал его буквально переносить на экран. Вместо Вены 1920-х гг. – Нью-Йорк 1990-х. Вместо длинных внутренних монологов — цвет, свет, музыка, зеркала, маски. Исследователи отмечают, что режиссер перевел психологию Шницлера на язык визуальных образов [3]. Он сделал акцент не на том, что герой думает, а на том, что он видит и чувствует. И здесь возникает главный вопрос: зачем Кубрику понадобились эти изменения? Какие детали он добавил и почему они так важны для понимания фильма?

Ответ, как представляется, лежит в визуальном языке, который Кубрик выстраивает на протяжении всего фильма. Цвет, пространство, музыка, мельчайшие предметы в кадре — всё это не иллюстрирует Шницлера, а создает самостоятельное высказывание. Кубрика интересует не столько сюжетная интрига, сколько то, как желание и страх живут в человеческой психике и как легко реальность превращается в сон — и обратно. Его символизм подчеркивает иллюзорность происходящего и хрупкость того, что мы привыкли называть нормой.

Артур Шницлер писал «Новеллу о снах» в Вене конца XIX – начала XX века, в атмосфере, которую принято называть «фин-де-сьекль». Это было время упадка старых империй, роста интереса к

иррациональному, декаданса в искусстве и первых открытий психоанализа. Шницлер входил в объединение «Молодая Вена», чья творческая программа формировалась под влиянием психоанализа Зигмунда Фрейда [4]. Сам Фрейд называл Шницлера «своим двойником» — но избегал личных встреч, чтобы не видеть в писателе отражение собственных идей, превращенных в художественные образы [2]. Ключевые темы новеллы — исследование подсознания, хрупкость брака, граница между сном и реальностью, лицемерие буржуазного общества [4]. Но главное — стиль: Шницлер не описывает события извне, он как бы погружает читателя в голову героя, используя внутренний монолог, что является новаторским приемом для своего времени. Читатель видит мир глазами Фридолина, слышит его сомнения, страхи, надежды. Именно этот интроспективный, психологический способ повествования Кубрику предстояло перевести на язык кино — визуальный, пространственный и чувственный.

Кубрик всегда очень по-своему интерпретирует литературный материал и переносит на экран. «Заводной апельсин», «Сияние», «Доктор Стрейнджлав» — везде он брал первоисточник и перекраивал его под свои задачи, создавая не иллюстрацию, а самостоятельную вселенную. «С широко закрытыми глазами» — не исключение. Кубрик берёт у Шницлера фабулу, но переводит на совершенно другой язык.

Первое и самое очевидное изменение — перенос действия. Вена начала XX века, город декаданса и скрытых страстей буржуазии, уступает место Нью-Йорку 1990-х. Это не просто смена декораций. Кубрику важно было показать, что темы Шницлера — ревность, желание, хрупкость брака — универсальны и не привязаны к конкретной эпохе [5]. Но одновременно он добавляет новый слой: мир, в котором живут герои — это мир потребления, отчуждения, витрин и зеркал. Интересно то, что Нью-Йорк в фильме — не настоящий, и всё было снято в Англии, на студийных декорациях. Искусственность нью-йоркских улиц только подчеркивает ощущение сна или симуляции, в котором пребывают персонажи. Второе важное изменение касается тональности. У Шницлера герой движим прежде всего внутренними сомнениями и рефлексией. У Кубрика эти сомнения материализуются в пространстве. Билл не просто думает об измене — он бродит по пустым улицам, спускается в подвалы, попадает в лабиринты зданий. Его внутреннее смятение становится архитектурой. Исследователи отмечают, что Кубрик «мыслил пространством, светом и движением» [3], и в этом фильме этот тезис проявляется особенно отчетливо.

Кубрик вносит существенные сюжетные изменения. У Шницлера нет сцены с передозировкой у Зиглера — в новелле девушка просто отравляется, и это описано в нескольких строках. У Кубрика эта сцена становится центральной: Билл приходит в особняк, видит обнаженную Мэнди в судорогах, помогает Зиглеру ее реанимировать, а позже узнает о ее смерти из газет. Нет персонажа Домино, нет финала в магазине игрушек с неоднозначной репликой «fuck». Все эти сцены — кубриковские. В новелле герой возвращается домой и примиряется с женой — и на этом история заканчивается. Кубрик же добавляет целые эпизоды, которые расширяют мир фильма и в то же время усиливают ощущение недосказанности. Каждое такое добавление работает на главную тему: границу между фантазией и реальностью, между желанием и его последствиями. Но самое главное в интерпретации Кубрика — это упор на визуальный символизм: цвет, свет, зеркала, маски — всё это становится активными участниками повествования. Музыка, которая у Шницлера была лишь фоном, у Кубрика превращается в самостоятельный инструмент создания напряжения, тревоги. Даже Рождество — время семейного тепла и уюта, в фильме становится зловещим.

Переходя к детальному анализу, следует начать с самого очевидного — с цвета. Кубрик — режиссер, для которого цветовая гамма кадра никогда не была случайностью. В «С широко закрытыми глазами» доминируют два цвета: холодный синий [рис. 1] и тревожный красный. Синий — цвет улиц Нью-Йорка, места действия. Кубрик использует синий для создания ощущения отчуждения, холода, одиночества: когда Билл бредет по городу, он буквально тонет в синем свете [3]. В сценах поцелуев, которые должны быть наполнены теплом и страстью, на заднем плане неизменно присутствует синий цвет. Он просачивается в кадр и остужает эмоции, символизирует холод и отстраненность мыслей героев, разоблачает иллюзию близости.



Рис. 1. Синий цвет в фильме «С широко закрытыми глазами», 1999

Красный, напротив, появляется в моменты, когда желание становится угрожающим: красная подсветка в особняке, красный бильярдный стол, красные детали в интерьере. Зеленый и золотой также присутствуют: зеленый часто отсылает к деньгам и ревности, золотой — к фальшивой роскоши. Режиссер переводит психологию в цвет. Зритель может не помнить, что именно сказал герой, но он запомнит, что сцена была залита тревожным красным.

Ещё один важный визуальный символ — зеркала и отражения. Одни из самых показательных сцен — в ванной комнате, когда Билл и Элис смотрят в зеркало. В одном из таких эпизодов их взгляды направлены не друг на друга, а куда-то сквозь — они рядом, но не вместе. Зеркало не объединяет, а размножает, создает двойников, уводит взгляд в бесконечность. В фильме зеркала повсюду: Элис смотрится в зеркало в первой сцене, Билл видит свои отражения в витринах магазинов, в особняке зеркала множат фигуры в масках. Это прямая отсылка к идее Фрейда о том, что «Я» не едино, оно состоит из множества слоев, и зеркало показывает только один из них. Тема двойственности личности также отражается в другой детали, которую Кубрик добавляет, и которая отсутствует у Шницлера — очки Элис. На протяжении всего фильма она то надевает, то снимает их. В очках — она жена, мать, рациональный человек, который обсуждает с мужем планы на Рождество. Без очков — она соблазнительница, женщина из сна, та, кто признается в фантазиях о офицере и говорит странные, завораживающие вещи на вечеринке у Зиглера. Фрейд писал, что в бессознательном живут влечения, которые не осознаются нами, но проявляются в оговорках, сновидениях, неконтролируемых действиях. Очки Элис — это символ двух ипостасей Элис, и также это символ контроля. Когда она их снимает, контроль ослабевает, и наружу выходит то, что спрятано.

Двойственность Элис связана и с ее именем. Элис Харфорд «проходит сквозь зеркало», попадает в иррациональный мир, не может понять, где реальность, а где сон. Имя героини может отсылать нас к «Алисе в Стране чудес» Льюиса Кэрролла. В книге главная героиня засыпает, и с ней происходят странные приключения. С Элис различные метаморфозы происходят в её фантазиях или снах, что символично. На самом деле Кубрик дает героям говорящие имена. Билл — от английского «купюра». И мы очень часто видим героя с купюрами, которые он вынимает из кошелька, деньги, состоятельность — это очень важная черта Билла. Сама фамилия Харфорд имеет англосаксонское происхождение и означает «брод, переправа, где переходят олени». Билл находится в ситуации, требующей перехода из обыденного мира в мир скрытых желаний и выступает в роли искателя, который пытается «перейти этот брод».

Ещё одно важное добавление Кубрика — символ радуги, который проходит через весь фильм. Фраза «Мы идем на другой конец радуги» звучит в разговоре персонажей в самом начале фильма, когда на приёме Билла окружают. В русскоязычной картине мира ассоциаций с радугой особо нет, но в английском понимании это явление отсылает к легенде о горшке с золотом, который является проявлением иллюзорного сокровища или недостижимой цели, ведь конец радуги — это оптическая иллюзия, что делает ее недостижимой. Кубрик усиливает этот символ визуально: вывеска магазина костюмов «Rainbow Fashions» [рис. 2], куда попадает главный герой. Над вывеской написано «under the rainbow» — «под радугой», а не «над». Это искажение известного выражения «over the rainbow» подчеркивает, что мир, в который попадает Билл — не идеальный, а его изнанка, темнейшая сторона. Кроме того, в фильме есть эффект разноцветных бликов, появляющийся от рождественских гирлянд, которые возникают, когда на горизонте брезжат эротические приключения. Но эти разноцветные элементы появляются и быстро исчезают — это подчеркивает иллюзорность событий.



Рис. 2. Магазин «Rainbow Fashions». «С широко закрытыми глазами» (1999)

Кубрик усиливает эту визуальную паутину и другими деталями. В сцене у Зиглера, когда Билл приходит помочь женщине с передозировкой (в книге она отравлена ядом), на стене висит картина, написанная женой режиссера Кристиной Кубрик. На картине [рис. 3] изображена женщина в распластавшейся позе, очень похожей на позу Мэнди на кушетке. Это не просто украшение интерьера. Кубрик встраивает в кадр комментарий: то, что происходит в этом доме, случалось и раньше.



Рис. 3. Картина Кристины Кубрик

Перейдём к одному из главных символов фильма — маски. Символика маски в фильме глубоко укоренена в исторической традиции венецианского карнавала, где этот предмет выступал одновременно и как метафора свободы, и как инструмент сокрытия истинного «я». Как отмечается в одном исследовании, посвященном искусству Венеции XVIII века, маска служила «метафорой маскировки и свободы в иначе жестко контролируемом обществе» [6]. Это двойственное свойство — освобождение от социальных ограничений через анонимность — становится центральным механизмом культовой сцены тайного ритуала в поместье, который посещает Билл Харфорд. Исторически в Венеции ношение масок позволяло гражданам игнорировать сословные барьеры и моральные устои: «в маске исполняли свои дела, защищали процессы, покупали рыбу» [7]. Однако эта вседозволенность имела оборотную сторону — упадок и деградацию. В этом контексте венецианская традиция предстает не просто как праздник, но как «гимн упадку», эстетизирующий смерть и разложение былого могущества [7]. Кубрик переносит эту мрачную ауру в мир американской элиты, превращая особняк в аллегорию современной Венеции — города-призрака, погрязшего в гедонизме. Венецианские маски сохранили этот «страшноватый» шлейф значений: даже будучи лишенными исторического контекста, они продолжают транслировать идею тайны, двойничества и механистичной бездушности, «порождая ощущение опасности» при длительном рассматривании [6]. Именно этот эффект использует Кубрик: пока другие гости растворяются в анонимности толпы, получая «свободу от последствий», Билл, надевший маску лишь для проникновения на праздник, сталкивается с изнанкой этой свободы. Маска перестает быть защитой и становится ловушкой, обнажая, по меткому выражению исследователей, «несоответствие формы и содержания» [6]. Более того, если традиция «commedia dell’arte» использовала маску для гиперболизации черт характера, то Кубрик переворачивает этот прием: маски элиты на балу, напротив, призваны стереть индивидуальность. Под маской все равны — но именно это равенство пугает. Маска — это то, что позволяет Биллу быть там,

где он не должен быть. Маска — это то, что потом лежит рядом с Элис на подушке, когда он возвращается. Кубрик подчеркивает: Билл — не тот, кем кажется. Даже жена, которая спит с ним рядом, не знает его до конца. Таким образом, в фильме маска служит визуальным ключом к пониманию главного конфликта: она оказывается не границей, а пропастью — между тем, кого мы показываем другим, и тем, кого мы боимся увидеть в себе сами. После бала Билл больше не может верить в собственную цельность, но и снять маску окончательно невозможно. Маска раскрывает темы двойственности личности, скрытости желаний, социального давления и иллюзии.



Рис. 4. Венецианская маска — главный символ в фильме

Рождество как фон действия — еще одно важное добавление. У Шницлера действие происходит во время карнавала, но Кубрик переносит его на Рождество, чтобы усилить контраст. Рождество — время семейного тепла, уюта, ожидания чуда. В фильме есть рождественские огни, елки, украшения, но вместо праздника происходит нечто зловещее. Надпись на трассе «Happy Holidays» («Счастливых праздников») выглядит издевательской: ничего святого не происходит. Рождественские огни становятся ложными ориентирами, мерцающими в темноте бессознательного. Кубрик выбрал Рождество как современный эквивалент карнавала — время ритуального излишества и трансгрессий [5].

Особого разговора заслуживает музыкальное сопровождение. Музыка в этом мире масок и иллюзий звучит так же двусмысленно, как и всё остальное. Одной и той же мелодией Дмитрия Шостаковича начинается и завершается фильм. На первый взгляд это нежный и мелодичный вальс, однако в нём скрыто множество странностей, и именно эта двойственность задаёт настроение всей картине. В начальных титрах «С широко закрытыми глазами» указано, что звучит вальс из «Джазовой сюиты» Шостаковича, но это не соответствует действительности. Ленту, где ничто не является тем, чем кажется, сопровождает музыка, выдающая себя за чужую. Во-первых, в этой сюите нет ничего джазового, во-вторых — перед нами совершенно иное сочинение. Композитор действительно создал «Джазовую сюиту» в 1938 году, однако её нотная запись была утеряна в годы войны и обнаружена лишь в 1999-м — Кубрик просто не мог об этом знать. Фактически, главная музыкальная тема фильма — это вовсе не вальс Шостаковича, а фрагмент сочинения «Musica ricercata» венгерского композитора Дьёрдя Лигети, который на момент премьеры «С широко закрытыми глазами» был ещё жив. Кубрик давно восхищался этим автором и уже использовал его музыку в «2001: Космической одиссее». Для сцены ритуала в особняке, композитор Жоселин Пук написала партитуру, которая звучит как церковное песнопение, но с искажением. Песнопение в этом эпизоде — литургия на румынском языке, записанная в церкви в Байя-Маре и проигранная задом наперед [4]. В оригинале это восхваление Бога, слова о вере, мире, прощении и любви к ближнему. Задом наперед это звучит как черная месса — перверсивное понимание этого стиха. Кубрик использует этот прием, чтобы показать: мир, в который попадает Билл — это зеркальное отражение нормального мира. На вечеринках в фильме играют джаз. Это известные стандарты в канонических аранжировках «It Had to Be You» или более модернистские версии вроде «Blame It on My Youth» современного пианиста Брэда Мелдау, известного и обработкой поп-песен. В основном джаз — песни о любви, которые звучат иронически ввиду кризиса отношений главных героев. А уж «Strangers in the Night» в одном из помещений на балу — определённо сарказм [8].

Пароль «Фиделио» — еще одна деталь, которой нет у Шницлера. Это отсылка к единственной опере Бетховена, в которой жена (Леонора) переодевается в мужскую одежду, берет имя Фиделио и проникает в тюрьму, чтобы спасти своего мужа. Опера о верности — но верности, которая требует обмана, маскировки, игры. Кубрик добавляет этот пароль, чтобы подчеркнуть иронию: Билл использует «символ верности», чтобы проникнуть на место, где он собирается нарушить верность жене.

Поместье, в котором происходят главные действия картины, тоже имеет свою историю. По сценарию Кубрика, это Сомертон — загадочный замок, который связывают с не менее загадочным «делом сомертонского человека», а также — это парк, где во время Второй мировой войны британские шифровальщики работали над расшифровкой немецких кодов и изобрели шифровальную машину «Энигма». Энигма — значит «загадка». Само место намекает зрителю: здесь буквально всё загадочно, здесь шифр не поддается расшифровке. Особняк становится лабиринтом, местом, где социальные нормы рушатся, но устанавливаются новые, более древние и опасные правила. Для съёмок сцены ритуала Кубрик выбрал поместье Ментмор Тауэрс в Бакингемшире ― роскошную усадьбу, построенную в 1850-х годах для семьи Ротшильдов, одной из самых богатых и влиятельных династий Европы. Выбирая именно это место, Кубрик добавляет еще один слой смысла: зритель, знакомый с историей Ментмора, понимает, что стены этого дома уже видели тайны, власть и деньги. И то, что происходит здесь ночью, возможно, не так уж ново.

Символизм Кубрика можно разбирать бесконечно ― каждый кадр здесь работает на создание единой смысловой сети. Хочется отметить ещё несколько важных деталей, к примеру, сон Элис. Вернувшись домой под утро, Билл застаёт жену в тревожной полудрёме, и она рассказывает ему свой сон — эротический, дикий, унизительный для мужа. У Шницлера Альбертина видит похожий сон, в нём в отличие от фильма её мужа ждёт распятие на кресте. Кубрик усиливает зеркальность того, что приключения Билла и сны Элис — зеркальны и отражают друг друга. Она видит во сне почти то же, что пережил он наяву — только там он не искатель приключений, а жертва. Это зеркало, в котором желание и стыд меняются местами, подчёркивает, что бессознательное работает одинаково у обоих [9]. Метаморфозы в поведении самого Билла — ещё одна важная линия. В разговоре с пианистом Ником, когда тот впервые упоминает закрытую вечеринку, лицо героя меняется на глазах. Сначала — живой интерес, любопытство. Затем — что-то более тёмное, почти демоническое. Глаза становятся жестче, улыбка — хищной. И сам спуск в полуподвальное помещение кафе — это буквальный спуск в подземелье Аида. Билл ввязывается во что-то определенно низменное, тёмное. Также Кубрик не случайно строит путешествие героя: бесконечные блуждания по ночному городу, лабиринты улиц, возвращение домой другим человеком — это Одиссея, но без счастливого конца [1]. Звонки в фильме ― отдельный инструмент Кубрика. Телефон разрывает тишину в самые напряжённые моменты: когда Билл почти занялся любовью с Домино (звонок от жены), когда он засыпает (звонок из ночного клуба), когда приходит в больницу. Каждый звонок не просто прерывает действие — он оставляет конфликт неразрешённым. Вопрос не закрыт. И мы видим, как после каждого звонка Билл начинает новые метания, новые поиски, снова и снова втягиваясь в этот кошмар, из которого не может вырваться [9]. И наконец, газета, которую Билл читает в финале: «Будь счастлив, что остался в живых». Заголовок крупным планом. Это угроза или ирония? Кубрик не объясняет. Но этот заголовок резюмирует всё путешествие Билла.

Режиссёру важно не рассказать историю, а погрузить зрителя в состояние. Его герой ― обычный человек, который внезапно обнаруживает, что его мир рушится: жена оказалась способна на фантазии, о которых он не догадывался, в городе существуют тайные общества, а реальность невозможно отличить от сна. Все символы фильма работают на создание этого состояния. Цвет настраивает на тревогу, зеркала дробят реальность, маски стирают лица, музыка, прокрученная задом наперед, выворачивает мир наизнанку [4]. Кубрик показывает, что цивилизация — тонкая пленка, под которой бурлит хаос желаний и страхов. У Шницлера новелла заканчивается примирением и надеждой. У Кубрика — маской на подушке и неоднозначной репликой Николь Кидман «fuck» в финале. Фильм остается загадкой. Мы не знаем, что было на самом деле, а что привиделось Биллу. Но знаем одно: Кубрик оставил нам фильм, который не дает готовых ответов, а заставляет задавать вопросы. Вопросы о браке, желании, власти и о том, как легко иллюзии, на которых держится «нормальная» жизнь, рассыпаются при первом же столкновении с бессознательным. «С широко закрытыми глазами» — это не просто последний фильм великого режиссера. Это его завещание. Возможно, его нельзя понять вообще. Но в этом и заключается его сила.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Королев А.* «С широко закрытыми глазами»: Фейк и Fuck! // Сеанс. 2018. URL: https://seance.ru/articles/eyes-wide-shut-20/ (дата обращения: 06.04.2026).
2. *Шницлер А.* Новелла о снах: Книга. 1926. 384 с.
3. *Цыркун Н.* «С широко закрытыми глазами» Стэнли Кубрика» // Искусство кино. 2000. URL: http://kinoart.ru:3000/reviews/s-shiroko-zakrytymi-glazami-stenli-kubrika-klassika-ili-pretentsioznaya-pornuha (дата обращения: 02.04.2026).

4. *Рагланд-Салливан Э.* «С широко закрытыми глазами»: невидимая женщина // Журнал практической психологии и психоанализа. 2004. URL: http://www.lacan.ru/journals/21-dora-madonna/elli-ragland-sallivan-s-shiroko-zakrytymi-glazami-nevidimaya-zhenshhina/ (дата обращения: 06.03.2026).
5. «С широко закрытыми глазами»: символы и отсылки. Fantlab. 2021. URL: https://fantlab.ru/blogarticle74154 (дата обращения: 01.04.2026).
6. *Быстрова Т. Ю.* Страшноватый дар: анализ сувенира с венецианскими масками. 2012. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/strashnovatyy-dar-analiz-suvenira-s-venetsianskimi-maskami (дата обращения: 01.04.2026).
7. Смерть Венеции. Журнал. URL:https://www.kommersant.ru/doc/14160 (дата обращения: 01.04.2026).
8. *Гореликов А.* Это паранойя: О музыке фильма «С широко закрытыми глазами». URL: https://okko.tv/media/articles/eto-paranojya-o-muzyke-filma-s-shiroko-zakrytymi-glazami (дата обращения: 08.03.2026).

References

1. Korolev A. *«S shiroko zakrytymi glazami»: Feyk i Fuck!* [Eyes Wide Shut: Fake and Fuck!]. Seans. 2018. URL: https://seance.ru/articles/eyes-wide-shut-20/ (date accessed: 06.04.2026). (in Rus.)
2. Shnitsler A. *Novella o snakh* [Dream Novella]. Book. 1926. (in Rus.)
3. Tsyrkun N. «S shiroko zakrytymi glazami» Stenli Kubrika [Eyes Wide Shut by Stanley Kubrick]. *Iskusstvo kino.* 2000. URL: http://kinoart.ru:3000/reviews/s-shiroko-zakrytymi-glazami-stenli-kubrika-klassika-ili-pretentsioznaya-pornuha (date accessed: 02.04.2026). (in Rus.)
4. Ragland-Sallivan E. «S shiroko zakrytymi glazami»: nevidimaya zhenshchina [Eyes Wide Shut: The Invisible Woman]. *Zhurnal prakticheskoy psikhologii i psikhoanaliza*. 2004. URL: http://www.lacan.ru/journals/21-dora-madonna/elli-ragland-sallivan-s-shiroko-zakrytymi-glazami-nevidimaya-zhenshhina/ (date accessed: 06.03.2026). (in Rus.)
5. «S shiroko zakrytymi glazami»: simvoly i ossylki [Eyes Wide Shut: Symbols and References]. *Fantlab.* 2021. URL: https://fantlab.ru/blogarticle74154 (date accessed: 01.04.2026). (in Rus.)
6. Bystrova T.Yu. *Strashnovatyy dar: analiz suvenira s venetsianskimi maskami* [The Frightful Gift: Analysis of a Souvenir with Venetian Masks]. 2012. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/strashnovatyy-dar-analiz-suvenira-s-venetsianskimi-maskami (date accessed: 01.04.2026). (in Rus.)
7. Smert Venetsii [Death in Venice]. *Zhurnal.* URL: https://www.kommersant.ru/doc/14160 (date accessed: 01.04.2026). (in Rus.)
8. Gorelikov A. *Eto paranoya: O muzyke filma «S shiroko zakrytymi glazami»* [It's Paranoia: On the Music of Eyes Wide Shut]. URL: https://okko.tv/media/articles/eto-paranojya-o-muzyke-filma-s-shiroko-zakrytymi-glazami (date accessed: 08.03.2026). (in Rus.)

УДК 78.03

Д. В. Золотухина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

© Д. В. Золотухина 2026

Статья посвящена значению альтернативной музыки в разных аспектах ее влияния на искусство. Прослеживается история возникновения этого стиля и его подстилей и разновидностей; уделяется внимание его рецепции и его популярности. Материалом исследования служат как западные, так и отечественные музыкальные группы.
Ключевые слова: ключевые слова, ключевые слова, ключевые слова, ключевые слова, ключевые слова, ключевые слова, ключевые слова

D. V. Zolotukhina

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
18 Bolshaya Morskaya Street, Saint Petersburg, 191186

ALTERNATIVE MUSIC AND ITS INFLUENCE ON ART

The article deals with the meaning of alternative music in different aspects of its influence on art. The history of the emergence of this style and its sub-styles and varieties can be traced; attention is paid to his reception and his popularity. The research material is served by both Western and domestic musical groups.
Keywords: keywords, keywords, keywords, keywords, keywords, keywords, keywords.

История альтернативной музыки начинается с конца 70-х – начала 80-х гг. Музыканты в поисках нового звучания начитают экспериментировать с жанрами и добиваются некой смеси между роком, панком и инди-музыкой. Первой группой, которая открыла этот жанр, считают *Sex pistols*, которая сильно повлияла на код модного дома Vivienne Westwood. В конце 60-х гг. Малькольм Макларен, продюсер *Sex pistols*, познакомился с молодой Вивьен Вествуд (создательница бренда *Vivienne Westwood* и его главный модельер до 2022 г., в котором она скончалась), с которой они стали друзьями [Рис. 1]. В 70-х *Sex pistols* становятся популярными, и их стилистом выступает именно Вивьен [Рис. 2]. Ее магазин *Sex* становится популярным среди слушателей группы и панков.



Рис. 1. М. Макларен и В. Вествуд

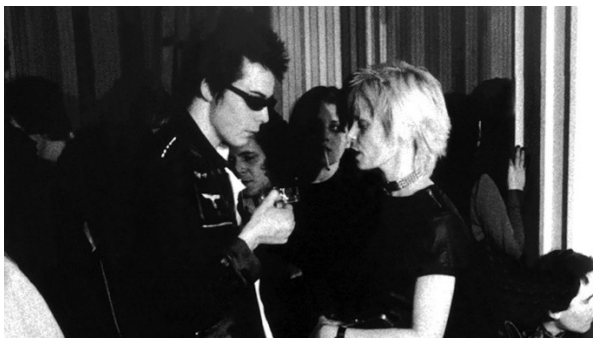


Рис. 2. С. Вишес и В. Вивьен

Благодаря тому, что Вивьен стилизовала *Sex pistols*, ее легендарный лонгслив с булавкой во рту королевы Великобритании Елизаветы II [рис. 3] вошел в историю панк-культуры и в мировую историю моды [1].



Рис. 3. Королевы Великобритании Елизаветы II с булавкой во рту

Но влияние этой группы было важным не только для истории возникновения альтернативной музыки, но и для истории моды. Также *Sex pistols* вошли в историю поп-культуры в связи с историей несчастной созависимой любви (созависимость — термин, который в социологии и психологии описывает неблагополучные отношения, в которых один из партнёров своим поведением способствует саморазрушительному поведению другого человека). Именно такое поведение было характерно для Сида Вишеса, басиста группы, который вел асоциальный образ жизни и трагически погиб [2].

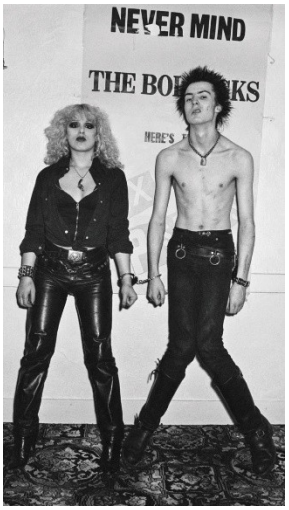


Рис. 4. Сид Вишес и Нэнси Спанджен, 1978 г.

В 80-х гг. альтернативная музыка набирала обороты и становилась более популярной. Появились такие группы, как *The Smiths, The Cure, My Bloody Valentine, The Jesus and Mary Chain, Pixies, Depeche Mode*. Их музыка стала ориентиром для более позднего по своему развитию рока в СССР [3].

The Smiths — это романтичная альтернативная музыка Великобритании. В массовой культуре Англии *The Smiths* очень любят и часто упоминают в кинематографе, используя в качестве саундтреков к фильмам (например, «500 дней лета» [Рис. 5], «Хорошо быть тихоней» [Рис. 6]).

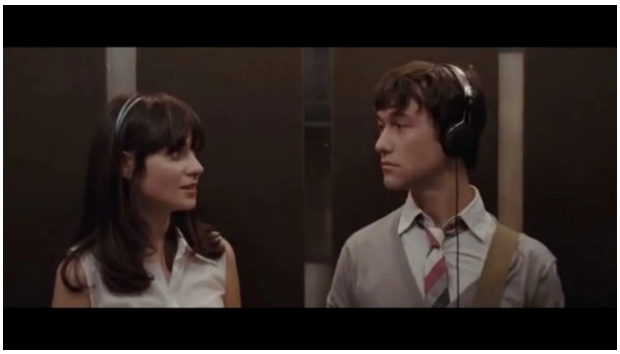


Рис. 5. Кадр из фильма «500 дней лета»

В фильме «500 дней лета», или «*500 Days of Summer*» рассказывается о двух людях с разными взглядами на любовь. Том, главный герой, безнадежный романтик, верящий в любовь, смотрит на жизнь чувство сквозь «розовые очки». Он встречает Самер, девушку, у которой совершенно иное мировоззрение. Для нее любовь — это чувство, которого не существует, а если и возникает, то заканчивается, «как у моих родителей», которые развелись. Том идеализирует свою возлюбленную и считает, что они созданы друг для друга. Он считает, что они встречаются, но для Самер это не так. Таким образом, в фильме рассказывается о том, как по-разному люди воспринимают любовь. На рис. 5 изображена сцена в лифте где том слушает *The Smiths*. В лифт заходит Самер, и у них заходит разговор об этой группе. Когда девушка выходит из лифта, Том влюбляется в нее еще сильнее, поскольку понял, что они слушают одну музыку.

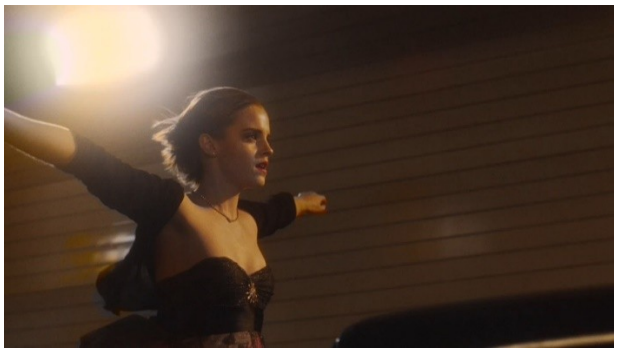


Рис. 6. Кадр из фильма «Хорошо быть тихоней»

Фильм рассказывается о подростковой любви. Главный герой влюбляется в героиню, которая слушает *The Smiths*. В фильме рассказывается о психологии взаимоотношений, первой любви, подростковой жизни [4].

На 90-е гг. пришелся бум альтернативной музыки и славы таких групп, как: *Nirvana, Pearl Jam, Rage, Against the Machine, Green Day, Red Hot Chili Peppers, Alice in Chains, Radiohead.* Но больше всего на индустрию музыки повлияли *Nirvana. Nirvana* считается родоначальником нового жанра музыки «гранж», а также стиля в одежде, связанного с этим жанром [Рис. 7].

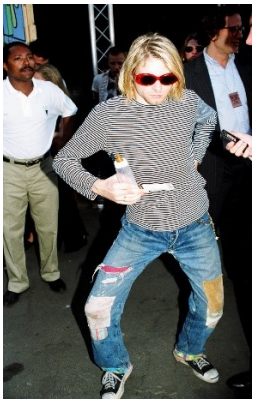


Рис. 7. Солист *Nirvana* Курт Кобэйн

Курт Кобэйн стал известным на весь мир благодаря своим эпатажным песням и поведению панка. Один из примеров его эпатажной подачи — это выступление на MTV в 1992 году. В 1995 году Курт Кобэйн умер в 27 лет и стал одним из «членов» «клуба 27» (это термин, который обозначает объединённое название влиятельных музыкантов, умерших в возрасте 27 лет при трагических, а иногда и загадочных обстоятельствах). Вследствие этого после его смерти альтернативная музыка стала еще более популярной, сильно повлияв на представление о роке, панке, альтернативы и музыке вообще.

Спустя несколько лет начали появляется и другие группы, где главным идейным вдохновителем была *Nirvana*, в частности, группа Radiohead [5]. Эта британская альтернативная группа, которая сочиняла трудные по звучанию и тексту альбомы. Их альбом «OK Computer» 1997 года выпуска [Рис. 8] стал одним из легендарных. Главной проблематикой музыкальных композиций этого альбома стала человеческая чувствительность, которая гаснет на фоне прогрессивного века высоких технологий. Идейный посыл музыкантов заключается в том, что компьютерный интеллект поглотит человеческие чувства. Этим альбомом они предсказали будущие. Одна из песен этого альбома, «Exit Music», вошла в саундтрек к фильму «Ромео+Джульетта», Тома Йорка пригласили для написания песни к фильму [Рис. 10]. Второй их легендарный альбом «In Rainbows», 2007 года выпуска [Рис. 9], стал не менее знаменитым: при релизе альбома на сайте группы *Radiohead* сделали предоплату за альбом («плати, сколько хочешь»), разрушив традиционную систему музыкальной дистрибуции.



Рис. 8. Альбом «OK Computer»



Рис. 9. Альбом «In Rainbows»

Альбом считается одним из самых «чувствительных» альбомов группы. Смысл альбома в акцентации чувствительности в любви, трудностях в умении почувствовать близость к человеку. Песня «15 step» появляется в фильме «Сумерки» [Рис. 11] в финальной сцене.

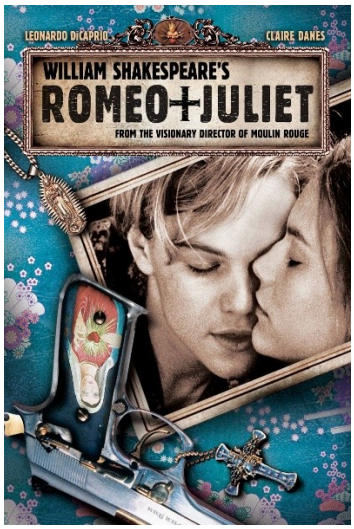


Рис. 10. Фильм «Ромео+Джульетта»

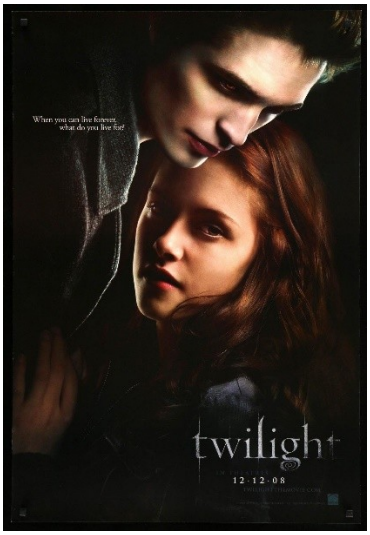


Рис. 11. Фильм «Сумерки»

Визуальное оформление упомянутых альбомов делает их признанными произведениями искусства. Их автор — Стэнли Донвунд. Главный парадокс *Radiohead* заключается в следующем: «чем дальше они уходили от мейнстрима и делали все более некоммерческие вещи, тем популярнее у публики они становились» [6]. Они доказали, что альтернатива — это не просто звук, а подход как показывать через музыку главные проблемы.

В 2000-х годах произошел бум в альтернативной музыке, приведя за собой множество различных групп с оригинальным звучанием, такие как: *Linkin Park*, *Korn*, *Limp Bizkit*, *Slipknot*, *Papa Roach*, *Deftones*, *Evanescence*, *My Chemical Romance*, *Muse*, *Saliva*. В эти годы песни перечисленных групп играли почти у каждого дома, на них вырос спрос, они часто продвигались как саундтреки к популярным фильмам. Так, в «Сумерках» [Рис. 11] в титрах играли *Linkin Park* и *Paramore*. Почерк режиссера Кетрин Хардвик всегда был направлен на продвижение подростковой музыки. Альтернативная музыка в эти временна стала более агрессивной. Эта агрессия в скором времени повлекла за собой такой жанр, как нью-метал, очень популярный среди молодежи. Штаны с цепями, скейтерские кеды, пирсинг, «тоннели» в ушах, татуировки и футболки с символикой любимых групп — все это стало атрибутами фанатов. Также альтернативная музыка активно проникала в игры (например, серия игр FlatOu [7], [Рис. 12]).



Рис. 12. Игра *FlatOut*

Итак, альтернативная музыка — это обширный спектр музыки с богатой историей. В этой музыке многие режиссёры видели дополнения к своим фильмам, некоторые даже делали главный акцент на нее в сюжетном аспекте. Несколько поколений выросло на музыке с альтернативным звучанием. И по сей день звучание многих групп у многих ностальгически связано с юностью. Альтернативная музыка мощно повлияла на искусство, музыку и судьбы людей.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. Вивьен Вествуд и «Sex Pistols» https://dzen.ru/a/Y4ZisRU9MD-G5ceL (дата обращения: 18.03.26)
2. «Я не мог этого с ней сделать»: настоящая история Сида и Нэнси https://dzen.ru/a/ZkTS_P1RJWrj6Eq5 (дата обращения: 18.03.26)
3. Рок-музыка в СССР: как она туда проникла на самом деле https://dzen.ru/a/Z9_L-W4ICH43i_tF (дата обращения: 18.03.26)
4. Почему *The Smiths* одна из главных групп в истории https://dzen.ru/a/aMwpxufL8VDkjNAe(···· обращения: 18.03.26)
5. Юноша и смерть: короткая, но яркая жизнь Курта Кобейна https://www.maximonline.ru/longreads/get-smart/_article/curt-kobain/ (дата обращения: 18.03.26)
6. Radiohead: 40 лет, 4 альбома и пара носков https://umagazine.ru/culture/music/radiohead-40-let-4-alboma-i-para-noskov/ (дата обращения: 18.03.26)
7. «Настоящий рок-н-ролл» https://dzen.ru/a/Y63EtwO5w3sQAG6U (дата обращения: 18.03.26)

References:

1. *Viv'en Vestvud i «Sex Pistols»*. URL: https://dzen.ru/a/Y4ZisRU9MD-G5ceL [Vivienne Westwood and "Sex Pistols"]. (date accessed: 18.03.26)
2. *«YA ne mog etogo s nej sdelat'»: nastoyashchaya istoriya Sida i Nensi.* URL: https://dzen.ru/a/ZkTS_P1RJWrj6Eq5 ["I Couldn't Do That to Her": The Real Story of Sid and Nancy]. (date accessed: 18.03.26)
3. *Rok-muzyka v SSSR: kak ona tuda pronikla na samom dele.* URL: https://dzen.ru/a/Z9_L-W4ICH43i_tF [Rock music in the USSR: how did it actually get there]. (date accessed: 18.03.26)
4. *Pochemu The Smiths odna iz glavnyh grupp v istorii.* URL: https://dzen.ru/a/aMwpxufL8VDkjNAe [Why The Smiths is one of the main groups in the history]. (date accessed: 18.03.26)
5. *YUnosha i smert': korotkaya, no yarkaya zhizn' Kurta Kobejna.* URL: https://www.maximonline.ru/longreads/get-smart/_article/curt-kobain/ [The Young Man and Death: The Short but Vivid Life of Kurt Cobain]. (date accessed: 18.03.26)

6. *Radiohead: 40 let, 4 al'boma i para noskov.* URL: https://umagazine.ru/culture/music/radiohead-40-let-4-alboma-i-para-noskov/ [Radiohead: 40 years, 4 albums and a pair of socks]. (date accessed: 18.03.26)
7. *«Nastoyashchij rok-n-roll»*. URL: https://dzen.ru/a/Y63EtwO5w3sQAG6U ["Real Rock and Roll"]. (date accessed: 18.03.26)

УДК 78.037(2)

Ю. А. Симонов

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ТВОРЧЕСТВО ЕГОРА ЛЕТОВА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

© Ю. А. Симонов, 2026

В статье содержатся краткая биография, творческий путь, описание наград, достижений и вклада в культуру отечественного советско-российского поэта-песенника — Егора (Игоря) Фёдоровича Летова. Делается заключение о непреходящем значении его творчества как для российской рок-музыки, так и для современной поэзии, а также массовой культуры.
Ключевые слова: Егор Летов, «Гражданская оборона», сибирский панк, андерграунд, панк-рок.

Y. A. Simonov

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE CREATIVE WORK OF EGOR LETOV IN THE CONTEXT OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE TURN OF THE XX-XXI CENTURIES

The article contains a short biography, career, description of awards, achievements and contribution to the culture of the domestic Soviet-Russian songwriter - Yegor (Igor) Fedorovich Letov. A conclusion is made about the enduring importance of his work both for Russian rock music and for modern poetry, as well as mass culture.
Keywords: Egor Letov, «Grazhdanskaya Oborona», Siberian punk, underground, punk rock.

Если вклад в отечественную культуру поэтов-песенников Владимира Высоцкого и Виктора Цоя не подвергается сомнению, то значение андерграунд-поэта Егора Летова еще не всеми признаваемо.

Егор Фёдорович Летов, настоящее имя Игорь, — советский и российский поэт-песенник, рокер, один из первых советских панков, неофициальный основатель сибирского панка, коллажист и звукорежиссёр. Родился 10 сентября 1964 года в городе Омск, СССР [1, с. 1]. На музыкальные предпочтения юного Игоря Летова повлиял его старший брат, саксофонист и актёр Сергей Летов. В своём интервью Сергей рассказывает: «Повлияло и на него, и на меня очень многое, и перечислять всё было бы слишком пространно. Его больше интересовала рок-музыка, в частности психоделические группы 60–70-х...» [2]. Сергей Летов рассказывает про книги, которые любил читать его брат: «Из чтения его особо вдохновляли в последние годы писатели-фантасты. Особенно Филипп Дик... Читал брат и современных писателей, Лимонова, например, Уэлша... Ну и классику – Майринка, Кафку...» [2]. На Летова произвели большое впечатление такие музыкальные группы, как «The Beatles», «The Who», «Shocking Blue» и др. В 18 лет Егор Летов знакомится с «Sex Pistols» и вообще с панк-роком, что оказало прямое и главное влияние на его творчество [3].

Панк-рок — это музыкальное направление и субкультура, возникшие в конце 1970-х годов. Британская группа «Sex Pistols» стала ярким примером этого движения. Идеалы панк-рока: независимость, антикоммерческий подход, протест против несправедливости системы во всех её проявлениях [4, с. 3]. Песня «God Save the Queen» (1977 г.), созданная группой Sex Pistols, является одной из самых известных среди панков. Её посыл заключается в протесте против британского режима. С первых же строчек панк-группа заявляет:

«God save the Queen!
The facist regime
They made you a moron,
Potential h-bomb...
No future
For you
No future
For me...».

Эти строки можно перевести как: «Боже, храни королеву! / Фашистский режим, / Они сделали тебя идиотом, / Потенциальной водородной бомбой... / Нет будущего / У тебя. / Нет будущего / Для меня…» [5]. Текст выражает протест против британского режима, называемого тоталитарным и милитаризированным, а также чувства британской молодёжи, лишенной будущего. По своему посылу на нее похожа песня «Я бесполезен» (1985 г.), написанная при участии Егора Летова.

«...В стране советов
В кровавых лицах
В камнях и пулях
Я весь расстрелян
Я весь покусан
Я бесполезен...» [6]

Егор выражает протест против жестокости режима, подчёркивая бесполезность, невозможность повлиять на ситуацию, отсутствие будущего для автора и его соотечественников. Фразу «я бесполезен» можно расценить не только как политическое высказывание — это выражение душевного, экзистенциального состояния Егора и молодёжи его поколения. Точно так же фраза «No future for me» есть выражение внутреннего ощущения британской молодёжи 70-х, сознания их бесполезности, независимо от политических взглядов.

Старший брат Летова рассказывал, что после окончания школы брат поступил в Москву: «...Брат закончил школу и приехал в Москву поступать в ПТУ, в котором даже проучился несколько месяцев, пока его не выгнали за злостную непосещаемость...» [7]. Сергей Летов вспоминает, как брату разбили очки: «В то время мы были длинноволосыми и бородатыми... Однажды Игорь куда-то ехал на электричке, вышел на остановке... К нему там подошли какие-то молодые парни, сказали: “О, очкарик!” — и разбили очки... Такая вот встреча — Игорь и Москва начала 80-х» [7]. Этот эпизод отчасти повлиял на дальнейшее творчество Игоря: он был противником физического насилия со стороны общества.

Начальным этапом творчества Егора Летова можно считать 1982-1984 гг. [8, с. 2]. В 1982 году в Омске Игорь основывает свою рок-группу «Посев», берёт себе псевдоним «Егор Дохлый». Точной причины, почему он себя так назвал, нет, но очевидно, что эта маска юродивого, дурака будет использоваться им и позже. Позже в псевдониме сохранилась только первая часть, псевдоним «Дохлый» не прижился. Свои первые альбомы Егор записывает в собственной квартире, в так называемой домашней студии звукозаписи «ГрОб-рекордс». Это сказалось на качестве звука, но стало фирменной визитной карточкой его творчества. Такое звучание связывают с любовью Егора к психоделическому року [9].

В 1984 году вместе с Кузей УО (настоящее имя — Константин Рябинов) они создают самую известную группу Летова — «Гражданская оборона», известную также как «ГО», «ГрОб». Их группа была очень провокационной, их политические высказывания были неприемлемы в эпоху заката СССР. В конце концов на группу написали донос в КГБ, и Егора насильно направили в психиатрическую больницу, где он пробыл три месяца [9].

Зрелый период творчества Летова, 1985–1989 гг., ознаменован социальной рефлексией [8, с. 2]. В 1985 году начинается перестройка. Егор выходит на свободу из психбольницы. Этот период является одним из самых продуктивных в его творчестве. Песня «Зоопарк» становится гимном творчества Летова этого периода [9]. Текст песни повествует о поиске себе подобных и попытке уйти из «зоопарка»:

«Я ищу таких, как я,
Сумасшедших и смешных,
сумасшедших и больных
А когда я их найду —
Мы уйдём отсюда прочь,
мы уйдём отсюда в ночь —
МЫ УЙДЁМ ИЗ ЗООПАРКА!» [6].

В 1988 году у группы появляется продюсер — Сергей Фирсов. Благодаря продюсеру группа смогла побывать в крупных городах Союза: Таллине, Симферополе, Ялте и других советских городах [Рис. 1], [9].



Рис. 1. Молодой Летов на сцене [10].

В 1990–1993 гг. Летов отходит от прямой социальности и обращается к метафизике [8, с. 2]. Егор, как истинный панк, начинает бояться, что его проект может стать коммерцией, и не выходит на сцену три года [9].

1993–1997 гг. можно назвать периодом метафизического мышления в творчестве Летова [8, с. 2]. Он возвращается на сцену, однако фанаты воспринимают его как предателя. Летов рассказывает о том, что принял идеалы коммунизма, хотя прежде, в глазах фанатов, он был анархистом и антисоветчиком [9]. В это время Летов даже принимает участие в событиях октября 1993 г., выступив на стороне осаждённого Дома Советов [7]. В 1994 г. Егор сближается с Эдуардом Лимоновым и Александром Дугиным [рис. 2].



Рис. 2. Летов, Лимонов и Дугин [10].

1997–2007 гг. можно считать заключительным периодом в творчестве Летова [8, с. 2]. Егор прекращает политическую деятельность [10]. При этом власти Латвии объявили, что Егор Летов угрожает их национальной безопасности, и запретили его концерт в Риге [6]. В 2007 году Егор выпускает свой последний альбом «Зачем снятся сны?». Онлайн-ресурс The Voice Mag утверждает: «Критики назвали сборник самым светлым в дискографии группы. Певец отмечал, что впервые создавал вещь для себя, чтобы выразить всё, что он чувствует» [9].

19 февраля 2008 г. поэта не стало. Точная причина смерти не установлена, но официально он скончался от остановки сердца. За время своего творческого пути Егор Летов, учитывая только основной проект «Гражданская Оборона», выпустил двадцать три официальных альбома. Общая численность созданных им композиций составляет 1153 записи [9]. При жизни он не получил официальных наград в сфере культуры, но это было частью его философии. Как истинный панк, он боролся с системой и не желал быть её частью: в начале 80-х гг. он выступал против обветшавшей советской власти, за антисоветские высказывания он стал мишенью для КГБ. Однако и после начала перестройки и в 90-е гг. он остался оппозиционером — теперь уже по отношению к новой власти, к Михаилу Горбачёву и Борису Ельцину. В 2000-е гг. Летов совсем отошёл от политики.

Творчество Егора Летова можно расценить как андеграундное, оно не направлено на массового слушателя из-за экспериментов со звуком, протестного характера и неоднозначных смыслов текстов. В то время как современные поп-музыканты на этапе своей популярности стараются её увеличить, Егор, напротив, даже прекращал деятельность «Гражданской обороны», боясь, что группа становится массовой. Вследствие всего этого государственные награды ему не присуждались, а «Наше радио», которое пропагандировало русский рок, наотрез отказывалось транслировать Егора Летова [11]. При

этом он все же получил посмертно главную награду «Нашего радио» — «Чартова дюжина» в номинации «Легенда» [12]. Несмотря на то, что Егор не получил при жизни наград, его произведения имеют большое влияние на культуру нашей страны и близлежащих стран.

Важно отметить влияние Летова на других авторов и создание им нового жанра. Егор стал неофициальным основателем нового музыкального направления — сибирский панк [1, с. 1]. Сибирский панк — это музыкально-поэтическое течение, сформировавшееся во второй половине 80-х гг. XX века в Советской Сибири. Для этого течения характерны намеренно плохое качество звука и радикальные андеграундные тексты. Яркими представителями этого течения, помимо Егора Летова и его товарища Кузи УО, являются Яна Дягилева и «Чёрный Лукич» (настоящее имя — Дмитрий (Вадим) Кузьмин) [13, с. 1-2]. Яна Дягилева и Егор Летов были в романтических отношениях, Егор сильно повлиял на её творчество, но к 1991 году Яна скончалась при загадочных обстоятельствах [9]. Дмитрий Кузьмин известен как автор группы «Чёрный Лукич», он попал под влияние творчества Егора Летова и стал одним из представителей сибирского панка, Летов и Кузьмин были даже знакомы друг с другом. Летов напрямую повлиял на творчество Дягилевой и Кузьмина, сам он включал песни Яны и Дмитрия в свои альбомы (например, «Печаль моя светла» (Яны Дягилевой) [6] и «Далеко бежит дорога (впереди веселья много)» («Чёрный Лукич») [6]). Таким образом, Янка и «Лукич» стали прямыми последователями творчества Егора, при этом сохранив свою уникальность.

Егор Летов влиял и на других панков, даже не находясь с ними в близких отношениях, как с Кузьминым или Дягилевой. Горшок (Михаил Горшенёв) из панк-рок-группы «Король и Шут» высказывал неоднозначное отношение к творчеству Егора, признаваясь в видеоинтервью, что с детства ему нравилось слушать «Гражданскую оборону» [14]. Юрий Хой (Клинских) из панк-группы «Сектор Газа» был поклонником Егора Летова, они даже встречались однажды лично, но общего языка не нашли [15]. Егор влиял не только на известных людей, но и на немалое количество советских и российских молодых авторов рок-движения, которые вдохновлялись его искусством.

Летов оказал влияние на страны ближнего зарубежья. Так как Егор был ярким представителем панка ещё в Советском Союзе, то, естественно, его песни слышали везде — от балтийских до центральноазиатских республик Союза. После распада СССР Казахстан стал отдельным государством, и казахстанская группа «Адаптация» вдохновилась творчеством Летова. Лидером группы является вокалист Ермен Анти, в интервью он признаётся, что фанат Летова ещё с 1991 года, но личной встречи у них не состоялось. В альбоме «Оруэлл» есть песня под названием «Мёртвый сезон» [16], группа отсылает к одноимённой песне Егора, перепевая текст его стихов [6].

Творчество Егора Летова используют для формирования образа эпохи в разных видах искусства. В кино Александр Велединский первым использовал песни Летова для своей кинокартины «Живой» (2006). События разворачиваются во время чеченского конфликта, и режиссёр посчитал важным включить стихи Егора в свой фильм [17]. Песня Егора прозвучала в сериале с громкой репутацией — «Слово пацана. Кровь на асфальте» 2023 года. Главный герой сериала Андрей попадает на квартирник милиционера Ирины, на этом квартирнике рокер по имени Джон играет песню «Зоопарк» Егора Летова. Сюжет сериала происходит в 80-е гг., т. е. в перестройку, и для создания аутентичной атмосферы режиссёр Жора Крыжовников использует мелодии, соответствующие духу времени [18]. В 2025 г. вышла видеоигра в жанре «визуальная новелла с элементами ужасов» под названием «No, I'm not a Human» («Нет, я не человек»), точные годы событий игры не известны, однако весь антураж игры намекает на 90–00-е гг. новой России [19]. В самой игре присутствует огромное количество отсылок к песням Летова, персонажи игры говорят непрямыми цитатами из стихов поэта. Например, один из персонажей сообщает, что «постигает такое, что ничего не хочется, нас исследует сырая земля» [рис. 3]. Это аллюзия на песню «Убивать» (2005) [6]. А также в игре звучит: «...слишком хорошо, чтобы отказаться. Слишком страшно, чтобы взять» [рис. 4] — эта фраза отсылает к песне «Нечего терять» (1997) [6]. В видеоигре таких отсылок огромное количество, но интересен выбор песен: обе они относятся к более позднему творчеству Летова, и выбор не случаен. Ранее было упомянуто, что авторы стремились создать атмосферу эпохи новой России. Если бы авторы использовали для цитаты текст из ранних альбомов Егора, получился бы обратный эффект — атмосфера эпохи перестройки. Современные деятели культуры также используют творчество андеграунд-поэта, ведь оно уже является знаком того времени, которое хотят отобразить авторы.

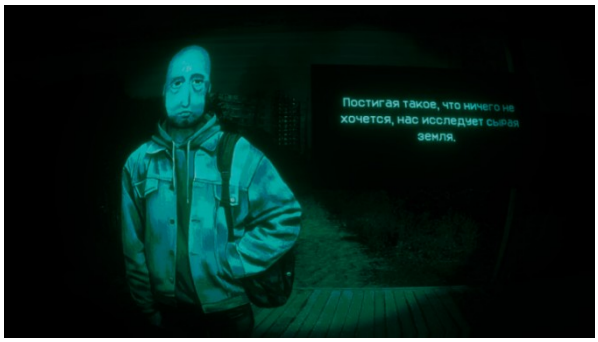


Рис. 3. Скриншот из видеоигры «No, I'm not a Human» отсылка на текст песни «Убивать»



Рис. 4. Скриншот из видеоигры «No, I'm not a Human» отсылка на текст песни «Нечего терять»

В честь Летова хотели назвать награды и объекты. В 2024 г. в Госдуме Виталий Милонов предлагал учредить премию имени Летова для патриотических исполнителей отечественной рок-музыки. В обращении депутата отмечают, что Летов ассоциируется с любовью к России [20]. В 2018–2019 гг. в рамках проекта «Великие имена России» Омскому аэропорту или самолёту «Аэрофлота» могли присвоить имя Егору Летову, инициатором запроса в «Аэрофлот» выступил вновь Милонов. В итоге официально объекты в честь Летова не назвали, и это объясняется, видимо, тем, что его творчество является андеграундом, противопоставленным массовой культуре. В честь такого человека, как Егор, аэропорты и самолёты не называют. Но продолжает сохраняться желание фанатов иметь официальный картографический объект в честь поэта [21].

Егор вызывает большой интерес филологов и литературоведов благодаря философским текстам, принадлежащим поэтическому авангарду, экспериментам с языком (оживлению неживых предметов, мозаичности текста и использованию устойчивых выражений). В научном дискурсе его произведения как объект исследования присутствуют постоянно.

Подведем итоги. Творчество Егора Летова уникально благодаря неповторимости его интонации и поэтического языка. Его в высшей степени продуктивная творческая жизнь повлияла на целые эпохи и стала неотъемлемой частью их культуры. Ряд людей искусства были вдохновлены творчеством Летова на создание новаторских текстов и вокалов, на многих Егор повлиял как личность, будучи с ними знаком. Поэт создал новый жанр в музыке — сибирский панк. Его творчество вызывает интерес и по сей день, люди занимаются изучением его неповторимого андеграунд-творчества и неординарной биографии, полной крутых поворотов. Уникальный и как поэт, и как вокалист, Летов своей уникальностью либо притягивает таких же «…сумасшедших и смешных, сумасшедших и больных…», как он, либо отталкивает тех, кто не понимают его и не готов принять его творчество.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. *Дегтярева А. А.* Музыка как средство выражения мыслей на примере русского панк-рока (Егор Летов) // Россия и мир в новое и новейшее время - из прошлого в будущее: материалы XXV юбилейной ежегодной международной научной конференции: в 4 т., Санкт-Петербург, 22 марта 2019 года. Т. 3. СПб.: СПбГУПТД, 2019. С. 178-180.
2. *Юдина Ю.* «Потому что он – великий русский поэт»: брат Егора Летова рассказал, каким был музыкант и как в нём воспитали исключительность // Добро Медиа. 2023. URL: https://dobro.press/dobro-media/story/potomu-chto-on-velikii-russkii-poet-brat-egora-letova-rasskazal-kakim-byl-muzykant-i-kak-v-nyom-vospitali-iskluchitelnost (дата обращения: 01.03.2026).
3. *Журавлёв Ф.* Безупречность, огнедышащий голос и беспонтовый пирожок: 18 личностей Егора Летова: // Skillbox. 2024. URL: https://skillbox.ru/media/cinemusic/yegor-letov/ (дата обращения: 01.03.2026).
4. *Третьякова М. Ф. Холод Э. А.* Лексико-семантическое поле «PROTEST» в текстах песен панк-рок исполнителей (на материале английского языка) // Амурский научный вестник. 2024. № 4. С. 111-119.

5. Перевод текста песни God Save the Queen исполнителя (группы) Sex Pistols: // Амальгама 2005-2026 URL: https://www.amalgama-lab.com/songs/s/sex_pistols/god_save_the_queen.html (дата обращения: 01.03.2026).
6. Официальный сайт группы «Гражданская Оборона». 2004-2026. URL: https://www.gr-oborona.ru/ (дата обращения: 17.03.2026).
7. ГрОб-Хроники. 2009-2026 URL: https://grob-hroniki.org/news (Дата обращения: 17.03.2026).
8. Половинкин Н. Н. Пограничное состояние сознания в лирике Егора Летова // Человек: границы бытия: материалы международной научно-практической конференции, Барнаул, 13 – 14 сентября 2018 года / Под научной редакцией С. А. Ан. Барнаул: АГПУ, 2018. С. 102-111.
9. *Егор Летов:* // THE VOICEMAG. М., 2007 – 2026. URL: https://www.thevoicemag.ru/stars/biography/egor-letov/ (дата обращения: 09.03.2026).
10. «Я всегда буду против» // Дзен. 2015–2025. URL: https://dzen.ru/a/ZP140YG9ZW-aEHH8 (дата обращения: 09.03.2026).
11. *Каменченко П.* «Отмороженных не ставить!» Почему Егор Летов, «Сектор Газа» и «Любэ» не звучали на радио // Лента.Ру. 2019. URL: https://lenta.ru/articles/2019/03/21/kosirev2/ (дата обращения: 17.03.2026).
12. Премию в номинации «Легенда» присудили Егору Летову посмертно // Электронная газета «Век». 2005 – 2026. URL: https://wek.ru/premiyu-v-nominacii-legenda-prisudili-egoru-letovu-posmertno (дата обращения: 17.03.2026).
13. *Кузнецов А. В., Тимкина О. А.* Эволюция дизайна альбомов сибирского // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2023. № 23. С. 103-108.
14. Горшок про Летова: // ВКонтакте. СПБ., 2006-2026. URL: https://vkvideo.ru/video-2131657_456239179?sh=4 (дата обращения: 13.03.2026).
15. За что Юрий Хой обиделся на Егора Летова. Поладить две легенды русского рока так и не смогли // Спорт24. 2015–2026. URL: https://sport24.ru/life/article-lider-gruppy-sektor-gaza-yuriy-khoy-byl-razocharovan-yegorom-letovym-i-dazhe-obizhalsya-na-osnovatelya-grazhdanskoy-oborony-smert-klinskikh-i-letova-pesni-biografiya (дата обращения: 13.03.2026).
16. *Нурабаев А.* Ермен Анти: «Рок-н-ролл не терпит компромиссов» // Дзен. 2015 – 2025. URL: https://dzen.ru/a/X2xjMajf_lcJ_-ZD (дата обращения: 12.03.2026).
17. *Гореликов А.* Не проходит, нет. Десять лет без Егора Летова // Seance. 2018. URL: https://seance.ru/articles/letov-10-let/ (дата обращения: 13.03.2026).
18. Музыка сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»: тревожный саундтрек перестройки: // Дзен., 2015–2025. URL: https://dzen.ru/a/ZWmk5K-Q-ikmmzfo (Дата обращения: 13.03.2026).
19. "No, I'n Not a Human" – психологический хоррор с атмосферой 90-ых. // Дзен. 2015 – 2025. URL: https://dzen.ru/a/aSNoEpN7MEjdsqXE (дата обращения: 13.03.2026).
20. В Госдуме предложили учредить премию имени Егора Летова // РИА Новости. 2014 – 2026. URL: https://ria.ru/ (дата обращения: 14.03.2026).
21. «Все идет по плану»: именем Летова назовут если не аэропорт, то самолет // Сетевое издание «Вести.Ру» 2018-2026 URL: https://www.vesti.ru/article/1362538 (дата обращения: 14.03.2026).

References:

1. Degtyareva A. A. Muzyka kak sredstvo vyrazheniya myslej na primere russkogo pank-roka (Egor Letov). [Music as a means of expressing thoughts on the example of Russian punk rock (Egor Letov)] *Rossiya i mir v novoe i novejshee vremya - iz proshlogo v budushchee : materialy XXV yubilejnoj ezhegodnoj mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii: v 4 t.* [Russia and the world in modern and contemporary times - from the past to the future : proceedings of the XXV Anniversary Annual International Scientific Conference: in 4 vol]. Vol. 3. St. Peterburg: 2019. 178-180 pp. (in Rus.).
2. YUdina YU. *«Potomu chto on – velikij russkij poet»: brat Egora Letova rasskazal, kakim byl muzykant i kak v nyom vospitali isklyuchitel'nost'.* URL: https://dobro.press/dobro-media/story/potomu-chto-on-velikii-russkii-poet-brat-egora-letova-rasskazal-kakim-byl-muzykant-i-kak-v-nyom-vospitali-iskluchitelnost ["Because he is a great Russian poet": Egor Letov's brother told what kind of musician he was and how exclusivity was brought up in him]. Dobro Media. 2023. (date accessed: 01.03.2026).
3. ZHuravlyov F. *Bezuprechnost', ognedyshashchij golos i bespontovyj pirozhok: 18 lichnostej Egora Letova.* URL: https://skillbox.ru/media/cinemusic/yegor-letov/ [Perfection, a fire-breathing voice and a pie-free pie: 18 personalities of Egor Letov]. Skillbox. 2024. (date accessed: 01.03.2026).
4. Tret'yakova M. F. Holod E. A. Leksiko-semanticheskoe pole «PROTEST» v tekstah pesen pank-rok ispolnitelej (na materiale anglijskogo yazyka) [The lexico-semantic field "PROTEST" in the lyrics of songs by punk rock performers (based on the material of the English language)]. *Amurskij nauchnyj vestnik* [Amur Scientific Bulletin]. 2024. No 4. 111-119 pp. (in Rus.).

5. *Perevod teksta pesni God Save the Queen ispolnitelya (gruppy) Sex Pistols.* URL: https://www.amalgama-lab.com/songs/s/sex_pistols/god_save_the_queen.html [Translation of the lyrics of the song God Save the Queen by the Sex Pistols]. Amal'gama 2005-2026. (date accessed: 01.03.2026).
6. *Oficial'nyj sajt gruppy «Grazhdanskaya Oborona».* 2004-2026. URL: https://www.gr-oborona.ru/ [The official website of the Civil Defense group. 2004-2026]. (date accessed: 01.03.2026).
7. *GrOb-Hroniki.* 2009-2026. URL: https://grob-hroniki.org/news [Coffin-Chronicles 2009-2026]. (date accessed: 01.03.2026).
8. Polovinkin N. N. Pogranichnoe sostoyanie soznaniya v lirike Egora Letova [The borderline state of consciousness in the lyrics of Egor Letov]. *CHelovek: granicy bytiya: materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Barnaul, 13 – 14 sentyabrya 2018 goda* [Man: the boundaries of being: proceedings of the international scientific and practical conference, Barnaul, September 13-14, 2018]. Barnaul: 2018. 102-111 pp. (in Rus.).
9. *Egor Letov.* URL: https://www.thevoicemag.ru/stars/biography/egor-letov [Egor Letov]. THE VOICEMAG. M., 2007 – 2026. (date accessed: 09.03.2026).
10. *«YA vsegda budu protiv».* URL: https://dzen.ru/a/ZP140YG9ZW-aEHH8 ["I will always be against it"]. Dzen. 2015–2025. (date accessed: 01.03.2026).
11. Kamenchenko P. *«Otmorozhennyh ne stavit'!» Pochemu Egor Letov, «Sektor Gaza» i «Lyube» ne zvuchali na radio*. URL: https://lenta.ru/articles/2019/03/21/kosirev2/ ["Do not put frostbites!" Why Egor Letov, "Gaza Strip" and "Lube" did not sound on the radio]. Lenta.Ru. 2019. (date accessed: 01.03.2026).
12. *Premiyu v nominacii «Legenda» prisudili Egoru Letovu posmertno.* URL: https://wek.ru/premiyu-v-nominacii-legenda-prisudili-egoru-letovu-posmertno [The award in the "Legend" nomination was awarded to Egor Letov posthumously]. Elektronnaya gazeta «Vek». 2005 – 2026. (date accessed: 01.03.2026).
13. Kuznecov A. V., Timkina O. A. Evolyuciya dizajna al'bomov sibirskogo [Evolution of the design of albums of Siberian punk]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. 2023. No 23. 103-108 pp. (in Rus.).
14. *Gorshok pro Letova.* URL: https://vkvideo.ru/video-2131657_456239179?sh=4 [Pot about Letova]. VKontakte. St. Peterburg.: 2006-2026. (date accessed: 01.03.2026).
15. *Za chto YUrij Hoj obidelsya na Egora Letova. Poladit' dve legendy russkogo roka tak i ne smogli.* URL: https://sport24.ru/life/article-lider-gruppy-sektor-gaza-yuriy-khoy-byl-razocharovan-yegorom-letovym-i-dazhe-obizhalsya-na-osnovatelya-grazhdanskoy-oborony-smert-klinskikh-i-letova-pesni-biografiya [Why Yuri Khoy was offended by Egor Letov. The two legends of Russian rock could not get along]. Sport24. 2015–2026. (date accessed: 01.03.2026).
16. Nurabaev A. *Ermen Anti: «Rok-n-roll ne terpit kompromissov»/*. URL: https://dzen.ru/a/X2xjMajf_lcJ_-ZD [Yermen Anti: "Rock and roll does not tolerate compromises"]. Dzen. 2015 – 2025. (date accessed: 01.03.2026).
17. Gorelikov A. *Ne prohodit, net. Desyat' let bez Egora Letova*. URL: https://seance.ru/articles/letov-10-let/ [Does not pass, no. Ten years without Egor Letov]. Seance. 2018. (date accessed: 01.03.2026).
18. *Muzyka seriala «Slovo pacana. Krov' na asfal'te»: trevozhnyj saundtrek perestrojki.* URL: https://dzen.ru/a/ZWmk5K-Q-ikmmzfo [Music of the TV series "The Word of the boy. Blood on the asphalt": the disturbing soundtrack of perestroika]. Dzen. 2015–2025. (date accessed: 01.03.2026).
19. *"No, I'n Not a Human" – psihologicheskij horror s atmosferoj 90-yh.* URL: https://dzen.ru/a/aSNoEpN7MEjdsqXE. ["No, I'm Not a Human" is a psychological horror film with an atmosphere of the 90s.]. Dzen. 2015 – 2025. (date accessed: 01.03.2026).
20. *V Gosdume predlozhili uchredit' premiyu imeni Egora Letova.* URL: https://ria.ru/ [The State Duma proposed to establish the Egor Letov Award]. RIA Novosti. 2014 – 2026. (date accessed: 01.03.2026).
21. *«Vse idet po planu»: imenem Letova nazovut esli ne aeroport, to samolet*. URL: https://www.vesti.ru/article/1362538. ["Everything is going according to plan": if not the airport, then the plane will be named after Letov]. Setevoe izdanie «Vesti.Ru» 2018-2026. (date accessed: 01.03.2026).

УДК 796.912

М.С. Скороход

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
Институт бизнес-коммуникаций
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

КОСТЮМНЫЙ КОД В ФИГУРНОМ КАТАНИИ: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ

© М.С. Скороход, 2026

В статье анализируется роль костюма в фигурном катании как элемента для передачи художественного образа. На примере выступлений известных фигуристов сравниваются их образы с литературными, балетными и кинопроизведениями, по мотивам которых были поставлены программы. Особое внимание уделяется деталям костюма, отражающим характер персонажа, атмосферу постановки и замысел хореографа. На основе сопоставления делаются выводы о степени соответствия между задумкой фигуриста и художественным произведением, а также о том, как это влияет на целостность восприятия программы судьями и зрителями.
Ключевые слова: фигурное катание, короткая программа, произвольная программа, художественное произведение, фильм, литература, балет, костюмы для фигуристов, музыка.

M.S. Skorokhod

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Institute of business communications
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE CODE OF COSTUME IN FIGURE SKATING: THE EXPERIENCE OF INTERMEDIATE COMPARISON

The article analyzes the role of costume in figure skating as an element for conveying an artistic image. Using the example of performances by famous figure skaters, their images are compared with literary, ballet and film productions, based on which the programs were staged. Special attention is paid to the details of the costume, reflecting the character of the character, the atmosphere of the production and the intention of the choreographer. Based on the comparison, conclusions are drawn about the degree of correspondence between the skater's idea and the artwork, as well as how this affects the integrity of the judges' and viewers' perception of the program.
Keywords: figure skating, short program, free skate, artwork, film, literature, ballet, costumes for figure skaters, music.

Костюм в фигурном катании – это не просто красивый наряд, а визитная карточка и лицо программы, которую спортсмен воплощает на льду. В то время как музыка задаёт эмоциональный ритм, а хореография формирует пластический рисунок, именно костюм передает зрителю и судьям суть персонажа и дает понять, кто перед ним – герой романа или утончённая балерина. Во всех дисциплинах фигурного катания спортсмены представляют две программы – короткую и произвольную, а результат определяет сумма баллов за оба проката. Оценки выставляют две бригады арбитров, которые состоят из судей и технической бригады. Оценка каждой программы тоже складывается из двух частей: за техническую и компонентную составляющие. Благодаря судейским протоколам, можно детально разобрать, как фигурист исполнил каждый элемент, даже не видя самого выступления. Сам подсчёт баллов считается более эффективной и объективной оценкой по сравнению с предшествующей «шестибалльной» системой выставления оценок [1].

Костюм в фигурном катании является важным инструментом создания образа, работающий в паре с музыкой и хореографией. Однако, независимо от выразительности и передачи компонентной части программы спортсменом, техника играет немаловажную роль в итоговом результате, делая фигурное катание сложнейшим видом спорта на грани с искусством. Фигурист создает образ и передает эмоциональную составляющую художественного произведения, а оценки за интерпретацию, в которую также входит и соответствие костюма программе, показывают, насколько хорошо он это сделал. Без образа программа бездушна, а без чёткой системы судейства она становится необъективной.

Фигуристы выбирают различные образы для своих соревновательных программ. Причинами такого выбора могут быть личные интересы спортсмена, рекомендации тренера или создание широко известной постановки, которая узнаваема зрителями, судьями и поможет им в более легком восприятии. Наиболее

интересны те программы, где образ напрямую связан с конкретным произведением – книгой, балетом или фильмом. В таких случаях костюм напрямую отсылает к оригиналу. От дизайнера и фигуриста требуется не просто красивый образ для выступления, а осмысленное следование источнику. При этом точность воспроизведения может быть от почти полного копирования до его переработки с учётом особенностей фигурного катания. Так как существует необходимость выполнять прыжки, вращения, это не позволит фигуристам делать элементы качественно в длинных платьях или в сковывающих движение брюках. Рассмотрим несколько программ, где образ фигуриста сравнивается с его художественным прототипом – из литературы, балета и кино.

Одной из самых ярких постановок в истории женского одиночного катания стала произвольная программа Юлии Липницкой сезона 2013-2014 г. под музыку из фильма Стивена Спилберга «Список Шиндлера», которая привела множество болельщиков в этот красивый вид спорта. Эта программа принесла спортсменке золотую медаль Олимпийских игр в Сочи в командном турнире, а преданные поклонники до сих пор ее пересматривают [2]. Костюм Юлии представляет собой красное платье-пальто с воротником [рис. 1]. Наряд выглядит лаконично и несёт глубокий смысл. В фильме «Список Шиндлера» одним из самых сильных визуальных образов стала девочка в красном пальто, которая в одиночестве ходит среди хаоса [рис. 2]. На чёрно-белой плёнке она была единственным цветным объектом, символизирующим невинность и хрупкость жизни, а также этот образ отвлекает от серого и безнадежного мира вокруг [3]. Липницкая, надев такое же пальто, передала образ девочки с максимальной схожестью, а точность воплощения образа была подтверждена и самим режиссёром. Фигуристка на интервью вспоминала: «Вся семья Стивена Спилберга смотрела моё выступление на Олимпиаде со слезами на глазах. И что моё воплощение образа в «Списке Шиндлера» получилось, на его взгляд, очень точным» [4].



Рис. 1. Юлия Липницкая. Произвольная программа сезона 2013-2014 г. «Список Шиндлера»



Рис. 2. Кадр из фильма «Список Шиндлера» 1993 г.

Красное пальто Юлии Липницкой – не просто украшение, а ключевая деталь, превращающая спортивное выступление в художественную передачу образа страшного фильма. Зрители, знакомые с оригинальной картиной, узнают отсылку, а для тех, кто не видел фильм, образ остаётся трогательным и понятным благодаря эмоциям спортсменки и музыкальному сопровождению. Этот пример показывает, как точное попадание в образ улучшает художественную сторону программы и позволяет ей надолго запомниться и остаться в сердцах болельщиков.

Олимпийские игры являются важнейшим этапом в карьере фигуристов. А для более точного попадания в образ спортсмены часто выбирают такие узнаваемые произведения, как балет «Лебединое озеро». Алина Загитова в олимпийском сезоне 2017–2018 г. обратилась к постановке короткой программы по фильму «Черный лебедь», которая была поставлена под саундтреки Клинта Мэнселла и Николаса Брителла, а фигуристка исполнила роль примы балетного театра [5].

Костюм Загитовой представлял собой бело-серое платье с короткой юбкой, расшитое двухсторонними пайетками [рис. 3]. В отличие от классической балетной пачки, наряд был выполнен в более спортивном стиле, что позволяло фигуристке свободно выполнять прыжки и вращения. Ключевые детали платья были интерпретированы. В оригинальном источнике, как в балете, так и в фильме, балерина одета в соответствующий цвет – черный [рис. 4, 5]. У Алины же платье изначально в светлых тонах, но в процессе проката программы она проводит рукой по пайеткам, которые с изменением направления превращаются в черные.

Образ требовал от Загитовой драматизма, передачи перевоплощения из белого лебедя в черного. Фигуристка объясняла либретто так: «Мы придумали свою историю о том, как на свет появляется невинный белый лебедь, который, сталкиваясь с жестокостью и реальностью нашего мира, постепенно становится таким, каким необходимо быть в этом мире для достижения результата и познания совершенства. В жизни нельзя быть только добрым человеком, нужно быть еще напористым» [6]. В программе Алины Загитовой

образ строится на трансформации персонажа. О том, как невинный белый лебедь под влиянием жестокого мира постепенно превращается в сильного и целеустремлённого. Это авторское переосмысление классического балета, где акцент сделан на необходимости проявлять жёсткость ради достижения цели.



Рис. 3. Алина Загитова. Короткая программа сезона 2017-2018 г. «Черный лебедь»



Рис. 4. Кадр из фильма «Черный лебедь» 2010 г.



Рис 5. Майя Плисецкая. Балет «Лебединое озеро» 1958 г.

Данный пример показывает, что для фигурного катания необязательно в точности копировать оригинальный костюм. Достаточно передать характерные черты образа, адаптировав их к спортсменке, сделав упор на удобство. Пачка Загитовой узнавалась зрителями как отсылка к «Лебединому озеру», но при этом не мешала техническому исполнению, а трансформация с пайетками добавляла оригинальность к образу и понравилась многим зрителям. Такое решение можно считать удачным примером баланса между искусством и спортом.

В этом же сезоне у Алины была произвольная программа также на балетную тематику, в которой она показала образ Китри из «Дон Кихота». Эта программа с высокой сложностью технических элементов принесла спортсменке золотую медаль в личном зачёте. В отличие от драматичного «Черного лебедя», образ Китри требовал от фигуристки яркости, темперамента и испанского колорита. В балете «Дон Кихот» рассказывается не столько о самом рыцаре, сколько о сцене влюблённой пары. Китри и Базиль обманывают её отца, разыгрывая самоубийство, чтобы получить разрешение на свадьбу. Дон Кихот выступает в роли помощника, который поддерживает их. Образ Китри позволяет спортсменке демонстрировать темпераментную хореографию, хорошую пластику и быстрые вращения [7].

В то время как в балетной постановке у героини остается свободная, летящая красная юбка с черным купальником [рис. 6], костюм Загитовой представлял собой короткое красное платье с юбкой в виде балетной пачки с золотыми вензелями и длинные перчатки [рис. 7]. Выбор красного цвета не случаен, он прочно ассоциируется с Испанией, страстью, энергией, а также присутствует на флаге страны. Традиционно этот цвет выражает подвижность, силу и жизненную энергию, что полностью соответствует характеру Китри – решительной и свободолюбивой героини [8].

Платье девушки усиливает впечатление. Юбка в виде балетной пачки указывает на балетную постановку, а цвет отсылает зрителя к испанской культуре. Данный пример свидетельствует, что для узнаваемого образа достаточны характерные детали: цвет и фасон. Точное копирование не так важно, как сохранение духа персонажа. Программа Загитовой в образе Китри стала одной из самых ярких в её карьере и подтвердила, что фигурное катание может успешно заимствовать образы из балета.



Рис. 6. Анжелина Воронцова. Балет «Дон Кихот»

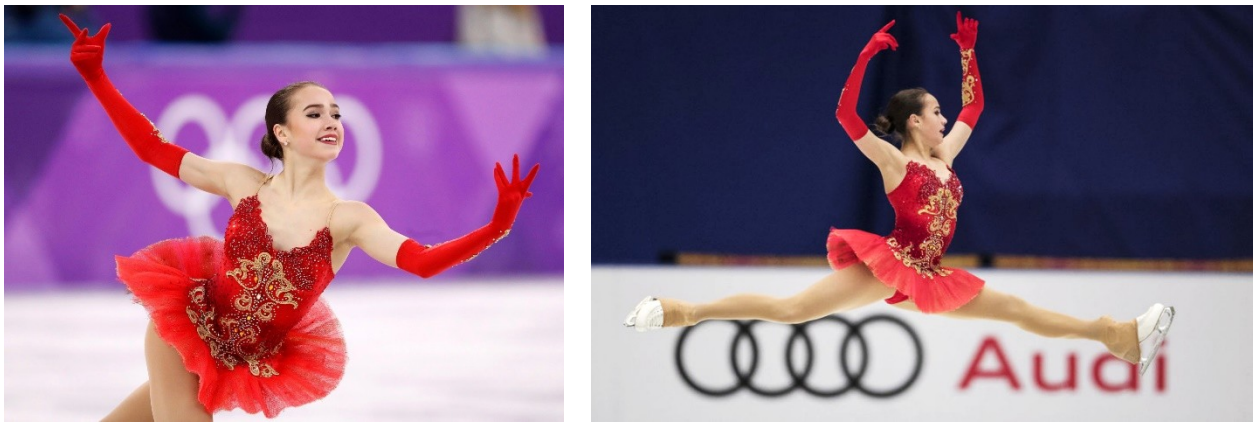


Рис. 7. Алина Загитова. Произвольная программа сезона 2017-2018 г. «Дон Кихот»

Высокую популярность при постановке программ также имеют образы из кинематографа. Евгения Медведева для своей произвольной программы в сезоне 2019-2020 г. выбрала фильм «Мемуары гейши». Чтобы добиться культурного и национального сходства, костюм для этого номера шила японский дизайнер Сатоми Ито. Платье сочетало в себе традиционные черты японского кимоно, которое, в отличие от оригинальных кимоно, имеет облегающий образ и длину до колена [рис. 8]. А само платье украшено множеством нежно розовых цветков сакуры и широким красным поясом. Платье имеет градиент, перетекающий из темно-фиолетового в синий, и черные перчатки на руках. Образ выглядит легким и динамичным для удобства исполнения элементов на льду, адекватно дополняя визуальную картину программы [рис. 9]. Сама Медведева после проката программы вспоминала, что японцы были в восторге от программы и костюма и говорили: «Вау, это очень круто! Спасибо, что с уважением к культуре, что не опошлили» [9].

В своей программе Медведева проходит путь от маленькой служанки Чио до уверенной гейши Саюри. Героиня фильма нарушала правила и проявляла характер, чтобы обрести счастье. Саюри была пленницей своего дела – как и сама фигуристка, которая посвятила всю жизнь фигурному катанию. По словам Медведевой, она, как и Саюри, готова идти за своей мечтой, несмотря на преграды. Нужно делать как воин, ведь гейша – это искусница, воин внутри которой прорывается наружу. Двойственность персонажа, как и образ фигуристки, передает внешнюю утончённость и внутреннюю твёрдость героини.

Сама спортсменка на интервью говорила: «Мне кажется, что моя произвольная программа под “Мемуары гейши” была моим лучшим выражением когда-либо. Она стала произведением искусства, которое выходит за рамки соревнований. Этот сезон удался благодаря “Мемуарам гейши”» [10].

Программа Евгении Медведевой «Мемуары гейши» является ярким примером того, как фигурное катание может выйти за рамки спорта и стать полноценным художественным высказыванием. Успех программы сложился из традиционного костюма, созданного японским дизайнером, глубокого проникновения в культурный контекст, и высокую связь спортсменки с образом. Медведевой удалось передать двойственность персонажа. Внешняя утончённость и внутренняя твёрдость вызвали искреннее уважение болельщиков, а сама фигуристка назвала программу лучшим выражением себя через образ.



Рис. 8. Кадр из фильма «Мемуары гейши» 2005 г.

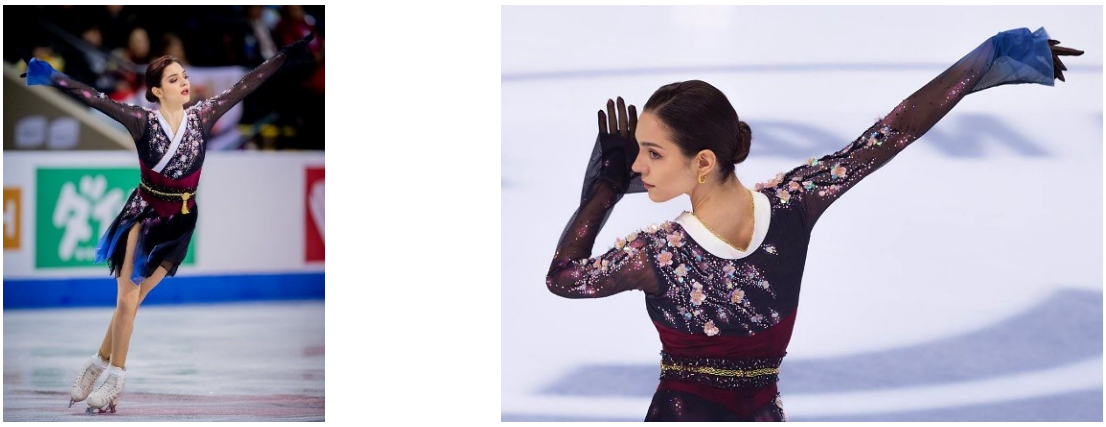


Рис. 9. Евгения Медведева. Произвольная программа сезона 2019-2020 г.
«Мемуары гейши»

Данный пример показывает, что обращение к кинематографическому источнику может быть успешным благодаря уважительному отношению к культуре, просвечивающей в основе образа и вызывая положительную реакцию зрителей. Кимоно Медведевой не просто украсило программу, но и продемонстрировало бережное отношение к оригиналу, что было высоко оценено японской аудиторией.

Наряду с балетом и кинематографом, фигуристы нередко обращаются к классической литературе. В отличие от балета, где хореография имеет узнаваемые элементы, или от фильма, где образ показан режиссёром, литературный источник требует от фигуриста самостоятельной интерпретации текста. Спортсмен и тренерский штаб решают, какие черты героя показать во время проката, как передать атмосферу через музыку, движения и костюм.

В программе Петра Гуменника в сезоне 2025-2026 г., поставленной по роману Пушкина «Евгений Онегин», фигурист воплощает сложный образ главного героя, а его костюм и передача образа вызывают ассоциации с пушкинским персонажем.

По словам фигуриста, при работе над программой было принято решение сделать образ более европейским, улучшить навыки скольжения, добавить хореографию и работу корпусом. И хотя Евгений Онегин является героем русской литературы, его интерпретация оказывается выигрышной и для международной арены. При прокате программы Гуменник пытается понять человека, который идёт по жизни со своими сложностями, когда он катает её, ему становится физически легче, потому что он может показать и пережить заложенные в образе эмоции [11].

Портрет Евгения Онегина в романе А. С. Пушкина создаётся не через подробное описание черт героя, а через детали одежды (боливар, бобровый воротник, панталоны, фрак, жилет), формы поведения и жесты (как ведёт себя в свете, дома, с женщинами; какие привычки он имеет, как остер на язык). Пушкин употребляет оценочные эпитеты, вовлекает в создание портрета позы и жесты: «отворотился – и зевнул», «стоит подобно грозной тени». Особое внимание уделяется глазам: автор различает «глаза», «очи», «взгляд», «взор», через которые передаются состояния героя (взор быстрый, нежный, угасший, гневный; взгляд рассеянный, упрямый, холодный). Автор совмещает разные типы портрета: динамический (фиксирует внутренние и внешние изменения), статический (редкие застывшие описания), психологический (через внутренние состояния) и отвлечённый (автор, расставляя нужные акценты, ориентирует нас на том, что представляет собой Евгений). Активно используются сравнения с Чайльд-Гарольдом, Чадаевым. В итоге Пушкин создаёт целостный образ героя, совмещая разные типы портрета и активно используя стиховую

форму для углубления внутренних характеристик и жизненной динамики [12].

Внимание к этой программе привлекла не только зрительская аудитория, но и прямой потомок автора романа в стихах. Праправнук поэта, Андрей Кологривов, в интервью высказал сложность задачи, стоявшей перед фигуристом. Он заметил, что трудно судить, получился ли образ, поскольку Евгений Онегин на льду не катался. По его мнению, спортсмен сделал этот образ по-своему, и это получилось достойно, очень музыкально и вдохновенно. «Онегин в коньках» – оксюморон лишь на первый взгляд. Пётр Гуменник предложил собственную версию прочтения классики, где хореография стала способом рассказать историю персонажа, музыка задала атмосферу пушкинской эпохи, а пластика и мимика передали внутренний конфликт героя. В результате зрители увидели цельное художественное высказывание. Как отметил Андрей Кологривов, эта интерпретация была показана достойным образом. Даже в эпоху огромного выбора образов, в фигурном катании остаётся место для поэзии и уважения к культурному наследию [13].



Рис. 10. Петр Гуменник. Произвольная программа сезона 2025-2026 г. «Онегин»



Рис. 11. Кадр из фильма «Онегин» 1998 г.



Рис. 12. Кадр из фильма «Евгений Онегин» 1958 г.

Программа Петра Гуменника «Евгений Онегин» демонстрирует, что перенос классического литературного героя на лёд возможен и оправдан. Фигурист не стремился к буквальному копированию образа, а создал его собственную интерпретацию, близкую ему эмоционально. Успех этой программы – в целостности художественного высказывания, где хореография, музыка и пластика работают на раскрытие внутреннего мира героя. Мнение потомка поэта подтверждает, что такая интерпретация заслуживает уважения и признаётся достойной. Следовательно, фигурное катание сохраняет поэзию и наследие в современном спорте.

Его программа становится примером того, как фигурное катание может вступать в диалог с классической литературой. Фигурист не копирует внешность пушкинского героя, поскольку роман не даёт подробного портрета лица, он передаёт суть образа через пластику, мимику, костюм и эмоциональное проживание. Сравнение с литературным первоисточником показывает, что Гуменник уловил главные черты Онегина, такие как внутренняя динамика, сложность характера и принадлежность эпохе, выраженная костюмом спортсмена [рис. 10], с а источником из фильма имеет визуальные сходства [рис. 11, 12]. А обращение к литературной классике в фигурном катании открывает новые возможности для понимания вечных образов.

Одним из самых популярных источников звукового сопровождения фигуриста остается классическая музыка. В Олимпийском сезоне 2017-2018 г. Мария Сотскова выбрала произведение Дебюсси

«Лунный свет». В своей программе она передает настроение музыки: спокойствие и лёгкую грусть. В постановке отсутствует конкретный персонаж и сюжет, но есть образ, который рождается из музыки и движений. А костюм здесь помогает зрителю сразу попасть в нужную атмосферу.

Мария Сотскова рассказала, что в своих программах она создаёт образ природы – воды, воздуха, лунного света и огня. Вместе с хореографом они придумали разные картины природы, даже водопад и джунгли. Фигуристка стремится перенести зрителей в разные уголки, чтобы они вместе с ней почувствовали и увидели эту красоту. Каждая стихия требует своей пластики: для воды – текучесть, для огня – резкость, для лунного света – нежность [14].

Костюм в программе подбирался под настроение «Лунного света»: нежное, струящееся серое платье с шифоновой юбкой. На костюме присутствуют стразы и кружевная вышивка в цвет самого платья в форме вензелей, издалека напоминающие образ луны [рис. 13]. Такой наряд не отвлекает внимание от музыки и пластики, а дополняет их, помогая фигуристу слиться с лунной атмосферой. В результате зритель видит цельное художественное произведение, где каждый элемент программы является частью образа.

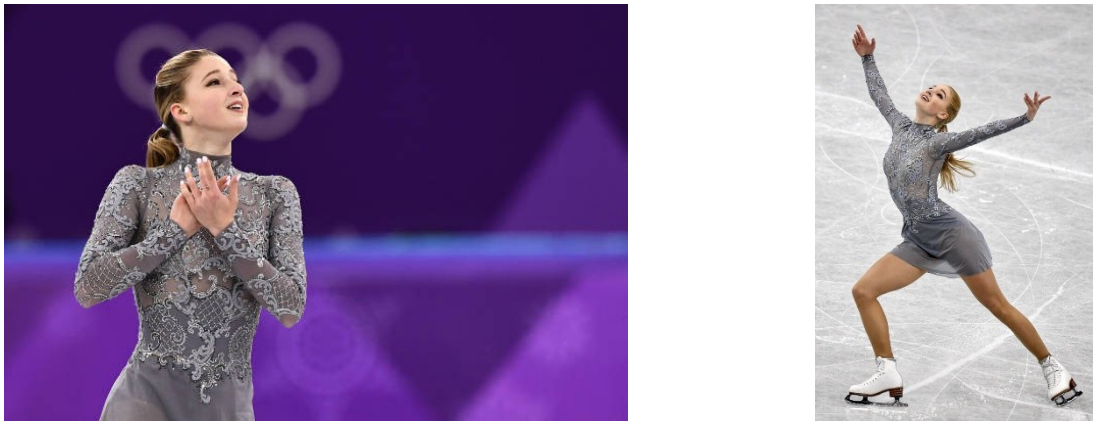


Рис. 13. Мария Сотскова. Произвольная программа сезона 2017-2018 г. «Лунный свет»

В произведениях К. Дебюсси подчёркивается, что лунный свет у композитора – это импрессионистско-символистский образ, связанный с изменчивостью, «движущимся пейзажем», игрой бликов и полутонов. Дебюсси использует увеличенную секунду и малую терцию, которые возникают на ключевых моментах, связанных с луной. Композитор стремится развернуть статичный пейзаж, показать его разные грани: от тёплого и таинственного до холодного и мрачного. Создает атмосферу ночного воздуха и лунного сияния. Образ лунного света эволюционирует от мягкой меланхолии к отстранённой загадочности. В произведениях Дебюсси лунный свет предстаёт «персонажем» ночного пейзажа, переданным через музыкальные краски и изменение освещения [15].

Задачей Марии в этой программе является передача атмосферы. Цветовое решение дизайна платья с мерцанием страз переливается в зависимости от освещения и создает образ лунного света. Хореография строится на плавных, текучих движениях, длинных выездах и мягких вращениях без резких акцентов или драматических всплесков. Сотскова визуализирует произведение Дебюсси, переводя его на язык пластики, костюм показывает изменчивость лунного света, а её программа иллюстрирует цельный художественный образ.

Проведённый анализ позволяет утверждать, что костюм в фигурном катании является не просто элементом одежды фигуриста, а полноценным художественным образом, работающим в тесной связи с музыкой, хореографией и эмоциональной составляющей программы. На примере выступлений Юлии Липницкой, Алины Загитовой, Евгении Медведевой, Петра Гуменника и Марии Сотсковой показано, как детали костюма помогают передать характер персонажа, атмосферу эпохи и замысел первоисточника, независимо от того, фильм ли это, балет, литературный роман или классическое музыкальное произведение.

Выявлено, что степень соответствия костюма оригиналу может варьироваться от почти дословного цитирования (красное пальто Липницкой, отсылающее к «Списку Шиндлера») до творческого переосмысления с учётом требований фигурного катания (трансформирующийся костюм Загитовой в «Чёрном лебеде»). Во всех случаях удачные решения вызывают положительную реакцию зрителей и судей, а также получают признание со стороны носителей культуры (японская публика у Медведевой) или потомков авторов (Андрей Кологривов о программе Гуменника). Особую роль костюм играет в программах, не имеющих сюжетного первоисточника, как в номере Сотсковой под «Лунный свет» Дебюсси, где наряд становится визуальным воплощением музыкального произведения.

Таким образом, костюм в фигурном катании выступает важнейшим звеном между спортом и искусством. Он не только повышает эстетическую ценность выступления, но и способствует более глубокому пониманию образа зрителями и судьями, влияя на оценки благодаря полноте передачи образа спортсменом, и демонстрирует уважение к культурному наследию.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. Судейский корпус. Объясняем, как считаются оценки в фигурном катании. – URL: https://tass.ru/sport/7065115 (дата обращения: 15.03.25)
2. Настоящая история девочки в красном пальто, которая выжила в краковском гетто. URL: https://kulturologia.ru/blogs/310121/48900/ (дата обращения: 15.03.25)
3. Магия красного пальто: как весь мир полюбил Юлию Липницкую. URL: https://ria.ru/20230308/lipnitskaya-1926228230.html (дата обращения: 15.03.25)
4. Стивен Спилберг в письме похвалил Юлию Липницкую за образ девочки из «Списка Шиндлера». URL: https://www.kp.ru/daily/26207/3092993/ (дата обращения: 15.03.25)
5. Она может обыграть Медведеву. Уже в этом сезоне. URL: https://www.sports.ru/biathlon/blogs/1411759.html (дата обращения: 20.03.25)
6. Постановки сезона 2017/18. URL: https://sport24.ru/figureskating/article-2023-04-22-alina-zagitova-olimpiada-programmy-aliny-zagitovoy-chernyy-lebed-don-kikhot-zhritsa-ognya-eteri-tutberidze (дата обращения: 20.03.25)
7. «Дон Кихот» – история самого виртуозного классического балета. URL: https://gorbilet.com/blog/teatr-i-kino/don-kihot-istorija-samogo-virtuoznogo-klassicheskogo-baleta (дата обращения: 20.03.25)
8. Красное и чёрное в культуре Испании. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/krasnoe-i-chyornoe-v-kulture-ispanii?ysclid=mnknskk3ia336252373 (дата обращения: 20.03.25)
9. Медведева о костюме для программы «Мемуары гейши»: «Японцы говорили: вау, это очень круто! И спасибо, что с уважением к культуре». URL: https://www.sports.ru/figure-skating/1115245262-medvedeva-o-kostyume-dlya-programmy-memuary-gejshi-yaponczy-govorili-v.html (дата обращения: 20.03.25)
10. «Это момент твоей силы». Как уход от Тутберидзе помог Медведевой осуществить мечту. URL: https://www.championat.com/figureskating/article-4234971-programma-evgenii-medvedevoj-memuary-gejshi-video-pochemu-etot-nomer-nazyvayut-luchshim-v-karere.html (дата обращения: 20.03.25)
11. Гуменник о произвольной: «Онегин – хоть и русский персонаж, но даже для международной арены будет более выигрышным». URL: https://sport24.ru/figureskating/news-800916-gumennik-o-proizvolnoy-onegin-khot-i-russkiy-personazh-no-dazhe-dlya-mezhdunarodnoy-areny-budet-boleye-vyigryshnym (дата обращения: 26.03.25)
12. Портрет Онегина в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и стиховые средства его. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/portret-onegina-v-romane-a-s-pushkina-evgeniy-onegin-i-stihovye-sredstva-ego-sozdaniya (дата обращения: 26.03.25)
13. Евгений на лед не ступал. Потомок Пушкина оценил Гуменника в образе Онегина. URL: https://aif.ru/sport/person/evgeniy-na-led-ne-stupal-potomok-pushkina-ocenil-gumennika-v-obraze-onegina (дата обращения: 26.03.25)
14. Мария Сотскова: «После контрольных прокатов я поменяла свой подход ко многим вещам». URL: https://fsrussia.ru/intervyu/intervyu/mariya-sotskova-posle-kontrolnykh-prokatov-ya-pomenyala-svoj-podkhod-ko-mnogim-veshcham (дата обращения: 26.03.25)
15. Образ лунного света в произведениях К. Дебюсси. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-lunnogo-sveta-v-proizvedeniyah-k-debyussi (дата обращения: 26.03.25)

References

1. *Sudeiskii korpus. Ob"yasnyaem, kak schitayutsya otsenki v figurnom katanii.* URL: https://tass.ru/sport/7065115]. [The judicial corps. We explain how grades are calculated in figure skating]. (date accessed: 15.03.25)
2. *Nastoyashchaya istoriya devochki v krasnom pal'to, kotoraya vyzhila v krakovskom getto.* URL: https://kulturologia.ru/blogs/310121/48900/ [The true story of a girl in a red coat who survived in the Krakow ghetto]. (date accessed: 15.03.25)
3. *Magiya krasnogo pal'to: kak ves' mir polyubil Yuliyu Lipnitskuyu.* URL: https://ria.ru/20230308/lipnitskaya-1926228230.html [The Magic of the Red Coat: how the whole world fell in love with Yulia Lipnitskaya]. (date accessed: 15.03.25)
4. *Stiven Spilberg v pis'me pokhvalil Yuliyu Lipnitskuyu za obraz devochki iz «Spiska Shindlera».* URL: https://www.kp.ru/daily/26207/3092993/ [Steven Spielberg in a letter praised Yulia Lipnitskaya for the image of the girl from Schindler's List] (date accessed: 15.03.25)
5. *Ona mozhet obygrat' Medvedevu. Uzhe v ehtom sezone.* URL: https://www.sports.ru/biathlon/blogs/1411759.html

[She can beat Medvedeva. Already this season]. (date accessed: 20.03.25)
6. *Postanovki sezona 2017/18.* URL: https://sport24.ru/figureskating/article-2023-04-22-alina-zagitova-olimpiada-programmy-aliny-zagitovoy-chernyy-lebed-don-kikhot-zhritsa-ognya-eteri-tutberidze [Productions of the 2017/18 season]. (date accessed: 20.03.25)
7. *«Don Kikhot» – istoriya samogo virtuoznogo klassicheskogo baleta.* URL: https://gorbilet.com/blog/teatr-i-kino/don-kihot-istorija-samogo-virtuoznogo-klassicheskogo-baleta [«Don Quixote» – the story of the most virtuoso classical ballet]. (date accessed: 20.03.25)
8. *Krasnoe i chernoe v kul'ture Ispanii.* URL: https://cyberleninka.ru/article/n/krasnoe-i-chyornoe-v-kulture-ispanii?ysclid=mnknskk3ia336252373 [Red and black in Spanish culture]. (date accessed: 20.03.25)
9. *Medvedeva o kostyume dlya programmy «Memuary geishi»: «Yapontsy govorili: vau, ehto ochen' kruto! I spasibo, chto s uvazheniem k kul'ture».* URL: https://www.sports.ru/figure-skating/1115245262-medvedeva-o-kostyume-dlya-programmy-memuary-gejshi-yaponczy-govorili-v.html [Medvedeva on the costume for the program «Memoirs of a Geisha»: «The Japanese said, wow, this is very cool! And thank you for respecting the culture»]. (date accessed: 20.03.25)
10. *«Ehto moment tvoei sily». Kak ukhod ot Tutberidze pomog Medvedevoi osushchestvit' mechtu.* URL: https://www.championat.com/figureskating/article-4234971-programma-evgenii-medvedevoj-memuary-gejshi-video-pochemu-etot-nomer-nazyvayut-luchshim-v-karere.html [«This is your moment of strength». How leaving Tutberidze helped Medvedeva make her dream come true]. (date accessed: 20.03.25)
11. *Gumennik o proizvol'noi: «Onegin – khot' i russkii personazh, no dazhe dlya mezhdunarodnoi areny budet bolee vyigryshnym».* URL: https://sport24.ru/figureskating/news-800916-gumennik-o-proizvolnoy-onegin-khot-i-russkiy-personazh-no-dazhe-dlya-mezhdunarodnoy-areny-budet-boleye-vyigryshnym [Gumennik on the free skate: «Onegin is a Russian character, but even for the international arena he will be more advantageous»]. (date accessed: 26.03.25)
12. *Portret Onegina v romane A. S. Pushkina «Evgenii Onegin» i stikhovye sredstva ego sozdaniya.* URL: https://cyberleninka.ru/article/n/portret-onegina-v-romane-a-s-pushkina-evgeniy-onegin-i-stihovye-sredstva-ego-sozdaniya [Portrait of Onegin in the novel by A. S. Pushkin «Eugene Onegin» and poetic means of its creation]. (date accessed: 26.03.25)
13. *Evgenii na led ne stupal. Potomok Pushkina otsenil Gumennika v obraze Onegina.* URL: https://aif.ru/sport/person/evgeniy-na-led-ne-stupal-potomok-pushkina-ocenil-gumennika-v-obraze-onegina [Evgeny did not set foot on the ice. A descendant of Pushkin appreciated Humennik in the image of Onegin]. (date accessed: 26.03.25)
14. *Mariya Sotskova: «Posle kontrol'nykh prokatov ya pomenyala svoi podkhod ko mnogim veshcham».* URL: https://fsrussia.ru/intervyu/intervyu/mariya-sotskova-posle-kontrolnykh-prokatov-ya-pomenyala-svoj-podkhod-ko-mnogim-veshcham [Maria Sotskova: «After the test runs, I changed my approach to many things»]. (date accessed: 26.03.25)
15. *Obraz lunnogo sveta v proizvedeniyakh K. Debyussi.* URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-lunnogo-sveta-v-proizvedeniyah-k-debyussi [The image of moonlight in the works of K. Debussy]. (date accessed: 26.03.25)

УДК 004.032.26

Т. С. Уколова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ПРИМЕНЕНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ В ПРОДВИЖЕНИИ ИСКУССТВА: НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «АРХИП КУИНДЖИ. ИЛЛЮЗИЯ СВЕТА» (2025-2026).

© Т. С. Уколова, 2026

Статья посвящена применению нейросетей в искусстве и музейной практике на примере выставки «Архип Куинджи. Иллюзия света» (2025-2026). Рассматриваются возможности искусственного интеллекта в интерпретации художественного наследия, создании интерактивных экспозиций и передаче световых эффектов. Отмечаются перспективы внедрения технологий и связанные с этим этические риски.
Ключевые слова: Архип Куинджи, нейросети, искусство, выставка.

T. S. Ukolova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE USE OF NEURAL NETWORKS IN THE PROMOTION OF ART: THE EXHIBITION "ARCHIP KUINJI. ILLUSION OF LIGHT" (2025-2026).

The article examines the use of neural networks in art and museum practice through the exhibition “Arkhip Kuindzhi. Illusion of Light.” (2025-2026). It highlights the role of artificial intelligence in interpreting artistic heritage, creating interactive exhibitions, and reproducing light effects, as well as outlines prospects and ethical challenges.
Keywords: Arkhip Kuindzhi, neural networks, art, exhibition.

Современные технологии быстро проникают в сферу культуры и искусства, открывая новые горизонты для создания, интерпретации и восприятия произведений.

В последние годы искусственный интеллект активно используется художниками для создания художественных произведений. Нейросетевые алгоритмы позволяют генерировать изображения, стилизованные под определённые художественные направления, создавать новые визуальные формы, а также экспериментировать с цветом, композицией и фактурой. Подобные технологии дают возможность переосмысливать традиционные художественные методы и формируют новые направления в современном цифровом искусстве.

Одновременно с этим искусственный интеллект начинает активно применяться и в музейной сфере. Современные технологии позволяют по-новому организовывать выставочные пространства, создавать интерактивные экспозиции и расширять способы взаимодействия посетителей с произведениями искусства. Нейросети используются для создания цифровых реконструкций утраченных произведений, разработки мультимедийных инсталляций и визуализации художественных эффектов, которые сложно воспроизвести традиционными средствами.

Таким образом, применение искусственного интеллекта в искусстве и музейной практике становится важным направлением развития современной культурной среды. Использование нейросетевых технологий позволяет не только создавать новые художественные формы, но и по-новому представлять классическое художественное наследие, делая его более доступным и понятным для широкой аудитории.

В этом контексте особый интерес представляет анализ применения нейросетей в художественных проектах и выставках, посвящённых творчеству известных художников. Одним из ярких примеров такого синтеза стало использование нейросетей на выставке «Архип Куинджи. Иллюзия света» (2025-2026 гг.), которая проходила в Санкт-Петербурге в Русском музее и продемонстрировала возможности современных технологий в интерпретации художественного наследия. В экспозиции — около 150 произведений, которые отражают все периоды жизни и творчества одного из самых ярких пейзажистов в истории отечественного искусства [1].

Архип Куинджи (1842-1910) — один из самых известных русских художников, который внес значительный вклад в развитие колористической и пейзажной живописи [2].

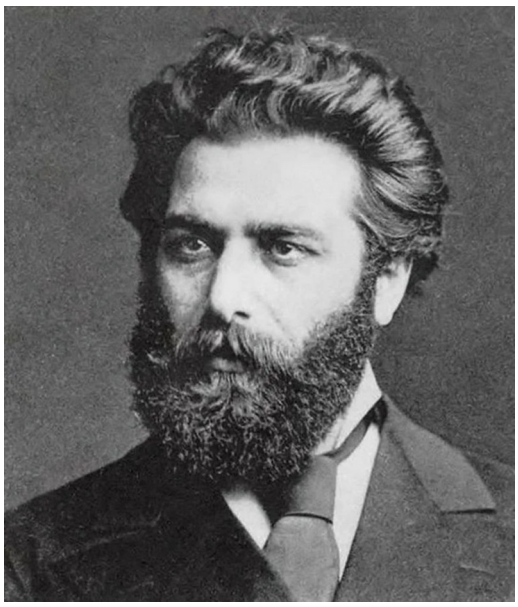


Рис. 1. Архип Куинджи. Фото

В развитии искусства второй половины XIX века Архип Куинджи выступает как фигура, соединяющая традиционные принципы академической живописи с новыми поисками выразительности, что позволяет рассматривать его творчество как своеобразный мост между классическим и современным художественным мышлением. Именно в этом синтезе заключается особая значимость его живописи. Его работы, полные света и цвета, до сих пор впечатляют зрителей своей магией и атмосферностью. Куинджи не просто передавал свет, наблюдаемый в природе, а стремился раскрыть, выразить его в живописи, ища новые способы изображения световых эффектов, экспериментируя с цветом, контрастами и техникой письма. Благодаря этим поискам его работы отличаются усиленной яркостью, глубиной и ощущением внутреннего свечения.

Куинджи не только продолжает традиции пейзажной школы, но и радикально переосмысляет роль цвета и света в структуре произведения. Его художественная практика демонстрирует переход от описательности к эмоционально-насыщенному образу природы, где цвет становится не вспомогательным, а ключевым выразительным средством. Его работы стремятся создать гармонию между человеком и окружающим миром.

Художник разрабатывает оригинальный подход к передаче атмосферы, основанный на контрасте интенсивных, насыщенных цветовых пятен и мягких, рассеянных оттенков. Такая система позволяет создавать иллюзию глубины и объёма, придавая пейзажу внутреннюю динамику и эмоциональную выразительность. Свет в его произведениях перестаёт быть лишь физическим явлением и приобретает символическое и психологическое значение.

Характерной чертой творчества Куинджи является активное использование эффектов светотени, благодаря которым усиливается драматургия изображения. Особенно это проявляется в его обращении к мотивам ночных пейзажей и закатов, где взаимодействие света и тьмы формирует сложную визуальную структуру и подчёркивает материальность природных форм. Подобные приёмы создают ощущение почти иллюзорного, «сверхреального» пространства.

В 1880 году художник устроил сенсационную выставку одной картины — «Лунная ночь на Днепре», поразившую публику иллюзией реального свечения. Лунный свет выстраивает игру теней и света, придавая пейзажу волшебный шарм. Холодные и теплые оттенки создают динамическое напряжение, вовлекая зрителя в глубину композиции.

Таким образом, творчество Куинджи выходит за пределы традиционного пейзажа, превращаясь в средство философского осмысления природы и места человека в ней. Его влияние на русскую пейзажную живопись оказалось глубоким и долговременным.

Выставка «Архип Куинджи. Иллюзия света» — интересный инновационный пример применения нейросетей, который позволяет оживить картины и передать их атмосферу с неповторимой глубиной восприятия.

На выставке реализован интерактивный мультимедийный проект под названием «Свет как эксперимент» [Рис. 2-4]. Этот проект создан при поддержке технологий искусственного интеллекта и предназначен для углубления понимания творчества выдающегося художника Архипа Куинджи и его работы со светом и цветом. В рамках данного проекта были проанализированы художественные приемы Куинджи, сочетающие живописное мастерство с научными открытиями XIX века — химией, физикой и оптикой [3].



Рис. 2. Анимированная картина «Снежные Вершины». Архип Куинджи



Рис. 3. Анимированная картина «Снежные вершины». Архип Куинджи

Уникальным данный проект делает возможность с помощью нейросетей оживить картины Куинджи. Кроме традиционного показа статичных изображений на выставке, можно посетить кинозал, где нейросети создают интерактивную среду, и зритель ощущает не просто визуальный образ, а сенсорику и атмосферу произведений. Системы искусственного интеллекта транслируют не сюжетные события, а такие явления, как ветер, колебание травы, свет солнца, движение воздуха и неба.

Это стало возможным благодаря анализу и моделированию световых эффектов, характерных для стиля Куинджи, и интеграции этих данных. Таким образом, зритель может погрузиться в атмосферу картины, ощущая её дыхание и вибрацию, с помощью визуальных эффектов, а не только рассматривая изображения [Рис. 4].



Рис. 4. Анимированная картина «Казбек вечером». Архип Куинджи



Рис. 5. Экспонаты выставки «Архип Куинджи. Иллюзия света»

Рассмотренный пример позволяет сделать вывод о том, что применение нейросетей в искусстве выходит далеко за рамки простого технического новшества. Современные технологии искусственного интеллекта становятся полноценным инструментом переосмысления художественного наследия, открывая новые способы взаимодействия зрителя с произведением.

Например, оживляя полотна, технология позволяет зрителю глубже прочувствовать особенности художественного языка мастера — игру света, воздуха, динамику мазка и эмоциональное состояние, заложенное автором. Это создает эффект присутствия и делает восприятие искусства более интерактивным и доступным для широкой аудитории.

Но достаточно существенным риском является вероятность искажения авторского замысла: при «оживлении» произведений алгоритмы неизбежно интерпретируют и дополняют изображение, вводя элементы, отсутствующие в оригинале, что может смещать смысловые акценты. Кроме того, важно контролировать допустимое технологическое вмешательство, поскольку чрезмерная визуализация и усиление эффектов способны подменить созерцательное восприятие живописи зрелищным цифровым опытом.

Внедрение ИИ уже активно осуществляется в культурной сфере, в том числе в российских музеях. При этом технологии используются в самых разных направлениях — от цифровизации коллекций до создания интерактивных экспозиций, генеративных моделей и художественных проектов. Несмотря на то, что академическое осмысление культурной специфики ИИ еще находится на стадии формирования, практический опыт его применения уже демонстрирует высокую эффективность и значительный потенциал [4].

Параллельно в научных и профессиональных сообществах разворачиваются дискуссии, касающиеся этических аспектов использования технологий: вопросов авторства, подлинности, а также влияния ИИ на традиционные формы художественного творчества. Эти обсуждения подчеркивают важность взвешенного и ответственного подхода к интеграции новых технологий в сферу искусства.

В целом спектр современных исследований отражает разнообразие подходов к использованию нейросетей как вспомогательных инструментов и самостоятельных генераторов художественного контента. Это свидетельствует о формировании нового этапа в развитии искусства, где традиционные методы органично сочетаются с цифровыми технологиями.

В будущем подобные технологии могут стать стандартом для музейных экспозиций, образовательных программ и культурных инициатив. Более того, они открывают перспективы для появления новых видов искусства, в которых сочетаются классические художественные практики и возможности искусственного интеллекта. Таким образом, с помощью нейросетей искусство становится более интересным и доступным для общества, и в будущем появятся разные способы его интерпретации и представления.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список источников:

1. «Архип Куинджи. Иллюзия света»: в Русском музее открылась масштабная выставка одного из главных отечественных пейзажистов. 12.09.2025. URL: https://culture.gov.ru/press/news/arkhip_kuindzhi_illyuziya_sveta_v_russkom_muzee_otkrylas_masshtabnaya_vystavka_odnogo_iz_glavnykh_ot/ (дата обращения: 19.03.26)
2. Кравцов К. А. Архип Куинджи. Магия цвета // Международный научный журнал «Символ науки». 2025. № 4-2. С. 242-245. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arhip-kuindzhi-magiya-tsveta/viewer (дата обращения: 28.03.26)
3. Масштабная выставка работ Архипа Куинджи открылась в Русском музее. 11.09.2025. URL: https://ria.ru/20250911/vystavkakuindzhi-2041116055.html (дата обращения: 19.03.26)
4. Колесник М. А., Омелик А. А. Внедрение технологий искусственного интеллекта в деятельность современных музеев // Журнал Сибирского гуманитарного университета. 2024. № 17 (8). С. 1514-1524. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vnedrenie-tehnologiy-iskusstvennogo-intellekta-v-deyatelnost-sovremennyh-muzeev/viewer (дата обращения: 28.03.26)

References:

1. *«Arhip Kuindzhi. Illyuziya sveta»: v Russkom muzee otkrylas' masshtabnaya vystavka odnogo iz glavnyh otechestvennyh pejzazhistov. 12.09.2025.* URL: https://culture.gov.ru/press/news/arkhip_kuindzhi_illyuziya_sveta_v_russkom_muzee_otkrylas_masshtabnaya_vystavka_odnogo_iz_glavnykh_ot/ ["Arkhip Kuindzhi. Illusion of Light": The Russian Museum has opened a large-scale exhibition of one of the country's most prominent landscape painters]. (date accessed: 19.03.26)
2. Kravcov K. A. Arhip Kuindzhi. Magiya cveta [Arkhip Kuindzhi. The Magic of Color]. *Mezhdunarodnyj nauchnyj zhurnal «Simvol nauki»* [International scientific journal "Symbol of Science"]. 2025. No. 4-2. 242-245 pp. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arhip-kuindzhi-magiya-tsveta/viewer (date accessed: 28.03.26)
3. *Masshtabnaya vystavka rabot Arhipa Kuindzhi otkrylas' v Russkom muzee. 11.09.2025.* URL: https://ria.ru/20250911/vystavkakuindzhi-2041116055.html [A large-scale exhibition of works by Arkhip Kuindzhi has opened at the Russian Museum]. (date accessed: 19.03.26)
4. Kolesnik M. A., Omelik A. A. Vnedrenie tekhnologij iskusstvennogo intellekta v deyatel'nost' sovremennyh muzeev [Introduction of Artificial Intelligence Technologies into the Activities of Modern Museums]. *Zhurnal Sibirskogo gumanitarnogo universiteta* [Journal of the Siberian Humanitarian University]. 2024. No. 17 (8). 1514-1524 pp. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vnedrenie-tehnologiy-iskusstvennogo-intellekta-v-deyatelnost-sovremennyh-muzeev/viewer (date accessed: 28.03.26)

УДК 685.34.012

М. А. Акуленко

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

© М. А. Акуленко, 2026

ЭСТЕТИКА «БЕЗОБРАЗНОГО» В МОДЕ: НА ПРИМЕРЕ БРЕНДА *BALENCIAGA*

В статье анализируется феномен «безобразного» как самостоятельной эстетической категории, обладающей собственной сложностью и уникальными чертами. В современном обществе люди начинают воспринимать «безобразное» в более нейтральном контексте как часть развития общества. Рассматривая в этом смысле моду, основными причинами популяризации «уродливости» можно назвать социальные кризисы, перенасыщенность глянцевыми идеалами и коммерческую выгоду от «скандалов». Хотя несовершенство и «уродство» не применимо к традиционным устоявшимся образам в моде, бренд Balenciaga разрушает этот стереотип. Он наглядно демонстрирует, как «прекрасное» может воплощаться в разрушении, в быте и внешне несовместимом. Креативный директор Демна Гвасалия рассматривает сознательное включение в пространство высокой моды дисгармоничных, намеренно состаренных и бытовых элементов в различных формах: «антироскоши», немодного и экспериментах. Он определяет новую цель моды как социальное высказывание, реакция на общественную жизнь. Таким образом через «скандальны» образы Balenciaga сформировал свою репутацию и узнаваем во всем мире. Этот пример показывает, что мода — это демонстрация не просто идеалов красоты, а подлинности, истории жизни самой одежды и социальных кризисов.
Ключевые слова: безобразное, уродливая мода, эстетика, красота, бренд, социальная критика.

M. A. Akulenko

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE AESTHETICS OF "UGLY FASHION": A CASE STUDY OF *BALENCIAGA*

This article analyzes the phenomenon of "ugliness" as an independent aesthetic category with its own complexity and unique characteristics. In modern society, people are beginning to perceive "ugliness" in a more neutral context as part of societal development. Considering fashion in this context, the main reasons for the popularization of "ugliness" can be identified as social crises, an oversaturation of glossy ideals, and the commercial gains from "scandals." Although imperfection and "ugliness" do not apply to traditional, established images in fashion, the Balenciaga brand disrupts this stereotype. It clearly demonstrates how "beauty" can be embodied in destruction, everyday life, and incongruity. Creative director Demna Gvasalia examines the deliberate inclusion of disharmonious, intentionally aged, and everyday elements in high fashion in various forms: "anti-luxury," the unfashionable, and experimentation. He defines a new purpose for fashion: social statement, a response to public life. Thus, through "scandalous" images, Balenciaga built its reputation and became recognizable worldwide. This example demonstrates that fashion is not simply a demonstration of ideals of beauty, but of authenticity, the life story of the clothes themselves, and social crises.
Keywords: ugliness, ugly fashion, aesthetics, beauty, brand, social criticism.

Современная мода переживает этап постоянной трансформации и разной интерпретации смыслов, когда потребительский выбор все меньше определяется категориями красоты и эстетического совершенства в их традиционном понимании. В эпоху перенасыщения рынка именно смыслы и ценности, транслируемые брендом, становятся главным фактором выбора. Говоря о положении моды в XXI веке, можно отметить, что она занимает уникальное и парадоксальное место. С одной стороны, она остаётся индустрией, подчиняющейся законам рынка, коммерции и сезонности. С другой — мода стала формой культуры, которая способна транслировать ценности и фиксировать дух времени. Модные показы воспринимаются не как закрытые мероприятия для избранных, а как публичные перформансы, социальные манифесты и художественные высказывания. Дизайнеры превращаются в комментаторов происходящих в мире кризисов, проблем или общего состояния общества. В этом смысле мода имеет довольно сильное воздействие на массовое сознание. Она перестала быть просто глянцем и

поверхностным эстетством. Мода стремиться к естественности, к отражению нашей реальности, чтобы выйти из строгих рамок «идеального». Потребитель всё чаще ищет в ней не столько красивое и гармоничное, сколько правду и возможность найти в ней себя. Именно поэтому запрос на подлинность сегодня важнее запроса на совершенство. Модные дома формируют новые эстетические коды и символы в текущем культурном контексте. В данном случае примером трансформации эстетики в современном мире является бренд *Balenciaga*, который представляет собой уникальный кейс: за последнее десятилетие он дважды кардинально менял свой эстетический язык, оставаясь в центре внимания как профессионального сообщества, так и широкой публики.

Сущность понятия «безобразное» заложена в самой его этимологии: «без-образное», то есть отсутствие образа, упорядоченности, гармонии, хаос. Место «безобразного» в искусстве всегда было в тени «прекрасного». Веками философы, искусствоведы и критики изучали законы гармонии, пропорции, идеала, тогда как уродство, диссонанс и хаос воспринимались лишь как отрицание красоты — её ошибка или отклонение. В XX веке искусство окончательно легитимизировало безобразное. Дадаизм, сюрреализм и абстрактный экспрессионизм стали направлениями, которые сознательно разрушали классические представления о гармонии, доказывая, что хаос, абсурд и уродство могут быть не менее содержательными, чем порядок и красота. В своей книге «История уродства» У. Эко отмечает, что К. Розенкарц обнаружил *«автономию безобразного»*, благодаря которой оно превращается в нечто куда более богатое и сложное, чем ряд простых отрицаний различных форм красоты [1, с. 16]. То есть это понятие имеет право быть таким же полноценным, как и определение «прекрасного», имея свои уникальные черты и особенности. Несмотря на их противоположность, можно найти нечто общее: схожесть вкусов людей со вкусом их современников. Например, «красота» для ценителей сюрреализма и кубизма Пабло Пикассо выражена в абстракции без чётко понятной формы, тогда как для любителей парижского кутюра от Кристиана Диор главный эталон «красоты» — роскошь и элегантность.

Еще одно сходство между красотой и безобразным состоит в том, что мы не вышли за пределы западной цивилизации. Говоря об архаичных культурах и примитивных народах, мы ссылаемся на произведения искусства как материальный источник, но не располагаем теоретическими текстами, которые могли бы разъяснить, призваны ли были эти произведения вызывать эстетическое наслаждение, сакральный ужас или веселый смех. Например, европейский человек может воспринимать ритуальную африканскую маску как ужасающую, а для туземца это может быть олицетворением доброй сущности [1, с. 10]. То же самое происходит и с литературой, и с философией. Нам трудно определить, до какой степени те или иные понятия отождествимы с современностью. Тем не менее, в массовом сознании и до сих пор в некоторых академических кругах безобразное продолжает восприниматься как вторичная, недооцененная категория. Его многогранность остается не до конца раскрытой. Безобразное может быть пугающим, но может быть и трогательным. Оно может отталкивать, но может и притягивать своей честностью. Оно может быть гротескным, абсурдным, трагическим, комическим — и все эти грани заслуживают отдельного изучения. Если говорить о положении «безобразного» и «прекрасного» в сегодняшнем мире, то граница между этими двумя понятиями достаточно размыта и больше не релевантна в эстетическом отношении [1, с. 426].

Применительно к моде феномен «уродливой» эстетики представляет собой сознательное включение в пространство высокой моды элементов, традиционно воспринимавшихся как неэстетичные и дисгармоничные. Это могут быть намеренно состаренные вещи, имитация износа и разрушения, использование бытовых и «немодных» предметов в качестве аксессуаров, нарушение пропорций и канонов кроя, обращение к образам, связанным с телесным дискомфортом и деформацией. Вследствие этого происходит вульгаризация современного общества. Некогда осуждаемое и отклоняющееся от стандартов привело к тому, что быть «не таким как все» стало модно и не стыдно. Такая девиация становится предметом самовыражения и создаёт новые тренды.

Причины появления и популяризации «уродливой» моды носят комплексный характер. Из них можно выделить три основные:

— *социальные кризисы общества*. Мода второй половины 2010-х – начала 2020-х годов формировалась в условиях глобальной политической и экономической нестабильности, пандемии, экологических кризисов. Бренд *Balenciaga* организовал показ весна-осень 2022 года, осветив одну из главных общественно-значимых тем, а именно поддержку иностранных беженцев во время войны. Главная особенность этого показа была обстановка, а именно грязь, по которой ходили модели. Это было метафорой того, что нужно «докапываться до истины и быть ближе к земле» [2].

— *перенасыщенность «глянцевыми идеалами» и образами «правильной» красоты в медиапространстве.* Следствием этого стало упрощение образов и создание «истинной» красоты одежды, чтобы показать реальную жизнь, а не «маску» идеала. В интервью для DTF Magazine Демна Гвасалия говорил: «Людям нужны баланс и понимание того, что они хотят от моды. Это будет хорошим началом, ведь они не хотят и им не нужны вещи в том количестве, в котором их производят» [3].

— *коммерческая выгода.* Создание какой-либо противоречивой концепции так или иначе привлекает аудиторию. Чем ярче её реакция, тем популярнее станет вещь бренда, а значит появятся те люди, которые захотят купить её, чтобы не отставать от нового тренда. Бренд *Balenciaga* довольно успешно пользуется данной стратегией, делая свои «скандальные» коллекции узнаваемыми по всему миру.

Бренд *Balenciaga* переосмыслил понятие эстетики в моде, сделав её инструментом социальной критики через обращение к упрощенным и бытовым образам. За десять лет Демна Гвасалия превратил *Balenciaga* в культурный феномен, где мода стала способом высказывания, социального комментария и эксперимента. Он интерпретирует в данном бренде феномен «безобразного» с разных сторон. Таким образом можно выделить несколько ключевых форм. Остановимся на них.

Эстетика «антироскоши» как новая норма. Одним из наиболее ярких эстетических символов «безобразного», созданных *Balenciaga*, стал феномен «намеренного разрушения». В 2022 году бренд выпустил «испорченные» кеды «Paris Sneakers» [рис. 1], которые вызвали волну критики в социальных сетях. Кроссовки выглядели порванными, изношенными и грязными без возможности восстановления. Эти уникальные пары были в ограниченной серии в 100 экземпляров [4]. Критики обвиняли бренд в том, что он позволяет состоятельным покупателям «играть в бедность», тратя тысячи долларов на имитацию износа, но задачей дизайнеров было «очеловечить» обувь, показав, что она тоже проживает жизнь. Все потёртости, дыры и грязь — следы времени. Демна видел в «состаривании» вещей мастерство, нежели вандализм. Таким образом эстетика «анироскоши» — это способ говорить о подлинности, сопротивлении глянцевому совершенству.



Рис. 1. Кеды «Paris Sneakers»

Эстетика бытового и «немодного». Другим значимым направлением эстетических экспериментов *Balenciaga* стало превращение предметов бытовой принадлежности в объекты роскоши. Стратегии присвоения повседневности стала юбка-полотенце под названием «Towel Skirt» [Рис. 2], представленная в весенней коллекции 2024 года. Изделие, выполненное из махрового хлопка бежевого цвета, представляло собой точную копию банного полотенца, которое принято оборачивать вокруг талии после душа. В данной вещи выражена главная проблема — качество. Люди в большинстве случаев выбирают в первую очередь одежду, которая будет выглядеть красиво, не задумываясь из какого материала она сделана. Юбка-полотенце — это наглядная интерпретация через примитивный образ личного пользования общей ситуации потребления. Идея бренда *Balenciaga* в превращении «бытового» в люкс — сделать качественную вещь, а не проработать её имидж.



Рис. 2. Юбка «Towel Skirt»

«Вещь-эксперимент». Наглядный пример разрушения стереотипов брендом *Balenciaga* — это коллаборация бренда с *Crocs*, а именно классические кроксы на каблуке-гвозде «Heel Slide» [Рис. 3] на показе весна-лето 2022 года. Большая часть аудитории восприняла данную вещь как шутку, нежели продуманную коллаборацию. Однако бренд сознательно разрушает устоявшийся канон красоты и эстетики в таком кричащем образе. Эта обувь — социальное высказывание креативного директора Balenciaga на тему стереотипности. Как бы ни варьировались понятия прекрасного и безобразного в зависимости от времени и культуры, люди всегда старались определить их относительно неизменного образца [1, с. 15]. Мы привыкли видеть женские туфли на каблуке и тапочки на удобной платформе, но никогда не наоборот. Дизайнер соединил неудобное с комфортным.



Рис. 3. Кроксы «Heel Slide»

Как отмечает модный женский журнал *The Symbol*, Демна Гвасалия «переложил революционность бренда на мотивы стрит-вира, логоманию и оверсайз, превратив айтемы модного Дома в настоящие социальные эксперименты» [5]. Эта стратегия переворачивает традиционную иерархию моды: то, что считалось «немодным», «бытовым» или даже «безобразным», стало новым эталоном актуальности. В этом понятии моды люди платят не за вещь, а за идею. «Деньги, обладающие свойством все покупать, свойством все предметы себе присваивать, представляют собой, следовательно, предмет в наивысшем смысле» [1, с. 12].

Бренд *Balenciaga* считается «отцом» минимализма. Он не закладывает сложные смыслы в то, что создаёт, его задача — показать, как мода отражает действительность. Здесь главная ценность — свобода: чтобы одежду можно было и легко носить, и легко снимать. В этом понимании логика креативного директора *Balenciaga* проста: «Если ты хочешь сделать что-то новое, изволь за это пострадать. Если тебя и поймут, то не сразу» [2]. В сознании потребителей и преданных поклонников бренда глубоко укоренился его специфический стиль и концепт «уродливой моды» и они продолжают его поддерживать.

Ситуация в моде 2026 года характеризуется консервативным поворотом и возвращением к традиционным представлениям, однако *Balenciaga* долгое время сохранял позицию «антисистемного» бренда, чья эстетика бросала вызов устоявшимся нормам. Это находило отклик у аудитории и способствовало принятию собственной «неидеальности». Основополагающая сущность моды — ее

инновационный характер, который явно прослеживается в бренде *Balenciaga*: создание нестандартных форм и смена эстетических смыслов моды, отражение динамики общественного развития. Главная черта современной культуры — её нелинейность и цикличность, свойственная многим социокультурным процессам [6, с. 107].

Таким образом, можно сказать, что мода перестает быть исключительно сферой красоты в традиционном понимании этого слова, превращаясь в пространство для социальной критики, культурного высказывания и формирования идентичности. Бренд *Balenciaga* под руководством Демны Гвасалии создал уникальную эстетическую систему, в которой символами стали намеренное разрушение, бытовые объекты, возведенные в ранг роскоши, и демонстративный отказ от глянцевого совершенства. В эпоху перенасыщения рынка потребители платят не столько за саму вещь, сколько за идею и возможность трансляции собственного «Я». Безобразное относительно и зависит от времени и культуры; то, что было неприемлемо вчера, может быть принято завтра, и то, что осознается как безобразное, может в соответствующем контексте способствовать красоте целого [1, с. 421].

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Эко У.* История уродства = Storia della bruttezza / пер. с итал. А. Сабурова [и др.]. М.: Слово/Slovo, 2014. 456 с.
2. *Гвасалия Д.* Чужак из страны Haute Couture / Story.ru. 2023. URL: https://story.ru/istorii-znamenitostej/lyudi-mody/demna-gvasaliya-chuzhak-iz-strany-haute-couture/ (дата обращения: 23.03.2026).
3. Демна Гвасалия — о кутюрном Balenciaga, гендере и влиянии пандемии. 2021. URL: https://donttakefake.com/demna-gvasaliya-o-kutyurnom-balenciaga-gendere-i-vliyanii-pandemii/ (дата обращения: 23.03.2026).
4. Balenciaga's Destroyed Shoe Evolution: How Demna Made Distressed Sneakers a Luxury Item / WWD. 2025. URL: https://wwd.com/footwear-news/shoe-features/feature/balenciaga-destroyed-sneakers-demna-evolution-1237972074/ (дата обращения: 23.03.2026).
5. Успех или провал: как выглядит новая глава Balenciaga под руководством Пьерпаоло Пиччоли // The Symbol. 2025. URL: https://www.thesymbol.ru/fashion/collections/uspeh-ili-proval-kak-vyglyadit-novaya-glava-balenciaga-pod-rukovodstvom-perpaolo-pichcholi/ (дата обращения: 23.03.2026)
6. *Жилина А. А., Моор С. С.* Современное понимание сущности моды // Вестник Тюменского государственного университета. Социология. 2022. Т. 8. № 2. С. 45-53. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-ponimanie-suschnosti-mody (дата обращения: 23.03.2026).

References

1. Eko U. *Istoriya urodstva = Storia della bruttezza* [History of ugliness = Storia della bruttezza] / translate from ital. by A. Saburova. Moscow. Slovo/Slovo, 2014. 456 p. (In Russ.).
2. Gvasaliya D. CHuzhak iz strany Haute Couture [Foreign Haute Couture] *Story.ru*. 2023. URL: https://story.ru/istorii-znamenitostej/lyudi-mody/demna-gvasaliya-chuzhak-iz-strany-haute-couture/ (date accessed: 23.03.2026).
3. *Demna Gvasaliya — o kutyurnom Balenciaga, gendere i vliyanii pandemii.* 2021. URL: https://donttakefake.com/demna-gvasaliya-o-kutyurnom-balenciaga-gendere-i-vliyanii-pandemii/ [Demna Gvasalia - about the couture Balenciaga, gender and the impact of the pandemic]. (date accessed: 23.03.2026).
4. Balenciaga's Destroyed Shoe Evolution: How Demna Made Distressed Sneakers a Luxury Item / WWD. 2025. URL: https://wwd.com/footwear-news/shoe-features/feature/balenciaga-destroyed-sneakers-demna-evolution-1237972074/ (date accessed: 23.03.2026).
5. Uspekh ili proval: kak vyglyadit novaya glava Balenciaga pod rukovodstvom P'erpaolo Pichcholi [Success or failure: what the new head of Balenciaga looks like under the leadership of Pierpaolo Piccioli]. *The Symbol*. 2025. URL: https://www.thesymbol.ru/fashion/collections/uspeh-ili-proval-kak-vyglyadit-novaya-glava-balenciaga-pod-rukovodstvom-perpaolo-pichcholi/ (date accessed: 23.03.2026).
6. ZHilina A. A., Moor S. S. Sovremennoe ponimanie sushchnosti mody [Modern understanding of the essence of fashion]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Sociologiya* [Bulletin of Tyumen State University. Sociology]. 2022. Vol. 8. No. 2. 45-53 pp URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-ponimanie-suschnosti-mody (date accessed: 23.03.2026).

УДК 82.0

А. А. Новикова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

«ХОРОШИЙ ЧИТАТЕЛЬ – ЭТО ПЕРЕЧИТЫВАТЕЛЬ»: ПРАКТИКА ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ КНИЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

© А. А. Новикова, 2026

«Хороший читатель» – не тот, кто прочитал тысячу книг, а тот, кто умеет возвращаться к одной. В данной статье исследуется, почему перечитывание становится важным трендом и личным опытом взросления. Показано, как меняется восприятие сюжета, какие новые смыслы открываются при повторном возвращении к тексту и почему перечитывание известного текста может стать глубже первого.
Ключевые слова: перечитывание, читатель, произведение, практика чтения, читательский опыт, возраст, восприятие, интерпретация.

A. A. Novikova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

«A GOOD READER IS REREADER»: THE PRACTICE OF REREADING IN THE CONTEXT OF BOOK CULTURE

"The Good Reader" is not someone who has read a thousand books, but someone who knows how to go back to one. This article explores why re-reading becomes an important trend and personal experience of growing up. It is shown how the perception of the plot changes, what new meanings open up when you return to the text again, and why re-reading the known text can become deeper than the first.
Keywords: rereading, reader, composition, reading practice, reading experience, age, perception, interpretation.

В массовом читательском сознании укрепилась установка на количественные показатели: чем больше книг ты прочитал, тем лучше, ты стал читателем. Это подкрепляется многочисленными челленджами в социальных сетях, списками «100 книг, которые нужно прочитать за год», а также системой образования, ориентированной на прочтение как можно большего числа произведений. Однако такая логика потребления литературы вступает в противоречие с тем, что составляет суть подлинного читательского опыта. Владимир Набоков в своих лекциях по зарубежной литературе утверждал: «Пусть это покажется странным, но книгу вообще нельзя читать – ее можно только перечитывать. Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, – это перечитыватель» [1].

Данная статья представляет собой попытку теоретического осмысления практики перечитывания как важнейшего, хотя и недооцененного элемента книжной культуры. Основная цель статьи – показать, что перечитывание – это не бессмысленная практика, заслуживающая внимания лишь детей, преподавателей и старомодных читателей, а фундаментальный принцип взаимодействия с текстом, позволяющий раскрыть его множественность и глубину смысла. Особое внимание уделяется тому, как возрастные изменения читателя влияют на интерпретацию и восприятие одного и того же произведения.

Прежде чем говорить о перечитывании, стоит подробнее остановиться на том, что же происходит во время первого взаимодействия с книгой. Как правило, первое знакомство с текстом редко позволяет читателю полностью окунуться в смысл сюжета произведения. Как отмечал Набоков, «когда мы в первый раз читаем книгу, трудоемкий процесс перемещения взгляда слева направо, строчка за строчкой, страница за страницей, та сложная физическая работа, которую мы преодолеваем, сам пространственно-временной процесс осмысления книги мешает эстетическому ее восприятию» [1]. Первое чтение является ориентировочным, то есть читатель только начинает знакомиться с происходящими событиями, фактами, персонажами и основным сюжетом. При этом восприятие текста всегда изменчиво, так как человек обращает внимание лишь на то, что способен заметить в данный момент жизни, и на то, что его окружает, поэтому первое прочтение неизбежно оказывается неполным.

Перечитывание можно рассматривать как процесс, тесно связанный с деятельностью мышления, поскольку понимание текста предполагает не только восприятие информации, но и ее интерпретацию, осмысление и включение в систему уже имеющихся знаний. В рамках социогуманитарного подхода чтение

выступает как сложный когнитивный и культурный процесс, в котором задействованы различные уровни мыслительной деятельности – от первичного понимания до рефлексии и оценки содержания [2]. Повторное обращение к тексту способствует углублению мыслительных операций, позволяя читателю не только лучше понять произведение, но и выстраивать более сложные смысловые связи.

Принципиальное различие между первым и повторным прочтениями можно представить как противопоставление беглого и медленного, вдумчивого чтения. Важно отметить, что различие между первым и повторным чтением связано не только с уровнем понимания текста, но и с изменением читательской стратегии. Если при первом чтении доминирует установка на последовательное освоение содержания, то при перечитывании читатель может свободно возвращаться к отдельным фрагментам, сопоставлять эпизоды и выстраивать собственную логику восприятия.

В наше время беглое чтение все чаще преобладает над вдумчивым, поскольку при чтении в интернете мы лишь быстро пробегаемся глазами по тексту, чтобы уловить главную мысль. Поэтому входит в привычку воспринимать информацию короткими и быстрыми фрагментами, что формирует клиповое мышление, влияющее на технику чтения. Как пишут исследователи, «медленное чтение заставляет продолжительное время концентрироваться на фрагменте текста, многократно возвращаться к нему, воспринимать его содержание как проблему, требующую решения, но, главное, заставляет сформировать собственную точку зрения на проблему» [3].

Перечитывание, таким образом, является не просто повторением известного сюжета, но качественным взаимодействием с текстом. Если первое чтение можно уподобить беглому взгляду на картину издалека, то повторное позволяет разглядеть детали, композиционные приемы и скрытые смыслы. Как писал Набоков, «при втором, третьем, четвертом чтении мы в каком-то смысле общаемся с книгой так же, как с картиной» [1].

Одним из наиболее убедительных аргументов в пользу перечитывания является то, что один и тот же текст воспринимается совершенно иначе по мере взросления читателя. Это подтверждается тем, что с возрастом человек обретает опыт, благодаря которому приходит более глубокое понимание сюжета и идей произведения. Постепенно исчезает подростковая категоричность, формируется способность смотреть на мир более многогранно: оценивать поступки героев, осознавать сложность нравственного выбора и расставлять приоритеты. Это не означает что в юности восприятие текста было неверным, оно просто соответствовало тому возрасту и уровню развития. Однако повторное обращение к книге с взрослением, позволяет открыть в ней новые смыслы, представления и идеи, которые ранее оставались незамеченными. Более того, изменения в восприятии текста связаны не только с возрастом, но и с накоплением жизненного опыта, включающего профессиональную деятельность, межличностные отношения и личные проблемы. Каждое новое прочтение оказывается включенным в этот опыт и, в свою очередь, влияет на его осмысление. В результате возникает сложный процесс взаимного отражения: читатель интерпретирует текст через призму собственной жизни, а текст, в свою очередь, помогает структурировать и осмыслить этот опыт.

Исследования в области читательских практик подтверждают наличие возвратных различий, касающихся не только выбора цифрового или бумажного формата чтения, но и установок субъекта, предопределяющих возникновение интереса к книге, оценку ее содержания и дальнейшую интерпретацию воспринятых смыслов [4]. Это вполне логично, ведь человек не просто накапливает знания, а меняется эмоционально и учится видеть нюансы. Именно поэтому одна и та же книга в юности воспринимается, как приключение, а в более зрелом возрасте – как повод для самоанализа. Как отмечают исследователи, «в числе наиболее веских причин наблюдаемых возрастных дифференциаций – глубокие трансформации социокультурного контекста, мировоззренческих установок и индивидуальных ценностных ориентаций представителей разных поколений» [4]. Поэтому можно говорить, что перечитывание одной и той же книги в разные возрастные периоды позволяет читателю не только увидеть новые грани текста, но и осознать собственные изменения. Книга становится своеобразным измерительным инструментом личностного роста – тем «зеркалом», в котором отражается не столько текст, сколько возраст души читателя.

Особое место в осмыслении практики перечитывания занимает его связь с процессом самопознания. Возвращаясь к одному и тому же произведению, читатель сталкивается не только с написанным текстом, но и с самим собой в разные периоды жизни. В этом смысле перечитывание можно рассматривать как своеобразную форму рефлексии, в ходе которой происходит сопоставление прошлого и настоящего опыта.

Художественный текст выступает в роли медиатора между внутренним миром человека и внешней культурной реальностью. При повторном чтении внимание читателя часто переходит с событийной стороны произведения на его философские и психологические аспекты. Герои начинают восприниматься не просто как участники сюжета, а как носители определенных жизненных стратегий, ценностей и мировоззренческих установок. Это позволяет читателю соотнести их опыт с собственным, выявить сходства и различия, а также глубже понять свои реакции и мотивы.

Обращение к художественной литературе нередко выполняет компенсаторную функцию, помогая человеку осмыслить личные переживания и найти ответы на экзистенциальные вопросы. В этом контексте перечитывание усиливает данный эффект, поскольку знакомый текст воспринимается более свободно и глубоко, без необходимости сосредотачиваться на фабуле.

Кроме того, важным является и то, что в процессе перечитывания читатель осознает собственную изменчивость. Те моменты, которые ранее казались незначительными, начинают приобретать особую значимость, тогда как прежние акценты могут утрачивать свою актуальность. Это свидетельствует о внутреннем развитии личности и трансформации ее ценностных ориентиров. Поэтому перечитывание становится не только способом углубленного понимания текста, но и инструментом самонаблюдения. Его можно рассматривать как своеобразную форму внутреннего диалога, в ходе которого человек не только возвращается к тексту, но и переосмысливает собственный жизненный путь. Книга в этом случае становится не просто объектом чтения, а средством саморефлексии, позволяющим фиксировать изменения в мировосприятии и системе ценностей.

Еще одним важным аспектом перечитывания является его связь с эмоциональной памятью. Книги, к которым читатель возвращается, как правило, связаны с определенными переживаниями и состояниями. Повторное чтение возобновляет эти воспоминания, создавая эффект «возвращения в прошлое». При этом важно подчеркнуть, что речь идет не о механическом воспроизведении прежних эмоций, а об их переосмыслении. Читатель заново проживает знакомые эпизоды, но уже с позиции нового опыта. Это создает сложный эмоциональный эффект, сочетающий ностальгию и аналитическое осмысление.

Исследования показывают, что художественный текст способен выступать в качестве триггера автобиографической памяти, активируя связанные с ним события и переживания [5]. В этом смысле перечитывание можно рассматривать как форму работы с личной историей. Оно позволяет не только вспомнить, но и переоценить прошлое, интегрировать его в актуальную систему представлений о себе, а также выполняет важную психологическую функцию, способствуя эмоциональной переработке опыта и укреплению внутренней целостности личности.

Несмотря на то, что чтение традиционно воспринимается как индивидуальная деятельность, практика перечитывания имеет и выраженное социальное измерение. Обсуждение повторно прочитанных произведений, участие в книжных клубах и литературных сообществах способствует расширению интерпретационных горизонтов. Читатель, возвращающийся к тексту, часто стремится сопоставить собственное понимание с интерпретациями других людей. Это позволяет увидеть новые аспекты произведения, которые могли остаться незамеченными при индивидуальном чтении. В данном контексте перечитывание становится частью коллективного культурного опыта. Также современные читательские практики все чаще формируются в рамках социальных сетей, где происходит обмен мнениями, рекомендациями и интерпретациями [6]. В таких условиях перечитывание может приобретать дополнительную мотивацию: читатель возвращается к книге не только по внутренней потребности, но и в рамках совместного обсуждения. Кроме того, социальный контекст влияет на интерпретацию текста. Одно и то же произведение может восприниматься по-разному в зависимости от культурной среды, актуальных общественных дискуссий и доминирующих ценностей. Перечитывание в этом случае позволяет увидеть, как меняется не только сам читатель, но и общество в целом.

Перечитывание можно воспринимать в качестве важного механизма сохранения культурной памяти, так как оно способствует трансляции ценностей, норм и смыслов, закрепленных в литературе. Каждое новое прочтение актуализирует текст, помещает его в современный контекст и наполняет новыми смыслами. В этом процессе происходит своеобразный диалог между прошлым и настоящим. Литературное произведение перестает быть статичным объектом и превращается в динамическую структуру, постоянно обновляющуюся в читательском восприятии. Оно обеспечивает преемственность культурного опыта и поддерживает связь между поколениями.

Однако перечитывание можно рассматривать не только как культурную или личностную практику, но и как важнейший когнитивный механизм. В процессе повторного обращения к тексту активизируются различные уровни понимания: от поверхностного восприятия содержания до глубокого анализа структуры, языка и авторских приемов.

При первом чтении значительная часть когнитивных ресурсов направлена на декодирование текста: распознавание слов, установление причинно-следственных связей и понимание основного сюжета. Однако при перечитывании эта нагрузка существенно снижается, что позволяет сосредоточиться на более сложных аспектах – символике, подтексте, композиции произведения. Поэтому читатель получает возможность перейти от уровня понимания «что происходит» к уровню «как и зачем устроено». С точки зрения психолингвистики, чтение – это сложный процесс, включающий восприятие, понимание и интерпретацию текста. Перечитывание усиливает каждую из этих составляющих, способствуя более прочному усвоению информации и формированию устойчивых смысловых связей.

Вместе с тем повторное чтение способствует развитию аналитических навыков. Читатель начинает замечать авторские приемы, особенности стиля, скрытые смыслы и мотивы, которые остаются

незамеченными при первом знакомстве с произведением. Это делает перечитывание важным инструментом не только для гуманитарного образования, но и для общего интеллектуального развития.

Перечитывание занимает важное место в структуре читательского опыта и позволяет по-новому взглянуть на уже знакомый текст. В отличие от первого чтения, которое чаще всего связано с освоением сюжета, повторное обращение к произведению открывает возможность более глубокого понимания его содержания, структуры и смысловых уровней. Особое значение перечитывание приобретает в контексте личностного развития. Возвращаясь к книге в разные периоды жизни, читатель неизбежно меняет угол восприятия, что связано с накоплением жизненного опыта и изменением системы ценностей. В этом смысле текст становится не только объектом интерпретации, но и своеобразным средством самопознания. Перечитывание также способствует формированию внимательного и вдумчивого отношения к литературе, позволяя выйти за рамки поверхностного восприятия. Оно помогает сосредоточиться на деталях, увидеть внутренние связи и глубже осмыслить авторский замысел.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology G.N. Boeva.

Список литературы:

1. *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. под ред. В. А. Харитонова. М.: Издательство Независимая Газета. 1998. 512 с. URL: https://imwerden.de/pdf/nabokov_lektsii_po_zarubezhnoj_literature_1998.pdf (дата обращения: 17.04.2026)
2. *Алюшева А.* Овладение репертуаром культурных жизненных сценариев как фактор развития макроструктуры автобиографической памяти. // Психологические исследования. 2012. Т. 5. № 25. URL: https://psystudy.ru/index.php/num/article/view/743 (дата посещения: 17.04.2026)
3. *Тачаева А. Е., Санжарова И. В., Тухтарова Н. А.* Медленное чтение в быстрый век. // Гуманитарные исследования. История и филология. 2024. № 16. С. 33–41. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/medlennoe-chtenie-v-bystryy-vek (дата обращения: 17.04.2026)
4. *Бояркина С. И., Титов В. И.* Практики чтения в условиях трансформации коммуникационных процессов. // Петербургская социология сегодня. 2023. № 21. С. 89–107. URL: https://pitersociology.ru/ru/node/909 (дата обращения: 17.04.2026)
5. *Артюшенкова Е. В.* Теоретические основы исследования вопросов мышления и чтения в контексте социогуманитарного знания. // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2010. С. 172–178. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-osnovy-issledovaniya-voprosov-myshleniya-i-chteniya-v-kontekste-sotsiogumanitarnogo-znaniya/viewer (дата обращения: 17.04.2026)
6. *Герасимова А.* Проблема реального реципиента художественного текста: анализ современных читательских практик. University of Tartu Press. 2020. URL: https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/9146e908-b2fb-491a-96cf-b357b4c5e1f8/content (дата посещения: 17.04.2026)

References:

1. Nabokov V.V. *Lektsii po zarubezhnoy literature* [Lectures on foreign literature]. per. s angl. pod red. V.A. Kharitonova. [trans. from English ed. by V. A. Kharitonov]. Moscow: Independent Newspaper Publishing House. 1998. 512 pp. URL: https://imwerden.de/pdf/nabokov_lektsii_po_zarubezhnoj_literature_1998.pdf (date accessed: 17.04.2026)
2. Alusheva A. Ovladenie repertuarom kul'turnykh zhiznennykh stsenariev kak factor razvitiya makrostruktury avtobiograficheskoy pamyati [Mastering the repertoire of cultural life scenarios as a factor in the development of the macrostructure of autobiographical memory]. *Psikhologicheskie issledovaniya* [Psychological Research]. 2012. Vol. 5. No. 25. URL: https://psystudy.ru/index.php/num/article/view/743 (date accessed: 17.04.2026)
3. Tachaeva A.E., Sanzharova I.V., Tukhtarova N.A. Medlennoe chtenie v bystryy vek [Slow reading in a fast age]. *Gumanitarnye issledovaniya. Istoriya i filologiya* [Humanities Research. History and Philology]. 2024. No 16. 33–41 pp. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/medlennoe-chtenie-v-bystryy-vek (date accessed: 17.04.2026)
4. Boyarkina S. I., Titov V. I. Praktiki chteniya v usloviyakh transformatsii kommunikatsionnykh protsessov [Reading practices in the context of transformation of communication processes]. *Peterburgskaya*

sotsiologiya segodnya [Petersburg Sociology Today]. 2023. No. 21. 89–107 pp. URL: https://pitersociology.ru/ru/node/909 (date accessed: 17.04.2026)

5. Artyushenkova E.V. Teoreticheskie osnovy issledovaniya voprosov myshleniya i chteniya v kontekste sotsiogumanitarnogo znaniya [Theoretical foundations of the study of thinking and reading in the context of socio-humanitarian knowledge]. *Gumanitarnyy vektor. Seriya: Pedagogika, psikhologiya* [Humanitarian Vector. Series: Pedagogy, Psychology]. 2010. 172–178 pp. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-osnovy-issledovaniya-voprosov-myshleniya-i-chteniya-v-kontekste-sotsiogumanitarnogo-znaniya/viewer (date accessed: 17.04.2026)
6. Gerasimova A. *Problema real'nogo retsipienta khudozhestvennogo teksta: analiz sovremennykh chitatel'skikh praktik* [The problem of the real recipient of a literary text: an analysis of contemporary reading practices]. University of Tartu Press. 2020. URL: https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/9146e908-b2fb-491a-96cf-b357b4c5e1f8/content (date accessed: 17.04.2026)

УДК 008:82:659.126

М. А. Остапова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

© М. А. Остапова, 2026

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ БРЕНДИНГЕ

В статье рассматривается литературный образ как один из ресурсов современного геобрендинга. Показано, что для развития бренда территории важны не только рекламные технологии, но и символический капитал, связанный с локальной идентичностью, культурной памятью и узнаваемыми городскими образами. На материале работ о культурном брендинге, символическом капитале, литературном туризме, коммерческом нейминге и литературно-тематических отелях Санкт-Петербурга обосновано, что литературное наследие может включаться в городскую экономику впечатлений и работать как ресурс повседневного культурного опыта. Особое внимание уделено Петербургу, где имя Ф. М. Достоевского стало заметной частью культурного бренда города. Делается вывод, что продуктивное использование литературных образов требует смысловой точности, согласованности названия, дизайна и сценария потребления, а также бережного отношения к первоисточнику. В практической части предложены три концепции городских предприятий, основанные на русской классике.
Ключевые слова: геобрендинг, литературный образ, символический капитал, культурный бренд, Петербург, нейминг, литературный туризм, городская идентичность.

M. A. Ostapova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE USE OF LITERARY IMAGES IN MODERN BRANDING

The article examines the literary image as one of the resources of modern geo-branding. It is shown that not only advertising technologies are important for the development of the territory's brand, but also symbolic capital associated with local identity, cultural memory and recognizable urban images. Based on the material of works on cultural branding, symbolic capital, literary tourism, commercial naming and literary-themed hotels in St. Petersburg, it is proved that literary heritage can be included in the urban economy of impressions and work as a resource of everyday cultural experience. Special attention is paid to St. Petersburg, where the name of F. M. Dostoevsky has become a prominent part of the cultural brand of the city. It is concluded that the productive use of literary images requires semantic accuracy, consistency of the name, design and consumption scenario, as well as careful treatment of the original source. In the practical part, three concepts of urban enterprises based on Russian classics are proposed.
Keywords: geo-branding, literary image, symbolic capital, cultural brand, St. Petersburg, naming, literary tourism, urban identity.

В последние годы брендинг территории все чаще рассматривается не только как рекламная технология, но и как способ смыслового создания места по культурному наследию выдающихся классиков. Такое смещение выглядит закономерным. Как показывают исследования по брендингу в сфере искусства, город нельзя полностью описывать по модели обычного товара: у него иная природа, цели развития и набор ценностей. Культурный брендинг территории связан не столько с конкурентной борьбой в прямом рыночном смысле, сколько с выявлением и актуализацией тех смыслов, которые уже укоренены в месте, его истории и образах [1, с. 90]. Литература в этой системе занимает привилегированное положение, поскольку именно литературный текст формирует долговременные образы места, типы переживания города и маршруты его символического чтения.

С этой точки зрения особенно важным становится понятие символического капитала. В работах, посвящённых бренду города, он понимается как совокупность значений, ассоциаций, доверия, престижа и узнаваемости, которые складываются вокруг территории и затем могут работать на её культурное и экономическое развитие. При этом символический капитал не сводится к материальным объектам. Он во многом переживается, считывается и опирается на представления общества о том, чем город является и

чем он отличается от других [2, с. 25–27]. Из этого следует, что бренд территории не должен быть привнесён извне как навязанный шаблон. Напротив, ему необходимо отражать аутентичность городской жизни, её устойчивые смыслы и формы самопрезентации. Именно поэтому в геобрендинге литература занимает особое место. Она не только хранит культурную память, но и формирует долговременные модели восприятия города. В этом смысле литературный текст способен превратить улицу, площадь, дом или даже интонацию городской среды в узнаваемый культурный знак [2, с. 25–26].

Замятин справедливо пишет о том, что геокультурный брендинг ориентирован прежде всего на развитие идентичности территориального сообщества, а не на механическое извлечение прибыли. В таком подходе особую роль играет «гений места», то есть сложившийся образ территории, связанный с культурным ландшафтом, локальным мифом и известными именами. Для крупнейших культурных центров, к которым относится и Санкт-Петербург, характерно пересечение реальной топографии и воображаемой топографии художественных произведений. Это делает литературные образы особенно продуктивными в работе с городским брендом [3, с. 25–26; 3, с. 30].

Литературное наследие важно и в прикладном отношении. Исследования литературного туризма показывают, что он связан как с местами и событиями, описанными в произведениях, так и с жизнью самих авторов. Такой туризм имеет не только культурное, но и социально-экономическое значение: он поддерживает музеи, маршруты, фестивали, локальные сервисы и в целом формирует благоприятный образ региона. Авторы систематики литературного туризма выделяют экскурсионные, образовательные и развлекательные формы, а среди ресурсов называют музеи, памятники, дома писателей и города, выступающие фоном литературного действия [4, с. 3–5, 13].

Для Петербурга этот вывод особенно показателен. В исследованиях прямо отмечается, что «Петербург Достоевского» является самостоятельным литературным образом города. В данном случае художественная топография не существует отдельно от реальной: конкретные адреса, каналы, лестницы, дворы и дома становятся частью устойчивого городского мифа. Именно поэтому имя писателя работает здесь не только в музейной, но и в коммерческой сфере: оно переходит в названия ресторанов, отелей, сувенирной продукции, выставочных проектов и рекламных решений [4, с. 7–8; 5, с. 13–15].

Статья Г. Н. Боевой особенно важна тем, что показывает двойственный характер включения литературного наследия в современную городскую культуру. С одной стороны, имя Ф. М. Достоевского действительно функционирует как сильный культурный бренд Петербурга, давно вышедший за пределы школьной программы и академического изучения. Оно активно присутствует в городской среде и легко узнаётся в коммерческом и культурном пространстве. Об этом свидетельствуют примеры нейминга и символического использования имени писателя: ресторан «Идиот», отель «Братья Карамазовы», сувенирная продукция, тематический мерч, а также художественные и рекламные акции, связанные с образом Достоевского в пространстве «Пассажа». Такие примеры показывают, что литературное имя способно быстро привлекать внимание аудитории и создавать у потребителя ощущение культурной значимости объекта. С другой стороны, автор убедительно показывает, что не всякое обращение к известному писателю автоматически делает проект глубоким и содержательным. Во многих случаях литературная отсылка выполняет лишь внешнюю, декоративную функцию и работает как узнаваемый знак, не раскрывая ни проблематику произведений, ни особенности художественного мира автора. В результате классический текст может использоваться как эффектный культурный маркер, но при этом его смысловой потенциал остаётся почти невостребованным. Именно поэтому обращение к литературному наследию требует не формального цитирования имени, а более внимательной и продуманной интерпретации [5].

Также существенное значение приобретает вопрос номинации коммерческих объектов. По наблюдению Е. Ю. Поздняковой, эргонимы представляют собой результат вторичной номинации: их задача — создать запоминающееся имя, выполняющее прагматическую функцию и передающее потенциальному клиенту свернутое сообщение о месте. При этом принципиально важна мотивированность названия: оно должно не только привлекать внимание, но и соотноситься с характером объекта, его аудиторией, локацией и сценариями потребления [6, с. 77–80].

В контексте литературного брендинга этот тезис приобретает особую значимость, поскольку отсылка к известному произведению или автору требует содержательной поддержки на всех уровнях — от интерьера и визуального ряда до сервиса и коммуникационной стратегии. В противном случае она быстро становится поверхностной и теряет смысловую глубину. Напротив, удачный литературный нейминг способен задать направление для всей концепции предприятия. В связи с этим особую роль играют антропологический и локативный принципы номинации, выделенные Поздняковой: название может опираться на фигуру автора, культурные ассоциации и связь с конкретным местом [6, с. 81–83, 92].

Практику включения литературы в городское пространство хорошо демонстрируют литературно-тематические отели Санкт-Петербурга. С. Г. Шкуропат показывает, что тематические гостиницы появились в городе не случайно: рост въездного туризма и устойчивый интерес к культурному наследию привели к тому, что имя писателя стало для предприятия своеобразным «маяком», позволяющим

выделиться на рынке. Уже в 1990-е годы в Петербурге появились городские предприятия сферы обслуживания, в названиях которых использовались имена и произведения русской классики, в том числе связанные с Достоевским [7, с. 92–93]. При этом исследование подчёркивает важное различие между поверхностным и целостным использованием литературного образа. Так, например, анализируя отель «Гоголь», С. Г. Шкуропат отмечает разрыв между названием гостиницы и её реальной концепцией: ресторан отеля называется «Корчма», однако его дизайн выполнен в классическом петербургском стиле, а меню предлагает шведский стол и европейскую кухню, что никак не связано ни с названием, ни с гоголевской темой [7, с. 94]. Однако существуют и более убедительные образцы, где литературная тема поддерживается оформлением, подбором деталей, экспозиционными решениями и дополнительными культурными практиками. Одним из них таких служит ресторан «Натали» в бутик-отеле «Счастливый Пушкин», в котором прекрасно отражена историческая направленность отеля. Это проявляется в меню с «французским гастрономическим акцентом, так популярным в пушкинскую эпоху». Наиболее цельное впечатление, по наблюдению автора, создают те объекты, где название, дизайн и сценарий пребывания образуют единое целое [7, с. 94–97].

В этом смысле можно говорить о нескольких уровнях присутствия литературы в городском брендинге. Первый уровень — обозначающий. Здесь литературный образ работает как узнаваемая вывеска и помогает быстро включить объект в знакомый культурный ряд. Второй уровень — пространственный, когда мотивы произведения переводятся в интерьер, навигацию, предметный ряд, графику, упаковку, меню, музыкальный фон. Третий уровень — событийный: лекции, экскурсии, литературные вечера, встречи с исследователями, тематические маршруты. Четвёртый уровень — коммуникативный, связанный с языком сайта, социальных сетей, описаний услуг и общей легендой бренда. Чем согласованнее эти уровни, тем убедительнее работает литературная отсылка.

Такой многоуровневый подход важен ещё и потому, что аудитория подобных объектов неоднородна. Для одних посетителей имя Достоевского или Пушкина уже само по себе несёт значительную смысловую нагрузку. Для других это лишь красивый и привычный культурный знак. Следовательно, предприятие не может рассчитывать только на школьную узнаваемость классики. Ему необходимо создавать несколько уровней входа в тему: краткие пояснения, точные детали, визуальные намёки, программы мероприятий и доброжелательный сторителлинг. Тогда пространство оказывается интересным и подготовленным читателю и человеку, который лишь начинает знакомство с литературной традицией.

Отдельного внимания заслуживает различие между биографической и сюжетной моделями литературного брендинга. В первом случае предприятие связывает себя с фигурой автора, его адресами, эпохой и личной репутацией. Во втором случае в центр ставится уже не писатель, а само произведение, его герои, конфликт и эмоциональная атмосфера. Петербургская практика показывает, что обе модели могут быть продуктивными, но для каждой требуется своя логика построения пространства. Биографическая модель лучше работает там, где существует реальная связь с местом, а сюжетная — там, где можно создать убедительную драматургию пребывания и целостный образ.

Показательность Петербурга в данном контексте неоспорима, ведь он давно сформировался в культуре как особое пространство для чтения. Его уникальность проявляется в одновременном сосуществовании различных режимов восприятия: как реального города для жизни, как исторического объекта, привлекающего внимание, и как воображаемого мира, созданного литературой. Когда бренд предприятия учитывает эту многослойность, он встраивается в существующую систему культурных ожиданий. Если же он ограничивается общими поверхностными решениями, то оказывается внешним по отношению к городской памяти и быстро теряет выразительность. Это напрямую сказывается на успешности предприятия, поскольку именно способность учитывать многослойный культурный образ территории и работать с ним на содержательном уровне определяет его узнаваемость, устойчивость и востребованность в городской среде.

Помимо маркетингового эффекта, подобные проекты выполняют и образовательную функцию. Они возвращают классику в повседневный городской опыт и меняют сам способ восприятия человеком литературы. Произведение перестаёт существовать только как школьный текст или музейный экспонат. Оно становится частью маршрута, разговора, покупательского выбора, отдыха, культурного досуга. В результате бренд предприятия может способствовать не упрощению, а, наоборот, новому интересу к чтению, если он выстроен продуманно и не подменяет книгу элементами чрезмерной декоративности.

На сегодняшний день риск упрощенства представляется одним из главных. Коммерческая среда тяготеет к быстрым и легко читаемым образам, тогда как литературное произведение обычно строится на многозначности, внутреннем конфликте и сложной системе ценностей. Когда классический текст сокращается до набора стереотипов, город может получить краткосрочный эффект узнавания, но утратить часть своей культурной глубины. В таком случае символический капитал перестаёт работать как источник длительного доверия и превращается в быстро тиражируемую, но легко обесценивающуюся форму [1, с. 90; 2, с. 27; 5, с. 14–15].

Поэтому представляется возможным выделить несколько принципов корректного использования литературных образов в современном геобрендинге. Первый принцип — интерпретационная точность. Предприятие должно обращаться не к набору случайных ассоциаций, а к ключевым темам произведения. Второй принцип — смысловая цельность. Название, интерьер, визуальный стиль, сервис и события должны поддерживать друг друга. Третий принцип — локальная уместность. Литературный код особенно убедителен там, где он связан с конкретным городом, маршрутом или культурной памятью места. Четвёртый принцип — уважение к читателю, которому нужно дать возможность считывать смысл на разных уровнях. Пятый принцип — этическая соразмерность: не всякий текст одинаково уместно превращать в лёгкий развлекательный аттракцион.

Недооценка этической составляющей культурного брендинга приводит к снижению его эффективности. Когда известные произведения эксплуатируются лишь для привлечения внимания, это обесценивает как само творчество, так и представление о городе. Напротив, уважительное отношение к классике позволяет включить её в современную жизнь без искажения сути. В этом случае литература становится не декоративным фоном для продажи, а способом обогатить городской опыт, усилить интерес к чтению и поддержать культурную самобытность места. Таким образом, бренд начинает служить культуре, а не наоборот.

На основе этих принципов можно предложить несколько авторских концепций. Первый вариант — камерное кафе «Тихий разговор» по мотивам романа Фёдор Михайлович Достоевский «Преступление и наказание». Его задача состоит не в театрализации преступления, а в передаче атмосферы внутреннего выбора, сочувствия и нравственного напряжения. Пространство может строиться на контрасте сдержанных, почти аскетичных деталей и тёплой, объединяющей зоны общего стола, создающей ощущение поддержки и диалога. Важно, чтобы посетитель чувствовал не декорацию, а возможность «внутреннего разговора» — с текстом, с другим человеком, с самим собой. В событийную программу логично включить чтения, дискуссии о «петербургском тексте», камерные лекции, небольшие экскурсии по маршрутам романа, а также совместные проекты с музеями и библиотеками города. Дополнительно пространство может предлагать тихие форматы присутствия — индивидуальные места для чтения, письменные практики, обмен записками или цитатами, что позволит углубить личный опыт взаимодействия с произведением.

Второй вариант — книжная кофейня и дискуссионный клуб «Отцы и дети». В основе такой концепции лежал бы не музейный образ усадьбы, а тема спора поколений и обновления языка культуры. Визуально пространство можно построить на сочетании классических и современных элементов: дерева, стекла, архивных цитат и лаконичной графики. В заведении могли бы регулярно проходить встречи студентов и преподавателей, открытые разговоры о классике и современных ценностях, а также тематические книжные подборки, построенные на проблеме диалога между эпохами. Такой объект был бы интересен и как коммерческая точка, и как площадка культурной коммуникации.

Третий вариант — небольшой магазин подарков и чайная «Гранатовый браслет», основанные на произведении Александра Ивановича Куприна, где литературный источник задаёт особый эмоциональный фон: внимание к памяти, жесту и деликатности чувства. Пространство может быть оформлено как камерная среда с мягким светом и акцентами в гранатовых оттенках, передающими не сюжет, а его интонацию; концепция объединяет авторскую упаковку, чайные церемонии, камерные вечера и линейку символических подарков — от открыток до украшений. Дополнительные элементы, такие как возможность написать личное послание или провести время в зоне для чтения, усиливают индивидуальный опыт. В результате такой формат показывает, что литературный образ может работать не только через узнаваемое имя, но и через тональность, ритм и настроение, формируя более глубокое и личностно значимое взаимодействие с культурным наследием.

Представленные концепции важны не как готовые бизнес-проекты, а как примеры того, как литературные тексты могут быть переведены на язык современной городской среды. В каждом случае главным оказывается не копирование известного сюжета, а отбор тех смыслов, которые способны органично существовать в пространстве конкретного предприятия. Именно такая логика позволяет соединить культурную ценность текста и задачи современного брендинга без смысловых потерь.

Наконец, использование литературы в геобрендинге важно и с точки зрения репутации самого города. Чем точнее и уважительнее выстроено обращение с культурным наследием, тем убедительнее городская среда выглядит как пространство, способное не только продавать впечатления, но и производить культурные смыслы. Для современного мегаполиса это принципиально: в условиях высокой конкуренции выигрывает не тот, кто громче заявляет о своей уникальности, а тот, кто умеет показать её через реальный опыт, встроенный в повседневную жизнь жителей и гостей.

Не менее значимым в современные дни становится вопрос о долговечности бренда. Практика показывает, что поверхностные концепции быстро устаревают: посетитель распознаёт условную «литературность», но не возвращается к объекту повторно, если за названием не стоит содержательный опыт. И, наоборот, бренды, опирающиеся на многослойную интерпретацию текста, лучше выдерживают

время, потому что предлагают человеку не одноразовый эффект узнавания, а более сложную и личную форму встречи с различными коммерческими объектами. В этом смысле литературный образ способен работать на долгую перспективу и поддерживать лояльность аудитории именно за счёт смысловой насыщенности, а не за счёт случайной моды.

Кроме того, для устойчивости такого брендинга важна поддержка со стороны городской культурной политики. Литературный образ работает значительно эффективнее там, где предприятие не изолировано, а включено в более широкий городской контекст: музейные маршруты, фестивали, образовательные программы, библиотечные инициативы, районные экскурсии, издательские и выставочные проекты. В этом случае отдельная коммерческая точка перестаёт быть случайной стилизацией и становится элементом культурной инфраструктуры. Для Петербурга, где литературное наследие уже давно входит в состав городской репутации, такая координация особенно перспективна.

Таким образом, литературный образ действительно может выступать важным ресурсом современного геобрендинга. Он помогает связать бренд территории с её символическим капиталом, локальной идентичностью и культурной памятью. Однако эффективность такого ресурса зависит от того, насколько бережно и последовательно он переводится в язык городской среды. Наиболее убедительным оказывается тот подход, при котором литература становится не декоративным фоном для продажи, а способом углубить городской опыт, усилить интерес к месту и сохранить его культурную идентичность.

Следовательно, применительно к геобрендингу, обсуждение роли литературы требует перехода от поверхностных стилизаций к стратегиям культурного проектирования. Именно такой подход позволяет сохранить аутентичную ценность классических текстов и обеспечить бренду предприятия не просто декоративное украшение, а глубокое смысловое наполнение. На мой взгляд, это ключевой принцип современного использования литературных образов в городском брендинге.

В перспективе подобные проекты могут работать и как инструмент мягкого продвижения города во внешней среде. Турист, который сталкивается с хорошо продуманным литературным объектом, запоминает не только отдельное кафе, магазин или отель, но и сам город как пространство культурной насыщенности. Для культурной столицы России — Петербурга, где бренд территории во многом связан с историей, искусством и литературой, это особенно значимо. Литературный образ в таком случае усиливает и локальный патриотизм, и внешний интерес к городу, создавая более устойчивую репутационную модель.

Именно поэтому работа с литературным образом в городском брендинге требует участия не только маркетологов, но и специалистов в области культуры, дизайна, филологии, экскурсионной деятельности и музейного дела. Только междисциплинарный подход позволяет избежать упрощения и сделать литературную тему не формальным приёмом, а осмысленной частью городской среды. В контексте студенческих и исследовательских проектов данный аспект также обладает значительной ценностью: комплексный анализ бренда территории предполагает учет не только экономического эффекта, но и качества культурной интерпретации. Данный фактор является определяющим для того, чтобы литературное наследие функционировало в качестве живого символического ресурса, а не выступало лишь в роли эстетически привлекательной, но содержательно пустой вывески.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доктор филологических наук, доцент Боева Г. Н.

Scientific Supervisor: professor of the Department of Advertising and Public Relations, Doctor of Philology, Associate Professor G. N. Boeva

Список литературы

1. *Гуцалов А. А.* Культурный бренд и брендинг территории. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-brend-i-brending-territorii (дата обращения: 02.04.2026).
2. *Евменов А. Д., Благова И. Ю.* Символический капитал как элемент бренда города. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-kapital-kak-element-brenda-goroda (дата обращения: 02.04.2026).
3. *Гуров С. А.* Литературный туризм: систематика и географические тенденции развития. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-turizm-sistematika-i-geograficheskie-tendentsii-razvitiya (дата обращения: 02.04.2026).
4. *Шкуропат С. Г.* Литературно-тематические отели в социокультурном пространстве Санкт-Петербурга. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturno-tematicheskie-oteli-v-sotsiokulturnom-prostranstve-sankt-peterburga (дата обращения: 08.04.2026).
5. *Изотова Е. И.* Лингвомаркетинговые тенденции развития нейминга. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=36421844 (дата обращения: 08.04.2026).
6. *Позднякова Е. Ю.* Принципы и способы номинации коммерческих наименований. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=42563088 (дата обращения: 08.04.2026).

7. *Замятин Д. Н.* Геокультурный брендинг городов и территорий. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=23600324 (дата обращения: 10.04.2026).
8. *Боева Г. Н.* Достоевский как петербургский культурный бренд. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=44719183 (дата обращения: 10.04.2026).

References

1. Gucalov A. A. *Kul'turnyj brend i brending territorii* [Cultural brand and place branding]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-brend-i-brending-territorii (date accessed: 02.04.2026).
2. Evmenov A. D. *Simvolicheskij kapital kak element brenda goroda* [Symbolic capital as an element of a city brand]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-kapital-kak-element-brenda-goroda (date accessed: 02.04.2026).
3. Gurov S. A. *Literaturnyj turizm: sistematika i geograficheskie tendencii razvitiya* [Literary tourism: systematics and geographical development trends]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-turizm-sistematika-i-geograficheskie-tendentsii-razvitiya (date accessed: 02.04.2026).
4. Shkuropat S. G. *Literaturno-tematicheskie oteli v sociokul'turnom prostranstve Sankt-Peterburga* [Literary-themed hotels in the sociocultural space of Saint Petersburg]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturno-tematicheskie-oteli-v-sotsiokulturnom-prostranstve-sankt-peterburga (date accessed: 08.04.2026).
5. Izotova E. I. *Lingvomarketingovye tendencii razvitiya nejminga* [Linguomarketing trends in the development of naming]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=36421844 (date accessed: 08.04.2026).
6. Pozdnyakova E. Yu. *Principy i sposoby nominacii kommercheskih naimenovanij* [Principles and methods of naming commercial enterprises]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=42563088 (date accessed: 08.04.2026).
7. Zamyatin D. N. *Geokul'turnyj brending gorodov i territorij* [Geocultural branding of cities and territories]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=23600324 (date accessed: 10.04.2026).
8. Boeva G.N. *Dostoevskij kak peterburgskij kul'turnyj brend* [Dostoevsky as a St. Petersburg cultural brand]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=44719183 (date accessed: 10.04.2026).

УДК 791.2

Е. Н. Подъянова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

«ЧЕРНОБЫЛЬ. ЗОНА ОТЧУЖДЕНИЯ» КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАМЯТИ: МЕЖДУ ИСТОРИЧЕСКИМ СОБЫТИЕМ И МАССОВОЙ КУЛЬТУРОЙ

© Е. Н. Подъянова, 2026

В статье рассматривается сериал «Чернобыль. Зона отчуждения» как одна из наиболее заметных форм художественной памяти о Чернобыле в массовой культуре 2010-х годов. Этот проект объединяет как историческое событие 1986 г., так и мифы о Зоне отчуждения, фантастику, эстетику постапокалипсиса, а также приключения подростков. Наибольшее внимание уделяется сюжету, персонажам, истории об изменении прошлого, образу Зоны как живой сущности и причинам интереса молодой аудитории к этой истории. Доказывается, что сериал рассказывает об катастрофе на языке нового поколения, но не заменяет документальную память. Благодаря этому Чернобыль становится художественным образом, который часто используется в медиапространстве (кино, книга, музыка и т.д.), не переставая быть трагедией всего человечества.

Ключевые слова: Чернобыль, зона отчуждения, художественная память, массовая культура, сериал, сталкерство, поколение Z, трансмедийность, постапокалипсис.

E. N. Podyanova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

“CHERNOBYL. EXCLUSION ZONE” AS A FORM OF ARTISTIC MEMORY: BETWEEN HISTORICAL EVENT AND MASS CULTURE

The article examines the TV series “Chernobyl. Exclusion Zone” as one of the most visible forms of artistic memory about Chernobyl in the mass culture of the 2010s. This project combines both the historical event of 1986 and myths about the Exclusion Zone, fiction, aesthetics of the post-apocalypse, as well as the adventures of teenagers. The greatest attention is paid to the plot, the characters, the story of changing the past, the image of the Zone as a living entity and the reasons for the interest of the young audience in this story. It is described that the series tells about the disaster in the language of a new generation, but does not replace documentary memory. Thanks to this, Chernobyl becomes an artistic image that is often used in the media space (movies, books, music, etc.), but still does not cease to be the tragedy of all mankind.

Keywords: Chernobyl, Exclusion Zone, artistic memory, mass culture, TV series, stalkerism, Generation Z, transmedia, post-apocalypse.

Чернобыльская авария 26 апреля 1986 г. стала одним из самых тяжелых событий позднесоветской истории. В ночь на 26 апреля 1986 г. на четвертом энергоблоке Чернобыльской АЭС произошел взрыв из-за человеческого фактора, он повлек за собой колоссальный выброс радиоактивных веществ, что, в свою очередь, вызвало эвакуации населения и социальные последствия, которые затронули не только республики бывшего СССР, но и весь мир [1]. Со временем Чернобыль перестал быть только техногенной катастрофой, он превратился в художественный образ, вокруг которого начали появляется мифы, легенды, а также данный образ стали использовать в кино, литературе и музыке.

Особенность образа заключается в том, что внимание переключилось с аварии на саму АЭС. Территория города на данный момент закрыта для свободного посещения после того, как людей эвакуировали, что породило особый мифический смысл. Зона теперь не только заражённая территория, но и собирательный образ, который состоит из памяти, легенд и прошлом. Именно благодаря этому и появился сериал «Чернобыль. Зона отчуждения» [Рис. 1], который сделал тему Чернобыля близкой для широкой молодежной аудитории [2].



Рис. 1. Постер к сериалу «Чернобыль. Зона отчуждения»

Сериал впервые вышел в 2014 г., он сделан не как документальная картина об трагедии, а совмещает в себе много жанров, включая фантастику. Сюжет построен банально: у главного героя прямо из квартиры украли крупную сумму денег, и компания друзей отправляется за преступником в г. Припять. В начале происходит обычная погоня, но очень быстро она превращается в настоящее приключение с опасностями и перемещением во времени. В первом сезоне сериала переплетаются сразу несколько жанров, например, научная фантастика, мистический триллер, альтернативная история и т. д. [3].

Сюжет сериала строится на постоянном движении героев из обычной повседневности в зону исторической аномалии. Паша, Аня, Леша, Настя и Гоша изначально представлены как вполне узнаваемые молодые люди своего времени: они спорят, ревнуют, шутят, действуют импульсивно и часто не до конца осознают, какие последствия будут от их собственных поступков. Однако после приезда в Зону ребята раскрываются с другой стороны. Герои перестают быть просто компанией друзей и превращаются в совершенно разные психологические образы. Один становится лидером, другой — сомневающимся, третья — самой эмоционально стабильной и зрелой, четвертый — защищается шутками, пятая — внутренне зрелой. С помощью этого сериал постоянно сохраняет напряжение и зрительский интерес, а также четко показывает, как люди взрослеют из-за трудностей.

Особенно важно, что пространство Зоны в сериале не сводится к декорации. Оно действует почти как самостоятельный персонаж. Зона наблюдает, вмешивается, путает маршруты, меняет причинно-следственные связи и как будто испытывает героев. В этом смысле сериал продолжает культурную линию, идущую от Стругацких и Тарковского, но переносит ее в массовую телевизионную форму. Г. Н. Боева точно замечает, что в постсоветской культуре феномен сталкерства вышел за рамки одного литературного источника и стал самостоятельной практикой, где слово и явление оказались востребованы самой историей [4, с. 150]. Для сериала это особенно существенно: его персонажи фактически проходят путь от случайных посетителей запретной территории к фигурам, которые начинают существовать по законам сталкерского мифа.

Отдельного внимания заслуживает мотив альтернативной истории. В первом сезоне герои получают возможность вмешаться в прошлое и предотвратить аварию 1986 г. На уровне фабулы это зрелищный ход, но на уровне идеи он означает гораздо больше. Сериал работает с очень распространенной для массовой культуры фантазией: если бы была возможность вернуться назад, можно было бы исправить катастрофу, предотвратить травму, изменить ход истории. Такая логика создает у зрителя не только напряжение, но и эмоциональное участие. Зритель следит не за абстрактной машиной времени, а за попыткой отменить одно из самых страшных событий позднего СССР.

При этом сериал не показывает простое оптимистическое решение. Даже если катастрофа формально предотвращена в одной линии времени, она появляется в другой. Во втором сезоне действие переносится в альтернативную реальность, где зона отчуждения появляется уже в США, а мир опять приобретает черты глобальной катастрофы [5]. Этот ход помогает лучше понять смысл проекта. Чернобыль здесь перестает быть только советской травмой и превращается в универсальную модель техногенного и политического кризиса.

История показывает, что опасность нельзя окончательно убрать; ее можно лишь перенести, переосмыслить или временно отсрочить.

Именно поэтому сериал нельзя считать просто подростковой фантастикой. За простой оболочкой в нем скрываются несколько устойчивых идей. Первая идея — неустранимость последствий исторического происшествия. Вторая — хрупкость границы между частной жизнью и большой историей. Третья — ощущение, что современный человек живет в мире, где прошлое не исчезает, а возвращается в новых формах. Четвертая — недоверие к стабильной реальности: в любой момент привычный мир может оказаться лишь одной из версий событий. Для массовой культуры 2010-х это очень характерный набор тем, и сериал использует их особенно ярко.

Большую роль в восприятии проекта играет и его визуальная организация. «Чернобыль. Зона отчуждения» опирается на уже узнаваемую эстетику пустого города, заброшенных зданий, ржавых аттракционов, полураспавшейся советской инфраструктуры, тревожного желтого и серого цвета, визуальных следов катастрофы. Эти элементы уже давно работают в культуре как знаки постапокалипсиса, но в сериале они соединяются с конкретным историческим местом. Поэтому зритель получает двойной эффект: с одной стороны, он узнает Чернобыль как часть реальной истории человечества, с другой — воспринимает его через язык современного жанрового кино.

Важным преимуществом сериала стала его направленность на молодую аудиторию. Канал и создатели сознательно работали на зрителей, для которых историческая катастрофа 1986 г. не была личной семейной памятью, а существовала скорее как культурный код. Исследование трансмедийного продвижения проекта показывает, что сериал активно выстраивал коммуникацию с молодыми зрителями через соцсети, квесты, мерч, стримы, интерактивные форматы и фанатские сообщества [6]. Это означает, что «Чернобыль. Зона отчуждения» существовал не только как телевизионный проект, но и как медиасреда, в которой зритель мог продолжать участие после просмотра серии.

По данным, приведенным в исследовании о трансмедийном сторителлинге, проект за первую неделю собрал 6,1 млн просмотров на Rutube, а премьерная серия на телевидении показала очень высокую долю в аудитории 14–44 лет и особенно сильный результат у зрителей 18–30 лет [7]. Эти цифры важны не сами по себе. Они показывают, что тема Чернобыля была воспринята не как узкоспециализированный исторический материал, а как часть актуальной молодежной культуры. Для многих зрителей входом в тему стала не книга и не документальный фильм, а именно этот сериал.

В связи с этим уместно поставить вопрос: почему Чернобыль оказался настолько устойчивым интересом для людей, родившихся примерно в 2002–2009 гг.? В повседневной речи такой интерес иногда называют «гиперфиксацией», но в нашем исследовании важно отметить повышенную культурную и эмоциональную вовлеченность в определенный медиальный образ. Причины этой вовлеченности связаны не с одной темой, а с пересечением нескольких факторов.

Во-первых, представители поколения Z формировались в цифровой медиасреде, где внимание удерживается не только официальным историческим нарративом, но и ярким, визуально оформленным и эмоционально насыщенным контентом. Исследования медиапотребления показывают, что для поколения Z особенно значимы скорость восприятия, мультиплатформенность, клиповая организация внимания, высокая роль визуальной среды и привычка к постоянному переключению между форматами [8; 9]. Чернобыльская тема хорошо приспосабливается к таким условиям: она одновременно документальна, зрелищна, тревожна, мистична и легко переходит из одного медиа в другое.

Во-вторых, для этой возрастной группы Чернобыль был не событием личной памяти, а уже готовым культурным мифом. Когда память приходит не через семейный рассказ, а через экран, игру, форум, фанатское обсуждение и интернет-мемы, она с самого начала переживается как медиальная. Отсюда и особая притягательность темы: Чернобыль воспринимается как пространство, которое можно исследовать, обсуждать, реконструировать и перепридумывать. Не случайно прецедентный топоним «Чернобыль» в современной языковой картине мира обладает очень сильным ассоциативным потенциалом и вызывает целый ряд устойчивых реакций: опасность, тайна, зона, катастрофа, заброшенность [10].

В-третьих, у молодежной аудитории 2000-х и 2010-х годов был высокий интерес к постапокалиптической эстетике вообще. Этому способствовали видеоигры, сериалы, фанатские сообщества и визуальная культура интернета. Чернобыль идеально вписался в этот ряд, потому что давал редкое сочетание: реальное место, реальная катастрофа — и при этом почти готовый мир для фантастического сюжета. Боева отмечала, что история сталкерства в постсоветском пространстве сомкнулась с историей индустриального туризма [6, с. 151]. Для молодого зрителя это означало, что Зона может быть одновременно и местом памяти, и объектом воображаемого приключения.

В-четвертых, тема Чернобыля совпала с интересом поколения Z к историям о нестабильной реальности. Молодежная массовая культура 2010-х годов была насыщена сюжетами о параллельных мирах, нарушенной причинности, временных петлях, скрытых катастрофах и тайных экспериментах. «Чернобыль. Зона отчуждения» встроился в этот ряд очень органично. Он предложил аудитории не сухой урок истории, а эмоциональную модель переживания истории. Это один из главных секретов его воздействия: сериал не столько объясняет Чернобыль, сколько заставляет прожить его как опыт тревоги, потери ориентиров и невозможности вернуться в прежний мир.

В-пятых, сериал оказался созвучен тому, как современная молодежь взаимодействует с историческим кино. Новые исследования показывают, что исторические экранные произведения для молодых зрителей становятся значимой частью коммеморативных практик, особенно когда они соединяют историю с понятным эмоциональным кодом и актуальным визуальным языком [11]. «Чернобыль. Зона отчуждения» работает именно так. Он не просит зрителя заранее знать факты, а вводит его в тему через персонажей, динамику, страх и личный выбор. После такого входа уже возможен интерес к более документальным источникам.

Еще одна причина популярности проекта связана с его трансмедийной природой. Исследователи российских трансмедиа отмечают, что современные истории все чаще разворачиваются сразу на нескольких платформах, а аудитория вовлекается в сюжет не только как зритель, но и как участник обсуждения, квеста или сетевого сообщества [12]. В случае с «Чернобылем. Зоной отчуждения» это было особенно заметно. История продолжалась в интернете, в фанатских теориях, в мемах, в обсуждении альтернативных развязок и характеров героев. За счет этого сериал переставал быть событием одного вечера и превращался в длительную культурную среду присутствия.

При всей своей популярности сериал неизбежно вызывает и критические вопросы. Главный из них связан с границей между памятью и развлечением. Когда реальная историческая катастрофа становится основой для приключенческого сюжета, существует риск, что трагедия будет вытеснена зрелищем. В сериале этот риск действительно присутствует: подростковая динамика, мистические эффекты и фантастическая интрига иногда отдаляют зрителя от реального масштаба аварии. Но полный отказ от таких форм был бы тоже ошибкой. Массовая культура не обязана дублировать документ; ее задача состоит в другом — переводить травматический опыт в доступный для новой аудитории язык.

Именно поэтому сериал следует рассматривать не как искажение памяти, а как один из ее современных механизмов. Он создает не историческую справку, а художественную модель, в которой Чернобыль продолжает действовать как символ. Через этот символ массовая культура разговаривает о страхе перед техногенной катастрофой, о неустойчивости времени, о цене выбора, о желании переписать прошлое и о притягательности запретного пространства. Для зрителя, выросшего в цифровом мире, такой способ разговора оказывается понятнее, чем традиционный исторический дискурс.

В итоге «Чернобыль. Зона отчуждения» можно назвать важной формой художественной памяти именно потому, что он находится между историческим событием и массовой культурой. С одной стороны, сериал опирается на реальную катастрофу и сохраняет ее символическую тяжесть. С другой — он сознательно перерабатывает эту память в жанровую историю о дороге, взрослении, альтернативной реальности и Зоне как силе, меняющей человека. Его значение связано не только с популярностью, но и с тем, что он помог молодому зрителю включить Чернобыль в собственную культурную картину мира. Для поколения, родившегося уже после распада СССР и выросшего внутри цифровой культуры, именно такие тексты во многом определяют, как прошлое продолжает жить в настоящем.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. The 1986 Chornobyl nuclear power plant accident // IAEA. URL: https://www.iaea.org/topics/chornobyl (дата обращения: 24.03.2026).
2. Чернобыль. Зона отчуждения // ТВ-3. URL: https://tv3.ru/project/chernobyl (дата обращения: 24.03.2026).
3. Сериал «Чернобыль 2. Зона отчуждения» // ТВ-3. URL: https://tv3.ru/post/tv-3-predstavil-logotip-poster-i-treiler-seriala-chernobyl-2-zona-otchuzhdeniya (дата обращения: 24.03.2026).

4. *Боева Г. Н.* Трансформация феномена сталкерства в постсоветском культурном пространстве // Стереотипы и национальные системы ценностей в межкультурной коммуникации: сб. статей. Вып. 1. СПб. – Ольштын, 2009. С. 149-156. URL: http://ec-dejavu.ru/s-2/Stalking.html (дата обращения: 24.03.2026).
5. Запомните эти цифры: 10.10.19 // ТВ-3. URL: https://tv3.ru/post/zapomnite-eti-tsifry (дата обращения: 24.03.2026).
6. *Алексиевич С. А.* Чернобыльская молитва: хроника будущего. М.: Время, 2016. 304 с.
7. *Бикбаева Е. Р.* Продвижение кинопроектов в жанре экшн-драма на основе трансмедийного сторителлинга: кейс сериала «Чернобыль. Зона отчуждения» // Медиа и власть: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Казань: КФУ, 2024. С. 256-262. URL: https://kpfu.ru/staff_files/F485391031/Sbornik_statej_Media_i_vlast_2024.pdf (дата обращения: 24.03.2026).
8. *Зверева Е. А., Смирнова А. А.* Особенности медиапотребления «поколения Y» и «поколения Z» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 3. С. 374-384.
9. *Балмаева С. Д., Лукина М. М.* Культурные навыки российского «поколения Z» // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2019. № 2 (32). С. 126-134.
10. *Сегал Н. А., Мищенко А. Н., Ворошилова М. Б.* Ассоциативный потенциал прецедентного онима Чернобыль в русской языковой картине мира // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2022. Т. 21. № 3. С. 132-142.
11. *Яковлева И. П.* Отношение российской молодежи к современному отечественному историческому кино на примере учащейся молодежи г. Краснодара // Общество: социология, психология, педагогика. 2024. № 6. С. 34-42.
12. *Лапина-Кратасюк Е. Г., Рампаццо Гамбарато Р., Мороз О. В.* Панорама российских трансмедиа: опыт картирования мультиплатформенных инициатив // Шаги / Steps. 2017. Т. 3. № 2. С. 20-46.

References

1. The 1986 Chornobyl nuclear power plant accident. IAEA. URL: https://www.iaea.org/topics/chornobyl (date accessed: 24.03.2026).
2. Chernobyl. Exclusion Zone. TV-3. URL: https://tv3.ru/project/chernobyl (date accessed: 24.03.2026).
3. Serial «Chernobyl 2. Zona otchuzhdeniya». TV-3. URL: https://tv3.ru/post/tv-3-predstavil-logotip-poster-i-treiler-seriala-chernobyl-2-zona-otchuzhdeniya (date accessed: 24.03.2026).
4. Boeva G. N. Transformatsiya fenomena stalkerstva v postsovetskom kulturnom prostranstve [Transformation of the phenomenon of stalkerism in the post-Soviet cultural space] // Stereotipy i natsionalnye sistemy tsennostei v mezhkulturnoi kommunikatsii: sb. statei. Vyp. 1 [Stereotypes and national value systems in intercultural communication: collected papers. Issue 1]. Saint Petersburg - Olsztyn, 2009. Pp. 149-156. URL: http://ec-dejavu.ru/s-2/Stalking.html (date accessed: 24.03.2026). (in Rus.).
5. Zapomnite eti tsifry: 10.10.19. TV-3. URL: https://tv3.ru/post/zapomnite-eti-tsifry (date accessed: 24.03.2026).
6. Aleksievich S. A. Chernobylskaya molitva: khronika budushchego [Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future]. Moscow: Vremya, 2016. 304 p. (in Rus.).
7. Bikbaeva E. R. Prodvizhenie kinoproektov v zhanre ekshn-drama na osnove transmediinogo storitellinga: keis seriala «Chernobyl. Zona otchuzhdeniya» [Promotion of action-drama film projects through transmedia storytelling: the case of the series “Chernobyl. Exclusion Zone”] // Media i vlast: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. s mezhdunar. uchastiem [Media and Power: proceedings of the All-Russian scientific and practical conference with international participation]. Kazan: KFU, 2024. Pp. 256-262. URL: https://kpfu.ru/staff_files/F485391031/Sbornik_statej_Media_i_vlast_2024.pdf (date accessed: 24.03.2026). (in Rus.).
8. Zvereva E. A., Smirnova A. A. Osobennosti mediapotrebleniya «pokoleniya Y» i «pokoleniya Z» [Features of media consumption of Generation Y and Generation Z] // Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism]. 2018. Vol. 23. No. 3. Pp. 374-384. (in Rus.).
9. Balmaeva S. D., Lukina M. M. Kulturnye navyki rossiiskogo «pokoleniya Z» [Cultural skills of the Russian Generation Z] // Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya [Sign: problematic field of media education]. 2019. No. 2 (32). Pp. 126-134. (in Rus.).
10. Segal N. A., Mishchenko A. N., Voroshilova M. B. Assotsiativnyi potentsial pretsedentnogo onima Chernobyl v russkoi yazykovoi kartine mira [The associative potential of the precedent onym Chernobyl in the Russian language worldview] // Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie [Science Journal of Volgograd State University. Linguistics]. 2022. Vol. 21. No. 3. Pp. 132-142. (in Rus.).

11. Yakovleva I. P. Otnoshenie rossiiskoi molodezhi k sovremennomu otechestvennomu istoricheskomu kino na primere uchashcheisya molodezhi g. Krasnodara [Attitude of Russian youth to contemporary Russian historical cinema on the example of student youth of Krasnodar] // Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2024. No. 6. Pp. 34-42. (in Rus.).
12. Lapina-Kratasyuk E. G., Rampazzo Gambarato R., Moroz O. V. Panorama rossiiskikh transmedia: opyt kartirovaniya multiplatformennykh initsiativ [Panorama of Russian transmedia: mapping multi-platform initiatives] // Shagi / Steps. 2017. Vol. 3. No. 2. Pp. 20-46. (in Rus.).

УДК 67.017(679.7)

П. С. Фисун

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ФЕНОМЕН УСПЕХА РОССИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ АННЫ ДЖЕЙН

© П. С. Фисун, 2026

В статье исследуется феномен беспрецедентной популярности современной российской писательницы Анны Джейн в контексте общемирового тренда на рост востребованности любовного романа. Рассматриваются психологические, культурные и физиологические причины востребованности жанра, включая его эскапистский характер, формульность и способность вызывать сильные эмоциональные реакции у читателя. Центральное место в работе занимает анализ шести ключевых аспектов, обусловивших лидерство Анны Джейн в рейтингах Российской книжной палаты: трагическая смерть автора и ее мифологизация в читательском сознании; формульная предсказуемость сюжетов и стабильность тропов; сериальная структура произведений и создание общей вымышленной Вселенной; активность и влияние фанатского сообщества; роль книжного блогинга и издательских стратегий в постмортальном продлении творческой жизни автора; а также выход произведений в смежные медиаполя. Делается вывод о том, что успех Анны Джейн является синтетическим результатом совпадения жанровых ожиданий аудитории, специфического социально-психологического контекста и грамотной мультиканальной дистрибуции контента.

Ключевые слова: Анна Джейн, Young Adult литература, любовный нарратив, эскапизм, массовая литература, феномен популярности, формульный роман, смерть автора, фандом, книжный блогинг.

P. S. Fisun

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE SUCCESS PHENOMENON OF THE RUSSIAN WRITER ANNA JANE

The article examines the phenomenon of the unprecedented popularity of the modern Russian writer Anna Jane in the context of the global trend towards the growing demand for a romance novel. The psychological, cultural, and physiological reasons for the genre's relevance are considered, including its escapist nature, formulaic nature, and ability to elicit strong emotional reactions from the reader. The central place in the work is occupied by the analysis of six key aspects that determined Anna Jane's leadership in the ratings of the Russian Book Chamber: the tragic death of the author and its mythologization in the reader's mind.; the formulaic predictability of plots and the stability of tropes; the serial structure of works and the creation of a common fictional universe; the activity and influence of the fan community; the role of book blogging and publishing strategies in the postmortem prolongation of the author's creative life; as well as the release of works in related media fields. It is concluded that the success of Anna Jane is a synthetic result of the coincidence of genre expectations of the audience, a specific socio-psychological context and competent multi-channel content distribution.

Keywords: Anna Jane, Young Adult literature, love narrative, escapism, popular literature, popularity phenomenon, formulaic novel, author's death, fandom, book blogging.

В настоящее время среди молодого поколения наблюдается спрос на чтение современных любовных романов. В статье Е. Н. Шапинской «Любовный нарратив как форма эскапизма» причиной такого отношения к книгам данного жанра выделяется их эскапистский характер. Именно погружение в чужую историю, возможность отойти от реальности и почувствовать эмоции является важным для современного человека. Жизнь среднестатистической личности скупа на яркие события, а любовный нарратив, который объединяет все книги жанра, дарит ощущение волшебства и поддерживает иллюзию любви, которой так не хватает в одиноком настоящем. Как отмечает автор статьи, «желание любви — одно из самых сильных, его испытывают все, молодые и старые, мужчины и женщины» — это показывает универсальность жанра, несмотря на преобладание женской аудитории, любовные романы не были бы так популярны, если бы не охватывали разные категории населения [1].

Построение произведений этого жанра похоже на сказку, что можно заметить особенно явно при сравнении с исследованием В. Проппа «Морфология волшебной сказки». 31 функция, которые выделил исследователь (например, «на героя налагается проклятье» или «злодей узнает что-то о своей жертве»), идеально ложатся в сюжет любого современного романа, происходит чередование элементов и выстраивается новая история, которая привлекает читателя. В современных любовных романах, как и у

Проппа, зачастую четко определены функции, распределяющиеся между основными действующими лицами — злодей; герой — тот, кто активно участвует в развитии событий; донор, который обеспечивает героя некой магической защитой; помощник героя; принцесса, награда для героя и объект для интриг злодея; отец, который награждает героя; диспетчер, который направляет героя; лжегерой. Сравнение проводится для осознания эффекта, производимого популярным в настоящее время жанром — человек в рутине хочет оказаться в сказке, не в силах противостоять соблазну стать частью чего-то магического, того, что невозможно получить в действительности. Сейчас эскапизм оказывается часто встречающимся феноменом в обществе, так как люди с каждым днем, из-за появления новых технологий и научных знаний, теряют веру в волшебное, а любовные романы позволяют прикоснуться к этому волшебному «здесь-и-сейчас» [2].

Популярность жанра можно объяснить не только психологическими, но и физиологическими причинами. Исследования с использованием ФМРТ показывают, что мозг читателя реагирует на вымышленную любовную историю почти так же, как на реальную. Это приводит к выбросу огромного количества гормонов и нейромедиаторов, в числе которых дофамин и окситоцин. Ученые связывают активацию дофаминовых путей с эффектом «позитивно-валентного предвкушения» — радостного ожидания счастливой развязки, которое поддерживается на протяжении сотен страниц. Когда к романтической линии добавляется элемент фэнтези, это вызывает одновременную активацию сразу двух дофаминовых путей (новизны и социальной привязанности), создавая уникальное по своей интенсивности нейрохимическое переживание, которое практически невозможно получить в действительности. Помимо этого, во время чтения эмоционально насыщенных сцен в мозге активно вырабатывается окситоцин, который отвечает за формирование чувства привязанности, доверия и эмпатии. Читатель буквально проживает отношения вместе с героями, что создает сильную эмоциональную связь с историей. При чтении происходит получение сильных гормональных ощущений, что и оказывается привлекательным для аудитории — хочется вернуть себе испытываемое ранее, поэтому человек продолжает читать любовные романы [3]-[4].

На основании приведенных аспектов можно говорить о привлекательности самого жанра для широкой аудитории, это дает понимание спроса на молодежную литературу. Особое место в этом сегменте занимает писательница Анна Джейн, именно ее книги наиболее узнаваемы среди всех остальных авторов.

По данным Российской книжной палаты, писательница оказалась самым издаваемым автором за 2025 год, общий тираж ее книг за год составил 2,167 млн экземпляров, обогнав Ф. М. Достоевского, С. Кинга, М. А. Булгакова, Л. Н. Толстого и многих других классиков. Популярность писательницы не является внезапной, самым издаваемым автором она являлась и в 2023, и в 2024 годах, с каждым годом все увеличивая и увеличивая тираж. Феномен успеха писательницы интересен, так как никто из современных авторов любовных романов не имеет такого успеха у российских читателей. Известность писательницы настолько велика, что одну из книг даже переводят на армянский язык, тем самым автор начинает обретать международное признание.

Писательница начинала свою карьеру в Интернете в 2010 году: как часто происходит с современными авторами, изначально Анна Джейн писала фанфикшн, однако вскоре стала выпускать собственные оригинальные истории на онлайн-платформах для начинающих авторов. Несмотря на сложности, с которыми сталкиваются все писатели в начале своей карьеры, книги Анны Джейн нашли свою аудиторию и стали популярны в некоторых кругах. К 2013 году у автора уже появилась небольшая фанбаза и было написано две серии книг, которые, благодаря неравнодушным читателям, начали издаваться в серии «Звезда Рунета» издательства АСТ. Так, книги Анны Джейн обрели еще большую аудиторию. Можно говорить о том, что в жанре Young Adult автор была одной из первых в России, как делилась она сама в интервью: «И я, и издательство рисковали, ведь серий для молодежной прозы банально не было» [5].

В период с 2013 по 2023 год популярность автора понемногу росла с каждым годом: начали развиваться социальные сети, продолжали выпускаться все больше новых историй уже в нескольких изданиях, и имя Анны Джейн было известно всем поклонникам романтической прозы. Однако настоящее признание пришло к писательнице после ее смерти 1 февраля 2023 года. Именно этот год станет первым, когда Анна Джейн окажется самым издаваемым автором в России. Смерть автора, безусловно, всколыхнула читательское сообщество, наибольшее влияние на распространение информации о произошедшем оказали фанаты писательницы — они публиковали короткие ролики и посты о трагедии. С течением времени можно смело говорить о том, что это был яркий инфоповод, который изменил восприятие автора в глазах общественности и повлиял на будущее наследия Анны Джейн.

Рассматривать феномен успеха Анны Джейн можно через несколько аспектов, одним из первых является смерть автора. Трагическое событие, взывающее к чувствам и эмоциям людей, поменяло образ писательницы в глазах читателей. В статье Ролана Барта «Смерть автора» следующим образом описано наиболее частое восприятие автора в обществе: «Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге; книга и автор сами собой располагаются на общей оси,

ориентированной на до и после; считается, что Автор вынашивает книгу, то есть предшествует своему произведению, как отец сыну». Барт предлагает иное восприятие автора и говорит, что в современности уже нет места связи между творцом и творением, несмотря на это, даже сейчас распространено другое понимание литературы и писателей в целом. Поэтому многие стали читать произведения Анны Джейн после ее смерти, чтобы понять, какой она была, потому что, по мнению общества, книги говорят об авторе больше, чем кто-либо другой. Также следует отметить некую сакрализацию, которой покрываются известные русские писатели после смерти, она тоже имела значение при увеличении популярности Анны Джейн. Сообщество фанатов не могло остаться равнодушным к трагедии и до сих пор очень трепетно относится к упоминанию смерти любимого автора. Смерть Анны Джейн вызывала интерес и даже некую мистификацию из-за своей неожиданности. На момент трагедии писательнице было 35 лет, а проблемами с сердцем она никогда не делилась с аудиторией. В связи с этим начали строится теории о том, что на самом деле Анна Джейн жива, а смерть — просто PR-ход, который будет способствовать развитию автора. Существуют те, кто до сих пор верит в эту теорию, несмотря на прозрачность информации со стороны родственников и возможность присутствия фанатов на похоронах автора. Подобные конспирологии также привлекают внимание к творчеству писателя [6].

Вторым аспектом можно рассмотреть сами истории, которые писала Анна Джейн. В основе всех ее книг — любовный нарратив, происходящий в разных обстоятельствах. Можно говорить, что с течением времени автор начинала экспериментировать с жанрами, поэтому среди ее книг есть и фэнтези, и психологический триллер, и детектив. Подобное разнообразие форматов делает более вероятным привлечение наибольшего количества аудитории, это угождает массовому читателю и позволяет оставаться в рамках одного, знакомого, автора, но смотреть на мир с разных сторон. За свою жизнь писательница написала около 30 книг, создающих большое пространство для ее фанатов.

Интересны тропы, которые Анна Джейн использует в произведениях — практически во всех ее книгах встречаются тропы «от ненависти до любви» и «фейковые отношения». Так, их можно встретить в произведениях «Твое сердце будет разбито», «#ЛюбовьНенависть», «Восхитительная ведьма», «Мой идеальный смерч», «Наследница черного дракона», «Музыкальный приворот», «Запрети любить», «Небесная музыка», «Мы — искры». Необходимо понимать, что это практически все произведения автора, они являются частями дилогий, трилогий или тетралогий. Именно постоянство тропов и создает желание возвращаться к автору, читатель, особенно фанат подобного развития взаимоотношений, понимает, чего ждать от произведения, так как читал предыдущее, имеющее похожую основу. Тот, кто впервые познакомился с книгами Анны Джейн, вернется к другим сериям из-за предсказуемости в любовных отношениях героев.

Помимо этого, все законченные истории автора имеют счастливый финал, можно говорить, что Анна Джейн писала «розовые романы». В статье ««“Розовый роман” в контексте современной массовой литературы: тенденции развития жанра» М. А. Черняк отмечает, что подобные романы обладают «терапевтическим эффектом». Автор статьи также замечает формульность такой литературы, она состоит из развлекательности, эскапизма и высокой степени стандартизации, что соответствует и романам Анны Джейн. О. Бочарова писала, что формульный роман «прекрасно иллюстрирует гипотезу о том, что формульные истории отражают и повторяют не реальный опыт, а свой собственный мир и опыт, ими созданный и знакомый читателю именно благодаря его “повторению” из книги в книгу, из романа в роман». М. А. Черняк пишет, что формульность формирует ожидания читателей и, если они не оправдываются, аудитория оказывается недовольна — для нее обязательно следование канону. В этом также проявляется преимущество Анны Джейн перед другими авторами современной молодежной прозы: предсказуемость и формульность не разочаровывает читателей, а наоборот заставляет читать дальше и покупать больше книг [7]-[8].

Большинство произведений Анны Джейн написаны в формате дилогий или трилогий, что также является причиной популярности и роста продаж книг. По канону, первая часть всегда заканчивается чем-то трагичным: это может быть смерть любимого человека («Твое сердце будет разбито»), похищение главного героя («Запрети любить») или расставание главных героев после предательства одного из них («#ЛюбовьНенависть»). Так, автор продолжает историю в другой части, буквально принуждая читателя купить и прочесть ее, чтобы узнать, чем закончится история любимых героев. Большое количество продаж вторых, третьих и четвертых частей также влияет на популярность и продвижение Анны Джейн. С большим количеством текстов связано и то, что в своих произведениях писательница создает целые Вселенные, в которые хочется возвращаться, чтобы вновь увидеть героев из других серий. Так, действие в цикле «Музыкальный приворот» происходит в том же мире, где живут герои цикла «Мой идеальный смерч», а главные герои пересекаются друг с другом в различных ситуациях или даже являются друзьями. Помимо этого, в одной Вселенной, но в разных циклах, герои могут менять свои амплуа — положительные становиться отрицательными, а отрицательные — положительными. Автор смотрит на построенную собой реальность с разных сторон и дает шанс даже тем героем, которые, казалось бы, не имеют права пользоваться им. Отрицательный герой в трилогии «Мой идеальный смерч» неожиданно становится

главным героем в дилогии «Северная корона» и раскрывается полностью, становясь жертвой обстоятельств, а не злодеем. Это еще раз подтверждает универсальность произведений писательницы: даже если читателя привлекают отрицательные герои, он может удовлетворить свое желание узнать об их будущей судьбе.

Стоит также отметить простоту сюжетов — в произведениях всегда есть разделение на отрицательных и положительных героев, они могут трансформироваться, но глобально разделение очевидно. Это упрощает восприятие и делает чтение более легким для большой массы читателей. В книгах присутствует не только любовный нарратив, но и раскрываются острые социальные проблемы. Анна Джейн — подростковый автор, маркировка ее книг в основном 16+ (некоторые 18+), она понимала свою аудиторию и писала именно для нее: о таких же подростках или вчерашних подростках, которые только начинают жить и сталкиваются с проблемами, знакомыми каждому. Социальная сторона ярко освещена в произведениях писательницы — она пишет о буллинге («Твое сердце будет разбито»), смерти близких людей («Мой идеальный смерч»), зависти («#ЛюбовьНенависть»), сложных взаимоотношениях с родителями («Запрети любить») и многом другом. Читатель находит знакомое в прочитанном, возможно, вместе с героями приходит к решению проблемы, история оказывается не просто очередной прочитанной книгой, а чем-то большим, затрагивающим личное. Важная составляющая текстов писательницы — с ее героями можно ассоциировать себя. Кавелти определял понимание такой идентификации как утверждение «идеализированного образа себя» [9]. Во многих современных произведениях это сравнение происходит легко, но именно у Анны Джейн можно найти большое количество разных героев, раскрытых максимально подробно. Книги автора отличаются большим объемом — за счет него всегда удавалось показать как можно больше и окунуть читателя в свою Вселенную, сделать так, чтобы он не захотел из нее уходить.

Темы раскрываются просто и понятно, что и является их преимуществом. Весь литературный язык Анны Джейн характеризуется этой доступностью массовому читателю, ее книги читаются легко и быстро из-за отсутствия сложных конструкций или выражений. Автор включала в тексты современные слова, например, «плойка» в романе «Твое сердце будет разбито» для создания ощущения современности и придания героям более реалистичного вида. Помимо этого, в произведениях очень часто можно встретить стихи, которые придают эмоциональности и делают историю трогательной. Говоря о точке зрения, с которой ведется повествование, это могут быть абсолютно разные герои: как оба главных героя, так и герои-антагонисты, пытающиеся помешать счастью главных героев. Такой подход тоже привлекает читателя, он раскрывает все аспекты произведения, не оставляя загадок и необходимости додумывать за героев книг.

Третьим аспектом и важной составляющей известности Анны Джейн является ее фанбаза, о которой упоминалось ранее не один раз. В статье «Почему людей увлекают фандомы: психология, история и мнения экспертов» отмечается, что пиком вступления в различные фандомы становится 13-17 лет, это именно та молодая аудитория, которая следит за произведениями писательницы, и чаще всего именно в этом возрасте узнают о творчестве Анны Джейн. В статье также обозначаются мотивы вступления в фандом, среди которых возможность творческой реализации, одобрение от сверстников, наличие какой-либо групповой принадлежности — подросткам нужно ассоциировать себя с определенной группой. В этом же тексте можно найти причину увлечения более взрослых людей книгами Анны Джейн, они, казалось бы, должны были перерасти фандомы и творчество подросткового писателя, однако в возрасте 25-34 лет, по мнению исследователей, возрождается интерес к фандомам. За время существования писательницы и ее произведений читатели могли успеть быть подростками-фанатами, а после перерыва, который выпадает на определенный промежуток возраста, вернуться в фанатское сообщество в более позднем возрасте.

С самого начала карьеры Анны Джейн она держала коммуникацию со своей аудиторией: делилась впечатлениями и просила обратную связь, даже ее первая книга была издана силами читательницы. Активное ведение социальных сетей и постоянная коммуникация привела к доверительным отношениям с аудиторией и формированию того, что сейчас являет собой огромную фанатскую базу. После смерти писательницы администраторы в ее социальных сетях продолжают поддерживать контакт с читателями. Из-за постоянно возрастающей популярности писательницы ее поклонники создали свое сообщество, в котором они создают контент, посвященный работам Анны Джейн, пишут отзывы, рекомендации, устраивают совместные перечитывания давно известных историй. В Интернете даже появилось наименование таких фанатов — «Джейноманы». Их влияние на успех писательницы очевиден — когда у подростка появляется желание окунуться в современную прозу и встает выбор писателя и произведения, вероятно, он предпочтет то, что имеет под собой большую поддержку, в первую очередь, со стороны читателей, он захочет стать частью огромного сообщества и быть в курсе всего, что происходит, возможно, даже создавать свой контент. Аудитория настолько огромная и постоянно увеличивающаяся, что с 2024 года проводится «Джейн-фест» — масштабный фестиваль по мотивам творчества Анны Джейн для ее поклонников [10].

Книжные блоги являются четвертым аспектом и играют большую роль в становлении современных авторов. Развитие Анны Джейн во многом происходит также благодаря ним. В статье «Книжный блогинг как механизм приобщения молодежи и подростков и молодежи к чтению» автор пишет о шести отличительных свойствах блогов от других коммуникационных каналов: простота публикации, легкость поиска, акцент на обществе, «заразность», возможность прямой коммуникации, взаимосвязанность. Книжные блоги популярны на данный момент, именно блогеры все чаще приобщают молодое поколение к чтению, поэтому их мнение в оценке какой-либо книги может играть решающую роль. Интернет-комьюнити в общем положительно относится к творчеству Анны Джейн и особенно уважительно к ней самой в связи с трагедией, которая произошла. После события 1 февраля 2023 года большое количество блогеров использовали смерть Анны Джейн для увеличения своей аудитории, так как тема была волнующа и актуальна. С течением времени в Интернете только увеличивался контент, связанный с автором. Можно сказать, что даже появились блогеры, которые большую часть своего творчества строят вокруг писательницы, и в этом их поддерживает официальное сообщество Анны Джейн. Примером такого блогера может являться DARYANEMK — она одна из первых получает новые издания книг, проводит интервью с матерью писательницы, называя его самым важным интервью в своей жизни, и делится со своей аудиторией всеми новостями. Подобная деятельность развивает не только самого блогера, но и автора, чье творчество он предпочитает. Аудитория может как изначально принадлежать блогеру и от него узнать об авторе, так и наоборот — само сообщество Анны Джейн может показать своим поклонникам существование блогера, который создает контент про то, что им нравится [11].

В продолжении дела Анны Джейн немалую роль играют издательства, выпускающие ее, что является пятым аспектом. После смерти писательницы в 2023 году вышло огромное количество переизданий старых книг и новые книги, которые были у Анны Джейн черновиками при жизни. Ее семья и друзья продолжают дело автора даже после ее смерти, в чем их активно поддерживают издательства, так как творчество Анны Джейн приносит большое количество прибыли. Постоянное обновление обложек, совершенствование их, выход новых частей старых историй, создание подарочных изданий и эксклюзивного мерча по книгам — это все привлекает внимание людей. Большое количество обложек создается для попадания во все категории аудиторий: существуют обложки с реальными людьми, обложки с нарисованными людьми, абстрактные обложки, книги с черно-белыми иллюстрациями, книги с цветными иллюстрациями, книги без иллюстраций — все это не дает шанса пропустить деятельность писательницы и привлекает, на начальном этапе визуально, все больше читателей. Истории, недописанные Анной Джейн, дописываются по ее заметкам и черновикам ради аудитории, которая хочет узнать конец любимой книги, а права на публикацию приобретаются издательствами еще до готовности полного текста. Про Анну Джейн знают все, кто как-либо связан с чтением, потому что ее книги являются бестселлерами и стоят на самых видных местах в книжных магазинах: в начале читательского пути, следуя рекомендациям в книжных магазинах, каждый так или иначе столкнется с книгами самого издаваемого писателя в России. Продвижением творчества писательницы занимаются все — начиная от фанатов, заканчивая книжными магазинами.

Шестым и последним аспектом является трансляция творчества Анны Джейн в другие сферы искусства. Сейчас популярность автора набирает новые обороты, совсем недавно в кинотеатрах вышел фильм по мотивам книги «Твое сердце будет разбито». Его продвижением занимались не только издательства, совместно с которыми вышла новая обложка с героями фильма, но и PR-компания, которая сотрудничает с командой фильма. Он привлек внимание еще большего количества людей и создал солд-аут на вторую часть произведения. Подростки со всей России смотрят его, так как в социальных сетях распространяются фрагменты, а блогеры, даже те, контент которых никак не связан с чтением, активно делятся своими впечатлениями. Спустя неделю по официальным данным фильм уже посмотрело более миллиона человек, а общий сборы собрали больше 500 млн рублей. Экранизация по книге – новый этап в карьере писательницы, он показывает, что ее дело живет, а с течением времени книги не теряют свою актуальность и так же близки новому поколению подростков, как и 10 лет назад.

Подводя итог, можно выделить шесть ключевых сторон, отделяющих творчество Анны Джейн от творчества любого другого писателя и формирующих успех, феномен которого хочется понять: смерть автора и сложность в восприятии этого читателями; отличительный стиль Анны Джейн, в котором написаны все ее книги; преданная, постоянно растущая аудитория; социальные сети и книжные блоги как канал коммуникации; коммерческая деятельность издательств; связь с другими сферами искусства.

Прогнозируя будущее, я с уверенностью могу сказать, что с каждым годом писательница будет получать все большее признание — до тех пор, пока молодое поколение увлекается эскапизмом и находит себя в романтических историях, потому что Анна Джейн создает тексты, соответствующие запросам массового читателя, которого всегда будет больше, чем какого-либо другого.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Шапинская Е. Н.* Любовный нарратив как форма эскапизма // Культура и искусство. 2018. № 11. С. 72-82.
2. *Козлова М. М.* Современный любовный роман как жанр массовой культуры // Вестник ульяновского государственного технического университета. 2002. № 2 (17). С. 77-84.
3. *Batt C.* The Rise of Romantasy: The Psychology Behind Why We Love Love with a Side of Magic // MindLAB Neuroscience. 2024. URL: https ://mindlabneuroscience.com/rise-of-romantasy-psychological-appeal/ (дата обращения 12.04.2026).
4. *Mayer M.* The Billion Dollar Genre: Why Romance Writing Matters // Writer's Digest. 2022. URL: https ://www.writersdigest.com/the-billion-dollar-genre-why-romance-writing-matters (дата обращения: 12.04.2026).
5. *Чебитько В.* Анна Джейн — королева Young Adult и главная звезда романтической прозы // Burning Hut. 2023. URL: https://burninghut.ru/anna-dzhejn/ (дата обращения: 12.04.2026).
6. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
7. *Кравченко О. А.* «Розовый роман» в контексте современной массовой литературы: тенденции развития жанра // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 2 (293). С. 58–62.
8. *Бочарова О.* Формула женского счастья: заметки о женском любовном романе // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 292-301.
9. *Cawelti J.* Adventure, Mystery and Romance: Formula stories as Art and Popular Culture. Chicago, London. 1976. P. 6.
10. *Моссаковская В., Кудряшова Э.* Почему людей увлекают фандомы: психология, история и мнения экспертов. // РБК Тренды. 2022. URL: https://trends.rbc.ru/trends/social/62022c9f9a79475f2627b1b7 (дата обращения: 13.04.2026).
11. *Семенюк К. А., Колосова Е. А.* Книжный блогинг как механизм приобщения подростков и молодежи к чтению книг // Комплексные исследования детства. 2024. № 2. С. 127–137.

References

1. Shapinskaya E. N. Lyubovnii narrativ kak forma eskapizma [Love narrative as a form of escapism] *Kultura i iskusstvo* [Culture and art]. 2018. No. 11. 72-82 pp. (In Rus.).
2. Kozlova M. M. Sovremennii lyubovnii roman kak zhanr massovoi kulturi [The modern romance novel as a genre of mass culture] *Vestnik ulyanovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Bulletin of Ulyanovsk State Technological University]. 2002. No. 2 (17). 77-84 pp. (In Rus.).
3. Batt C. The Rise of Romantasy: The Psychology Behind Why We Love Love with a Side of Magic // *MindLAB Neuroscience*. 2024. URL: https://mindlabneuroscience.com/rise-of-romantasy-psychological-appeal/ ((date accessed: 12.04.2026).
4. Mayer M. The Billion Dollar Genre: Why Romance Writing Matters // *Writer's Digest*. 2022. URL: https://www.writersdigest.com/the-billion-dollar-genre-why-romance-writing-matters (date accessed: 12.04.2026).
5. Chebit'ko V. Anna Dzhein — koroleva Young Adult i glavnaya zvezda romanticheskoi prozi [Anna Jane is the queen of Young Adult literature and the main star of romantic fiction] // *Burning Hut.* 2023. URL: https://burninghut.ru/anna-dzhejn/ (date accessed: 12.04.2026).
6. Bart R. Smert avtora [Death of the author] // *Bart R. Izbrannie raboti: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow. Progress, 1994. 384–391 pp. (In Rus.).
7. Kravchenko O. A. «Rozovii roman» v kontekste sovremennoi massovoi literaturi: tendentsii razvitiya zhanra [The pink novel in the context of contemporary mass literature: trends in the development of genre] *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bullerin of Chelyabinsk State University]. 2013. No. 2 (293). 58–62 pp. (In Rus.).
8. Bocharova O. Formula zhenskogo schastya: zametki o zhenskom lyubovnom romane [The formula of women’s hapiness: notes on a women’s romance novel] *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review]. 1996. No. 22. 292-301 pp. (In Rus.).
9. Cawelti J. *Adventure, Mystery and Romance: Formula stories as Art and Popular Culture.* Chicago, London. 1976. 6 pp.
10. Mossakovskaya V., Kudryashova Eh. Pochemu lyudei uvlekayut fandomi: psikhologiya, istoriya i mneniya ekspertov [Why people are fascinated by fandoms6 a psychological history and experts opinions] *RBK Trendi* [RBC Trends]. 2022. URL: https://trends.rbc.ru/trends/social/62022c9f9a79475f2627b1b7 (date accessed: 3.04.2026).

11. Semenyuk K. A., Kolosova E. A. Knizhnii bloging kak mekhanizm priobshcheniya podrostkov i molodezhi k chteniyu knig [Book bloging as a mechanism for introducing teenagers and young adults to reading books] *Kompleksnie issledovaniya detstva* [Comprehersive research on childhood]. 2024. No. 2. 127–137 pp. (In Rus.).

УДК 791.3

Л. Л. Цой

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская 18

СЕРИАЛ «СПЛЕТНИЦА» КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ПОП-КУЛЬТУРЫ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА МОДУ И СТИЛЬ

© Л. Л. Цой, 2026

Статья посвящена анализу сериала «Сплетница» (Gossip Girl 2007-2012) как фундаментального феномена поп-культуры XXI века, изменившего принципы взаимодействия медиаиндустрии, моды и потребительского поведения. Визуальный контент шоу рассматривается не только как эстетический элемент, но и как инструмент формирования психологического профиля и отражения социальной иерархии. В работе исследуется, как индивидуальные стили главных героев (Блэр Уолдорф, Серены ван дер Вудсен, Дженни Хамфри) стали маркерами идентичности для массовой аудитории. Особое внимание уделяется роли сериала в предвосхищении эпохи инфлюенсеров и формировании экономики «эмоциональной причастности». В заключении делается вывод о долговечности созданных визуальных кодов (эстетика Old Money, стиль preppy), которые продолжают определять глобальные модные тренды в условиях цифровой трансформации общества.
Ключевые слова: поп-культура, мода, визуальный контент, идентичность, инфлюенсеры, сериал, стиль.

L. L. Tsoy

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

GOSSIP GIRL AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY POP CULTURE AND ITS INFLUENCE ON FASHION AND STYLE

This article analyzes the television series Gossip Girl (2007-2012) as a fundamental phenomenon of 21st-century pop culture, one that has transformed the interactions between the media industry, fashion, and consumer behavior. The show's visual content is examined not only as an aesthetic element but also as a tool for shaping psychological profiles and reflecting social hierarchy. The paper explores how the individual styles of the main characters (Blair Waldorf, Serena van der Woodsen, Jenny Humphrey) became identity markers for a mass audience. Particular attention is paid to the series' role in presaging the influencer era and shaping the "emotional engagement" economy. The article concludes by highlighting the longevity of the visual codes it created (Old Money aesthetics, preppy style), which continue to define global fashion trends in the context of society's digital transformation.
Keywords: pop culture, fashion, visual content, identity, influencers, TV series, style.

Современная поп-культура начала XXI века перестала быть исключительно сферой развлечения, превратившись в мощный инструмент формирования социальной идентичности и потребительских стандартов. В эпоху цифровой трансформации медиапродукты, такие как сериалы, стриминговые платформы, социальные сети, выступают не только проводниками идей, но и глобальными маркетинговыми площадками [1]. Одним из наиболее значимых и долгоживущих феноменов в этом контексте является сериал «Сплетница» (Gossip Girl, 2007–2012), который всегда был чем-то большим, чем просто подростковой драмой о жизни золотой молодежи Манхэттена. Сериал заложил основы визуальной эстетики целого десятилетия и радикально изменил принципы взаимодействия индустрии моды с массовым зрителем: он не просто смотрит сериал, но и активно вовлекаются в обсуждение образов любимых героев, повторяет их стиль, адаптирует его под себя и

транслирует дальше через визуальные медиаплатформы, тем самым выступая активным участником создания модных тенденций, формирующих облик современной поп-культуры.

В функционировании медиапродуктов визуальный контент выступает как основной инструмент нарратива. Суть визуального контента состоит в том, чтобы передавать эмоции, настроение и суть персонажа, ведь визуальный образ дает нам первичное понимание того, что из себя представляет герой: его действия, мотивы, то, с какой интонацией он разговаривает и что он говорит [2]. И особое внимание в этом вопросе стоит обращать не только на речевую составляющую героя, но и на его внешний вид. На примере персонажей сериала «Сплетница» можно явно отследить эту тенденцию [3]. Сериал представляет собой не только молодежный драматический сериал про богатых старшеклассников Верхнего Ист-Сайда, чьи секреты ежедневно публикует анонимный блогер под псевдонимом Сплетница, но и яркое эстетическое исследование моды, превращающее каждый эпизод в подиум, а героев — в иконы стиля [4]. Яркими примерами, погружающими зрителей в мир высокой моды, где стиль героев отражает их характеры, статус и внутренние конфликты, служат три персонажа.

Блэр Уолдорф — дочь известного дизайнера, Элеонор Уолдорф, что объясняет ее тонкое чувство стиля и знание моды. Миниатюрная брюнетка, стервозная и расчетливая, но при этом глубоко в душе тонкая и ранимая натура. Её стиль «преппи» с шелковыми блузами, жилетками, строгими юбками и идеально уложенными волосами подчеркивает её стремление к абсолютному контролю и перфекционизму. Чтобы добавить разнообразия в свой гардероб, юная героиня выбирала яркие пальто, цветные колготки и, что особенно важно, ободки и береты. Именно этот аксессуар стал визитной карточкой легендарной Королевы Би. Каждая деталь образа Блэр — это сочетание безупречного вкуса, строгости и элегантности. С возрастом героиня начала экспериментировать с разными направлениями в моде — от кутюра до ретро и классики. Её главным вдохновением была Одри Хепберн, что легко заметить в стиле героини: аккуратные туфли с округлым носком, шляпки-котелки и разнообразие оттенков в верхней одежде. На светских же мероприятиях она превращалась в настоящую королеву высокой моды [5]. Повзрослев, Блэр Уолдорф отказалась от мини-юбок, блузок с рюшами и ободков в пользу более сдержанных и элегантных образов — платьев-футляров, юбок-карандаш и изящных жакетов. Ее самая известная цитата, подчеркивающая ее отношение к внешнему виду и положению: «Неважно, что платье от кутюр, если девушка — ширпотреб». Она учит, что стиль — это не только одежда, но и осанка, уверенность и интеллект.



Рис. 1. Кадры из сериала «Сплетница». Образы Блэр Уолдорф

В противовес ей, Серена Ван Дер Вудсен — светская львица Верхнего Ист-Сайда, воплощающая эстетику «it-girl» и богемного шика: расслабленные силуэты, глубокие вырезы, короткие юбки и небрежные укладки демонстрируют её природный магнетизм, свободолюбие и нежелание следовать строгим правилам, которые так ценит Блэр. Но при этом нельзя сказать, что стиль Серены такой же упорядоченный и строгий, с ярко прослеживающийся стабильностью: в первых сезонах создается впечатление, что героиня «застряла» между разными направлениями. По сюжету героиня находится в постоянных смятениях и внутренних конфликтах, от поисков искренней и безусловной любви до трудного и тернистого жизненного пути [6]. Но в этом и находится ответ на столь необыкновенный и постоянно меняющийся стиль: образы героини наглядно показывают зрителю разные этапы жизни Серены. Героиня не боится бросать вызов моде, регулярно экспериментируя с нарядами и сочетая несочетаемое. Её повседневные образы несут в себе нотки стиля smart casual, а изюминкой становятся мелкие детали, которые героиня любит добавлять в свой образ: от шпилек до винтажных сумок, от платьев с пайетками до ажурных колготок [7]. Отдельно же хочется выделить уютные пальто и дизайнерские платья модных домов, которыми Серена любила дополнять светские вечера.



Рис. 2. Кадры из сериала «Сплетница». Образы Серены Ван Дер Вудсен

Особую динамику визуального повествования мы видим на примере Дженни Хамфри — дочери бывшего музыканта, выросшей в Бруклине и мечтающей попасть в высшее общество. В первых сезонах девушка старалась подражать Блэр Уолдорф — королеве школы Констанс, что сильно отразилось на её образах: наивная школьница, носящая классику и стиль преппи. Из аксессуаров — ободки, платья с воротничками, балетки. Её стиль претерпевает радикальную трансформацию от невинных платьев девочки из Бруклина до агрессивного панк-рока и готического шика с густой черной подводкой и кожаными куртками, что визуально маскирует её бунт против элиты Верхнего Ист-Сайда и потерю первоначальной идентичности. Дженни постепенно начинает по-настоящему чувствовать и формировать свой собственный стиль. При этом она не вполне отказывается от шика, характерного для элиты Верхнего Ист-Сайда, дополняя образы массивными украшениями и акцентными аксессуарами. Вместо того чтобы пытаться полностью вписаться в одну среду, она объединяет в своём стиле два мира: школьную жизнь и влияние элиты Верхнего Ист-Сайда, с одной стороны, и более расслабленную, менее гламурную атмосферу Бруклина — с другой. Таким образом, стиль в «Сплетнице» становится инструментом психологического портретирования. К примеру, использование ободков Блэр превратилось в символ власти, где смена аксессуара или отказ от него сигнализировали о потере или обретении статуса лидера («королевы»), а контраст между золотистыми

оттенками в гардеробе Серены и холодными, четким и строгим линиям Блэр создавал визуальный конфликт между «солнечной иконой» и «диктатором стиля».



Рис. 3. Кадры из сериала «Сплетница». Образы Дженни Хамфри

Особенно сильно в медиапродуктах прослеживается влияние на потребительское поведение и масс-маркет через образы актеров. На этапе формирования личности мы ищем себе ролевую фигуру, на которой строим свою идентичность, и визуальная составляющая героев имеет особое значение в привлечении той или иной целевой аудитории, которая будет внедрять в свой стиль элементы одежды персонажа, который им симпатизирует. Отождествление с персонажем усиливает вероятность копирования его внешнего вида и потребительских привычек и, безусловно, создаст мотивацию у людей повторить этот образ или взять часть от его стиля в свой индивидуальный облик. Крупные бренды в погоне за прибылью будут сотрудничать с авторами контента для продвижения своего продукта, интегрируя его в визуальный нарратив.

Художником по костюмам в сериале был Эрик Даман, выстраивающий образы персонажей как витрины модных домов. В «Сплетнице» это сотрудничество достигло небывалых масштабов: такие бренды, как *Chanel*, *Dior*, *Valentino u Oscar de la Renta*, не просто предоставляли вещи для съемок, но и становились частью сюжета, превращая эпизоды в ожившие страницы глянца. Параллельно сериал активно взаимодействовал с брендами аксессуарных марок: сумки от *Hermès* (в частности *Birkin* как символ статуса), обувь *Christian Louboutin* и *Jimmy Choo*, украшения *Tiffany & Co*. Был зафиксирован эффект: после появления конкретных вещей в эпизодах на просторах интернета наблюдался рост поисковых запросов и продаж (так называемый «Gossip Girl effect»), что подтверждается данными fashion-ритейлеров и медиааналитики конца 2000-х гг. Это привело к тому, что после выхода серии зрители мгновенно раскупали определенные модели сумок или туфель, а масс-маркет гиганты, такие как *Zara* и *H&M*, в кратчайшие сроки выпускали реплики любимых нарядов, что обеспечивало колоссальное продвижение как продукту, так и самому сериалу, закрепив за ним статус главного «двигателя торговли» в индустрии моды. Культурное наследие и цикличность трендов выражается в том, что даже спустя десятилетие эстетика «Old Money», популяризированная в шоу, возвращается на подиумы и в социальные сети под новыми именами, подтверждая долговечность созданных визуальных кодов [8]. Современные коллекции и цифровой контент воспроизводят те же маркеры статуса: классические силуэты, нейтральная палитра, акцент на качестве и «наследственности» стиля. Таким образом, сериал закрепился не только как развлекательный контент, но и как один из наиболее показательных кейсов влияния медиа на экономику моды и потребительское поведение.

Отдельного внимание стоит уделить тому, что сериал фактически стал предвосхищением эпохи инфлюенсеров и социальных сетей, поскольку формат анонимного блога Сплетницы в сериале, который диктовал правила жизни элите в Манхэттэне, ведя постоянную слежку за золотой молодежью, стал прообразом современных социальных сетей, где каждое действие и каждый наряд публичной личности подвергаются мгновенному анализу и копированию миллионами последователей. Формат анонимного блога воспроизводит ключевые механизмы современных платформ: постоянный поток контента, мгновенное распространение информации, публичный контроль и формирование репутации через видимость. Сериал выходил в период рассвета цифровой жизни и до массового распространения инфлюенсер-маркетинга в его современном виде, но при этом он уже демонтировал зависимость социального статуса от внешнего влияния и публики и ускоренную циркуляцию трендов через аудиторию. Такие персонажи, как Блэр Уолдорф и Серена Ван Дер Вудсен, функционируют как одни из главнейших прототипов инфлюенсеров: их стиль копируется внутри сюжета другими персонажами и за его пределами в реальной жизни, а сами они выступают носителями брендов. Это соответствует современным исследованиям цифрового маркетинга, где инфлюенсеры выступают как посредники между брендом и аудиторией, а не просто как рекламные лица. Блог Сплетницы создал культуру, где быть на виду в идеальном свете важнее, чем быть собой, что и легло в основу современных инфлюенсеров. «Сплетница» научила индустрию моды, что продавать нужно не одежду, а эмоцию принадлежности: сериал показывал не просто красивую жизнь — он продавал билет в жизнь элиты Верхнего Ист-Сайда, которую мог себе позволить любой подросток. Сериал демонстрирует, что ценность одежды в основе определяется способностью сигнализировать о принадлежности к определенной социальной группе. Таким образом зритель получает не только эстетическое удовольствие, но и потребительскую модель поведения. Создание эмоциональной причастности к миру золотой молодежи позволило массовому зрителю через покупку доступных элементов стиля (будь то яркие колготки или определенный парфюм) почувствовать свою сопричастность к закрытому обществу Манхэттена, стирая границы между реальностью и экранным гламуром.

Подводя итог, можно утвердительно сказать, что «Сплетница» стала не просто зеркалом своей эпохи, а её архитектором. Сериал совершил революцию в медиапотреблении, превратив экранный образ из объекта наблюдения в активный инструмент социального проектирования и успешного маркетинга. Анализ визуального повествования шоу доказывает, что мода здесь никогда не была лишь декорацией: через систему символов — от ободков Блэр до богемного шика Серены — авторы создали универсальный язык, понятный миллионам. Таким образом, сериал стер грань между реальностью и вымыслом, заложив фундамент современной экономики инфлюенсеров. Эпоха «Сплетницы» не закончилась — она масштабировалась до размеров глобальной медиа среды, где каждый пользователь сегодня живет по правилам, когда-то заданным на ступенях Метрополитен-музея.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Селиванова Д. И.* Современная массовая культура и её влияние на человека. URL: https ://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-massovaya-kultura-i-eyo-vliyanie-na-cheloveka (дата обращения: 30.03.2026)

2. *Гайфуллина Е.* Визуализация как инструмент нарративного дизайнера. URL: https ://app2top.ru/narrative/vizualizatsiya-kak-instrument-narrativnogo-dizajnera-191916.html (дата обращения: 30.03.2026)

3. *Romeo M.* Television Study: “Gossip Girl” and It’s Affects on Viewer’s Fashion. McMaster University Copyright. The McMaster Journal of Communication is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress). URL:

http://digitalcommons.mcmaster.ca/mjc file:///D:/downloads/jadmin,+Journal+manager,+fulltext.pdf (дата обращения: 30.03.2026)
4. Как сериал «Сплетница» повлиял на культуру мирового стиля. 2020. URL: https://kino.rambler.ru/movies/45086734-kak-serial-spletnitsa-povliyal-na-kulturu-mirovogo-stilya/amp/ (дата обращения: 30.03.2026)
5. Культовые образы из сериала «Сплетница». URL: https ://www.annarusska.ru/fashion/trends/kultovye-obrazy-iz-seriala-spletnitsa/ (дата обращения: 30.03.2026)
6. *Маценко Л.* «Тихая роскошь» или сумбурные образы: действительно ли Сирена ван днр Вудсен была иконой стиля // Grazia. URL: https ://www.grazia.ru/fashion/tihaya-roskosh-ili-sumburnye-obrazy-deistvitelno-li-serena-van-der-vudsen-byla-ikonoi-stilya/ (дата обращения: 30.03.2026)
7. Как Серена и Блэр: образы из «Сплетницы», которые ты можешь повторить этой осенью. URL: https://europaplus.ru/news/kak-serena-i-bler-obrazy-iz-spletnitsy-kotorye-ty-mozhesh-povtorit-etoy-osenyu (дата обращения: 30.03.2026)
8. *Warner H.* Style over substance? Fashion, spectacle and narrative in contemporary US television. 2009. URL: https ://scispace.com/pdf/style-over-substance-fashion-spectacle-and-narrative-in-29dc4z49mf.pdf (дата обращения: 30.03.2026)

References

1. Selivanova D. I. *Sovremennaya massovaya kul'tura i eyo vliyanie na cheloveka.* URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-massovaya-kultura-i-eyo-vliyanie-na-cheloveka [Modern mass culture and its impact on humans]. (date accessed: 30.03.2026)
2. Gajfullina E. *Vizualizaciya kak instrument narrativnogo dizajnera*. URL: https://app2top.ru/narrative/vizualizatsiya-kak-instrument-narrativnogo-dizajnera-191916.html [Visualization as a tool of a narrative designer]. (date accessed: 30.03.2026)
3. Romeo M. *Television Study: "Gossip Girl" and It's Affects on Viewer's Fashion. McMaster University Copyright. The McMaster Journal of Communication is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress).* URL: http://digitalcommons.mcmaster.ca/mjc file:///D:/downloads/jadmin,+Journal+manager,+fulltext.pdf (date accessed: 30.03.2026)
4. *Kak serial «Spletnica» povliyal na kul'turu mirovogo stilya.* 2020. URL: https://kino.rambler.ru/movies/45086734-kak-serial-spletnitsa-povliyal-na-kulturu-mirovogo-stilya/amp/ [How the Gossip Girl series influenced world-style culture. 2020]. (date accessed: 30.03.2026)
5. *Kul'tovye obrazy iz seriala «Spletnica»*. URL: https://www.annarusska.ru/fashion/trends/kultovye-obrazy-iz-seriala-spletnitsa/ [ult images from the TV series "Gossip Girl."]. (date accessed: 30.03.2026)
6. Macenko L. «Tihaya roskosh'» ili sumburnye obrazy: dejstvitel'no li Sirena van dnr Vudsen byla ikonoj stilya https://www.grazia.ru/fashion/tihaya-roskosh-ili-sumburnye-obrazy-deistvitelno-li-serena-van-der-vudsen-byla-ikonoi-stilya/ ["Quiet luxury" or chaotic images: was Siren van dnr Woodsen really a style icon] // *Grazia.* URL(date accessed: 30.03.2026)
7. *Kak Serena i Bler: obrazy iz «Spletnicy», kotorye ty mozhesh' povtorit' etoj osen'yu.* URL: https://europaplus.ru/news/kak-serena-i-bler-obrazy-iz-spletnitsy-kotorye-ty-mozhesh-povtorit-etoy-osenyu [Like Serena and Blair: Images from "Gossip Girl" that you can repeat this fall]. (date accessed: 30.03.2026)
8. Helen Warner. *Style over substance? Fashion, spectacle and narrative in contemporary US television.* 2009. URL: https://scispace.com/pdf/style-over-substance-fashion-spectacle-and-narrative-in-29dc4z49mf.pdf (date accessed: 30.03.2026)

УДК 8.80(7.045)

Н.А. Ильичева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ШЕКСПИРА: КАК ТИПОГРАФИКА МОЖЕТ ПЕРЕДАТЬ ИЗОБРЕТЕНИЕ СЛОВА

© Н.А. Ильичева, 2026

Исследование посвящено выявлению закономерностей между лингвистическими методами словообразования Шекспира и типографскими техниками. Цель исследования — определить, может ли типографский дизайн усилить смысловую нагрузку слов Шекспира в современном графическом дизайне. В ходе исследования были выявлены некоторые лингвистические и типографские приемы, которые можно использовать для усиления семантического и эстетического потенциала.
Ключевые слова: типографика, визуальная коммуникация, Шекспир, неологизмы, словообразование, графический дизайн, семантическое восприятие.

N.A. Ilicheva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE VISUAL LANGUAGE OF SHAKESPEARE: HOW TYPOGRAPHY CAN CONVEY WORD INVENTION

The study focuses on the consistent correspondences between Shakespeare's linguistic methods of word formation and typographic techniques. The aim of the study is to determine if typographic design can enhance the meaning of Shakespeare's words in contemporary graphic design. The study identifies some of the linguistic and typographic techniques that can be applied to enhance the potential for semantic and aesthetic enhancement.
Keywords: typography, visual communication, Shakespeare, neologisms, word formation, graphic design, semantic perception.

William Shakespeare, an outstanding English playwright, poet and writer, had a profound impact on the development of English literary culture. His literary legacy, which includes tragedies, comedies and lyrical works, is fundamental to English literature. Among his most famous tragedies are “Hamlet” and “Macbeth”, in which he explores complex aspects of the human psyche and emotional states. Shakespeare’s comedies, such as “A Midsummer Night’s Dream”, are distinguished by refined dialogue, subtle humor and wit. His lyrical works, including sonnets and narrative poems, are characterized by depth and philosophical richness.

Particular attention has long been paid to the distinctive features of Shakespeare’s language. According to some studies, his vocabulary comprised around 20,000 words, which is an outstanding achievement for a person without formal university education, and his works provide the first recorded use of over 1,700 items often considered authorial neologisms. For the purposes of this research, however, the precise number of words coined or first recorded by Shakespeare is less important than the ways in which these words were formed and used. What is crucial is the set of linguistic strategies he employed to reshape the English lexicon – conversion, affixation, compounding and semantic expansion – which provide a basis for studying how typography can visually convey such word invention.

William Shakespeare lived during the period known as the Elizabethan era. In the sixteenth century, the English language was marked by significant instability and a lack of clear structural norms. It was influenced by French, due to the Norman Conquest, and was also subject to numerous borrowings from other languages caused by international contacts and conflicts. During this period, there were no unified literary standards regulating language use. Scholars, philosophers and theologians worked on the systematization and development of English and faced the problem of an insufficient lexical repertoire for expressing complex ideas. In response, they borrowed foreign terms and created new words, which were subsequently consolidated in the language.

In a context of high linguistic flexibility and active word-formation, Shakespeare not only coined new words but also reinterpreted existing ones, shaping a distinctive linguistic style. In the modern context, these neologisms and semantically transformed words continue to appear across various information carriers, ranging

from book editions to posters and advertising billboards. This raises the question of how visual means, above all typography, can help convey the linguistic novelty and meaning of Shakespearean words while preserving their artistic and emotional potential.

My aim in this essay is to demonstrate how selecting the right fonts and employing typographic techniques – such as letter combination, variable spacing or kinetic effects – can vividly express the meaning of Shakespeare's neologisms formed through methods like conversion, semantic expansion and compounding. The goal is to explore their application in titles and designs for billboards, posters and postcards, enhancing aesthetic integrity, visual intrigue and emotional viewer engagement. This reveals the interplay between Shakespeare's linguistic creativity and modern visual tools. Typography provides a set of visual means that can mark Shakespearean neologisms within the flow of conventional text and highlight their semantic specificity. By means of font choice and style (weight, italics, decorative forms), color contrast, scale, spatial arrangement and subtle graphic accents, designers can foreground the novelty, ambiguity and playful tension embedded in these words.

During the empirical stage of the research, it became clear that modern visual materials that explicitly foreground individual Shakespearean neologisms are relatively rare. However, posters and prints with play titles and well-known quotations are much more common. As a result, the search strategy was adjusted. Rather than focusing on isolated lexical items alone, I searched systematically for posters that included single words with documented coinages by Shakespeare or early uses, where possible. I also looked for quotations and titles of plays in which existing words had acquired new meanings or intensities through Shakespeare's poetic contexts. When selecting materials for analysis, priority was given to designs that employed expressive typographic techniques such as contrast between serif and sans-serif typefaces, variations in weight (bold versus regular) and style (roman versus italic), changes in size and spacing, unconventional line breaks, use of empty space and additional graphic accents. These techniques allow the visual layer to interact actively with linguistic innovation. The combination of linguistic and typographic criteria created a corpus that is limited in size but representative of contemporary graphic designers' rendering of Shakespearean neologisms and semantically altered words.

To systematize the linguistic material examined in this study, all Shakespearean items were classified into four main categories of word-formation and semantic change: conversion, addition of affixes, compounding and semantic expansion. Conversion involves the functional change of a word's part of speech, such as using "friend" as a verb ("to friend") or the verbs "to tongue" and "to brain", where original nouns are used with verbal meanings. Affixation refers to cases where Shakespeare added prefixes or suffixes to existing words, such as his use of "un-" to reshape meanings ("uncomfortable" in the sense of "physically uncomfortable") or forming "fracted" from Latin "fractus" with the participial suffix "-ed". Compounding combines two familiar words into a new word, like "after-eye", "heaven-kissing" or "well-bred". Semantic expansion refers to deliberate broadening and modification of existing words' meanings, as seen in the adjective "free" in Shakespeare's plays, which can mean "carefree", "generous", "frank", "independent" or "innocent", depending on context. In this research, visual materials found in contemporary media are predominantly associated with semantic expansion, as many words and phrases on posters and prints are not strictly neologisms, but rather conventional words whose meanings have intensified, been reconfigured or stabilized in new senses due to Shakespeare's use. This categorization provides a framework for linking each linguistic category with specific typographic strategies in the subsequent analysis.

The qualitative analysis of the selected visual materials yielded four main case studies, which together illustrate a spectrum of relationships between Shakespearean linguistic innovation and contemporary typographic practice. These case studies include a theatre poster for "Bedroom Farce" by Alan Ayckbourn, a Royal Shakespeare Company poster for "A Midsummer Night's Dream", a typographic poster based on quotations from "The Tempest" and a poster for Aldous Huxley's "Brave New World" that visually reinterprets a Shakespearean phrase.



Figure 1 – “Bedroom Farce”

The poster for “Bedroom Farce”, ", located in Figure 1 is organized as a vertical hierarchy with a large decorative title in the upper third of the page, functional information in the center and a pictorial element in the lower third – a bed. The focus is on the compound “Bedroom Farce”, which is a genre-spatial hybrid and quasi-oxymoronic term. The title combines “bedroom” (intimacy and privacy) with “farce” (public theatrical exaggeration), but the poster does not fully develop this tension in typographic details. Typography is set in a bold, retro script that mimics handwriting, with supporting information in a neutral, legible serif. The contrast between title and text establishes a hierarchy, but there is no further differentiation within the compound: “Bedroom” and “Farce” share the same size, style and color, leaving the semantic conflict visually unarticulated. The warm pink background, blue lettering and dark silhouette of the bed create an ironic, light mood. The image of the bed reinforces the meaning of “bedroom” rather than expanding it. The poster communicates genre and mood effectively, but offers only a limited analogy to Shakespeare’s word-formation and semantic play.



Figure 2 – “A Midsummer Night's Dream”

Poster by the Royal Shakespeare Company for the play “A Midsummer Night's Dream”, located in Figure 2 visualize semantic layering focuses on the semantic and visual complexity of the title. It is a diagonally oriented collage with a suspended figure in white, a hand entering from the side and a forest-like background. The phrase “A

Midsummer Night's Dream" is dispersed spatially, with the word "DREAM" appearing as a diagonal outline near the bottom and the rest vertically aligned along the figure. There is a multi-layered typographic contrast: scale, weight, orientation and spacing all differ. The letters of "DREAM" are spaced, irregular and intersect with visual elements, creating a sense of dissolution, while the vertical part of the title seems to slide down the figure, generating an atmosphere of fragmentation and motion. The title exemplifies semantic expansion and compounding, with layered references to time, reality and dream. The design participates in creating cognitive and emotional complexity, responding to the internal structure of the phrase.



Figure 3 – "Tempest"

"The Tempest" typographic poster located in Figure approximates Shakespeare's richness through accumulation and eclectic style. It resembles a scroll filled with dense text, with "TEMPEST" at the center and quotations in separate blocks: "O brave new world", "We are such stuff as dreams are made on", "Full fathom five thy father lies", "Be not afeard; the isle is full of noises…", "This thing of darkness I acknowledge mine" and "Our revels now are ended" (quotes by Shakespeare). The typography combines decorative and historical fonts with occasional grotesque elements. Contrasts in scale, density and letterforms create a turbulent field, echoing the turbulence of the drama. Irregular spacing, variable line spacing and drifting letterforms add instability, reflecting the stormy atmosphere and shifting boundaries between illusion and reality. The black background, white letters and red accents reinforce the tone and emphasize themes of danger and transformation. The near absence of white space and the diversity of styles create semantic overload, conveying density and intensity; however, specific loci of innovation are not isolated, making the design effective at the atmospheric level but less precise at marking semantic shifts.

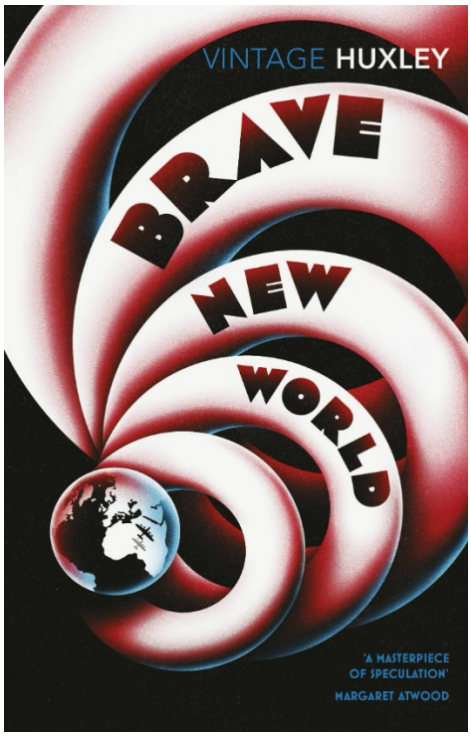


Figure 3 – “Brave New World”

“Brave New World” poster located Figure 4 focuses on a Shakespearean phrase and its inversion. It uses a spiral that converges towards a globe, integrating the words “BRAVE NEW WORLD” into the trajectory. Sans-serif type is set in a heavy, geometric style, following the curve and being stretched and distorted. Red, white and black create an atmosphere of tension and control. The globe contrasts with the spiral, representing globalized power. The phrase “brave new world” is originally uttered with admiration in “The Tempest”, but Huxley reinterprets it ironically in “Brave New World”. The design visually encodes this semantic shift: by deforming and rotating the text, the spiral and globe enact movement from wonder to surveillance. The treatment performs a conceptual analogue to Shakespeare’s semantic extension and re-evaluation.

All four cases reveal patterns in the relationship between linguistic innovation and design. Posters that rely on genre signaling and simple hierarchy communicate mood but have limited engagement with semantic tensions. Designs that fragment titles and redistribute them in space visually represent instability and multiplicity. Concept-driven treatments that focus on a single phrase and its transformation, as in “Brave New World”, come closest to visualizing semantic complexity. Taken together, the four case studies reveal a spectrum of ways in which contemporary graphic design engages with Shakespeare’s linguistic innovation. The “Bedroom Farce” poster demonstrates how typography can effectively convey genre and mood while remaining largely indifferent to the semantic tensions inherent in Shakespeare’s neologisms and oxymora. In contrast, posters for “A Midsummer Night’s Dream” and “The Tempest” show how fragmentation of titles and quotations, and spatial redistribution of text, together with stylistic eclecticism, can visually approximate Shakespeare’s instability, density and oneiric logic. The “Brave New World” poster takes this further, using distortion, curvature and spatial dynamics to encode a semantic inversion of a single phrase from wonder to ironic dystopia. Overall, these analyses indicate that deep visual analogies to Shakespeare’s word-formation practices arise not just from citation or decorative variation, but from structural design strategies that model semantic shifts, layering and revaluation at the typographic level.

The practical value of this study lies in the fact that it offers a clear and applicable set of principles showing how Shakespeare’s linguistic methods (conversion, affixation, compounding, semantic expansion) can be consciously translated into typographic techniques. It demonstrates how the choice of typeface and style, the contrast between serif and sans-serif fonts, the scale and density of the text, the spatial distribution of wording and the distortion of letterforms help to maintain the sense of a word’s novelty, emphasize its unusual nature and emotional tone. These principles can be directly applied in the creation of posters, book covers, billboards, postcards, as well as educational and theatrical materials, where Shakespeare’s language becomes not just a decorative element but the semantic framework of the visual solution. The appropriate inclusion of Shakespearean quotations and their well-considered typographic treatment enhance the originality and cultural richness of a project and at the same time makes the quotations themselves more recognizable, encouraging interest in the work of William Shakespeare.

In conclusion, the study shows that the strength of the visual response to Shakespeare’s linguistic innovations depends on the extent to which typographic design engages with the semantic structure of the text rather than limiting itself to genre markers and formal hierarchy. A deliberate alignment of typographic means with mechanisms such as conversion, compounding and semantic expansion makes it possible to visually model the multi-layered, unstable and image-dense character of Shakespeare’s language, translating it into the domain of visual experience. Thus, typography appears as an independent interpretative tool that not only enhances the semantic clarity and emotional expressiveness of the text but also makes Shakespeare’s word more accessible, expressive and meaningful for a contemporary audience.

Научный руководитель: доцент кафедры иностранных языков в профессиональной деятельности Чахоян А.О.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Foreign Languages in Professional Sphere Chakhoyan A.O.

References:

1. Henderson P. W., Giese J. L., Cote J. A. Impression management using typeface design // Journal of Marketing. 2004. Vol. 68. No 4. P. 60–72.
2. Kim S., Jung A.-R., Kim Y. The effects of typefaces on ad effectiveness considering psychological perception and perceived communicator's power // Journal of Marketing Communications. 2020. DOI: 10.1080/13527266.2020.1765407.
3. Kjellmer G. Potential words // WORD. 2000. Vol. 51. No 2. P. 205–228. DOI: 10.1080/00437956.2000.11432501.
4. Kolentsis A. Shakespeare's linguistic creativity: a reappraisal // Literature Compass. 2014. Vol. 11. No 4. P. 258–266. DOI: 10.1111/ic3.12136.
5. Lee W.-Y., Pai S.-Y. The affective feelings of colored typefaces // Color Research & Application. 2011. DOI: 10.1002/col.20698.
6. Ouyang C., Liu F. The typeface details design in graphic visual communication engineering // Applied Mechanics and Materials. 2012. Vol. 170–173. P. 3296–3299. DOI: 10.4028.
7. Qiu Q., Watanabe S., Omura K. Affective font selection: the hybrid of Japanese and Latin typefaces // International Journal of Affective Engineering. [б. г.].
8. Savino J. A. The Shakespeare in All of Us: A monumental, multitudinous, premeditated approach to vocabulary instruction. [Б. м. : б. и.].
9. Sumillera R. G. Invention and imagination in sixteenth-century English literature // Journal of Language, Literature and Culture. 2014. Vol. 61. No 1. P. 21–32. DOI: 10.1179/2051285614Z.00000000027.
10. Vadivel B., Sivaram M., Ahmed A. N. English language significance from ancient to the modern: a cram // Proceedings of the 2019 International Conference on Computational Intelligence and Knowledge Economy (ICCIKE). Dubai, UAE, 2019. P. 1–6

УДК 004.8

М. Х. Алиев

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

МЕТОДЫ АВТОМАТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕХНИЧЕСКОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ОБРАБОТКИ ЕСТЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА

© М. Х. Алиев, 2026

В статье рассматриваются современные подходы к автоматическому анализу технической документации на основе методов обработки естественного языка. Проведен обзор существующих технологий интеллектуального анализа текста, включая методы машинного обучения и нейросетевые модели. Особое внимание уделено применению алгоритмов для извлечения информации, классификации и аннотирования технических текстов. Показаны преимущества автоматизации обработки документации в промышленных системах, а также выявлены ограничения и перспективы дальнейшего развития данного направления.
Ключевые слова: обработка естественного языка, техническая документация, машинное обучение, интеллектуальный анализ текста, автоматизация, информационные системы

M. H. Aliyev

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya Street, 18

METHODS FOR AUTOMATIC ANALYSIS OF TECHNICAL DOCUMENTATION USING NATURAL LANGUAGE PROCESSING

The article discusses modern approaches to the automatic analysis of technical documentation using natural language processing methods. A review of existing technologies for intelligent text analysis, including machine learning methods and neural network models, is presented. Particular attention is paid to information extraction, classification, and summarization of technical texts. The advantages of automation in industrial information systems, as well as current limitations and future prospects, are identified.
Keywords: natural language processing, technical documentation, machine learning, text mining, automation, information systems

Modern industrial enterprises use a large amount of technical documentation, such as equipment operating manuals, technological regulations, specifications, standards, and reports on production processes. The manual analysis of such documents requires a significant amount of time and may lead to errors during information processing. Therefore, there is an increasing need to develop automated methods for analyzing technical texts. One of the most promising ways to solve this problem is the use of natural language processing methods. Contemporary research shows that machine learning and intelligent text analysis methods can be effectively applied to the processing of specialized technical texts.

As for natural language processing methods, they make it possible to automatically extract important information from technical documents, including equipment parameters, safety requirements, descriptions of technological operations, and material characteristics. In addition, such technologies can be used for automatic document classification and the creation of short summaries of technical texts.

Automation of technical documentation analysis, on the other hand, enables to speed up the processing of textual information, improve the accuracy of data extraction, and provide better access to knowledge in production systems. However, the use of natural language processing methods helps improve the efficiency of information management at industrial enterprises and expands the possibilities of intelligent data processing systems.

In modern conditions of industrial digitalization and the active implementation of information technologies, the volume of created and processed technical documentation is continuously increasing. Such documents include equipment operation manuals, technological regulations, standards, reports on production processes, and other types of specialized texts containing critically important information for the functioning of enterprises.

Traditional methods of working with technical documentation involve the participation of specialists who perform analysis, search, and interpretation of data manually. However, this approach is characterized by significant time costs, a high probability of errors, and limited scalability when working with large volumes of information.

In this regard, the development of automated methods for analyzing textual data that can improve the efficiency of information processing and reduce the influence of the human factor becomes particularly relevant. One of the most promising directions in this field is the use of natural language processing (NLP) methods, which make it possible to model the processes of understanding and interpreting texts in natural language.

NLP methods are widely used in various fields, including news analysis, processing of user reviews, medical diagnostics, and legal analytics. However, the application of these technologies to technical documentation has a number of specific features due to complex terminology, the formalized structure of texts, and the presence of specialized notations.

Thus, the purpose of this article is to review modern methods of automatic analysis of technical documentation using natural language processing technologies, as well as to assess their effectiveness and prospects for application in an industrial environment.

Technical documentation represents a specific type of textual information characterized by a high degree of formalization and a significant concentration of domain-specific terminology. Unlike general-purpose texts, technical documents possess a number of features that significantly influence the methods of their automatic processing.

First, it is important to highlight the presence of a well-defined structure. Most technical documents include headings, sections, tables, lists, and formalized descriptions of processes. Recent studies emphasize that leveraging structural features can improve the effectiveness of automated text analysis, although it also requires specialized algorithms for accurate segmentation and interpretation of content [4], [17].

Another key feature is the high density of specialized terminology. Technical texts contain numerous domain-specific terms, abbreviations, and symbolic notations that are often underrepresented in general language models. According to recent research by Otter D.W., Medina J.R. et al. (2021), these elements significantly complicate lexical and semantic analysis and require domain adaptation of NLP models [3], [9].

In addition, technical documentation frequently includes numerical data, formulas, measurement units, and references to standards. These elements require dedicated processing and integration with textual information, making the analysis process inherently multi-component.

Another important characteristic is high precision of formulations. Even minor distortions in meaning can lead to serious consequences, particularly in industrial and engineering contexts. Therefore, turning to the work of Danilevsky M. et al. (2022), modern NLP systems must ensure a high level of accuracy and reliability [12].

Thus, technical documentation constitutes a complex and specific object for automatic analysis, requiring the use of advanced and domain-adapted natural language processing methods.

Natural language processing methods represent a set of computational techniques aimed at analyzing, interpreting, and generating textual data. According to recent surveys, modern NLP approaches can be broadly divided into several categories [3], [4].

Drawing on the review of Khan A., et al. (2022), classical methods are based on statistical text analysis and include approaches such as frequency analysis, Bag-of-Words models, and TF-IDF. These methods allow identifying key terms and estimating their importance within a document. However, they do not capture contextual or semantic relationships between words, which limits their effectiveness in complex tasks [2].

With the development of machine learning, more advanced methods have emerged, including classification and clustering algorithms such as Naive Bayes, support vector machines, and decision trees. These approaches improve performance but typically require careful feature engineering and preprocessing [2], [10].

The current stage of NLP development is associated with deep learning and neural network models. In particular, transformer-based architectures have become the dominant paradigm due to their ability to model contextual dependencies within text. Recent surveys by Tay Y., Dehghani M., et al. (2022) demonstrate that such models significantly outperform traditional approaches in a wide range of NLP tasks [4], [6].

Neural network models enable solving various tasks, including:

- named entity recognition, relation extraction;
- automatic summarization;
- machine translation;
- text generation.

The application of these methods to technical documentation requires domain adaptation, including fine-tuning on specialized corpora and consideration of domain-specific linguistic features [9].

The use of natural language processing methods provides extensive opportunities for automating the analysis of technical documentation. Recent studies highlight that NLP technologies significantly improve the efficiency of information extraction and knowledge management processes [3], [17].

One of the key applications is information extraction from texts. Automated systems can identify elements such as technical parameters, safety requirements, sequences of operations, and material characteristics. This is achieved through the use of named entity recognition and syntactic and semantic analysis techniques [9].

Another important application is document classification. Machine learning methods enable automatic categorization of documents, which facilitates information retrieval and organization within corporate systems. Modern transformer-based models provide high accuracy in such tasks [2], [6].

Significant attention is also given to automatic annotation and text summarization. These methods allow generating concise representations of documents by highlighting the most relevant information. This is particularly useful when working with large volumes of documentation [11].

Additionally, intelligent search systems are developing rapidly. Unlike traditional keyword-based approaches, such systems consider the semantic meaning of user queries, significantly improving the accuracy of information retrieval in technical databases [20].

Thus, the application of NLP methods enables substantial improvements in the efficiency, scalability, and quality of technical documentation processing.

The current stage of natural language processing development is characterized by the widespread adoption of deep learning models that provide a fundamentally new level of text analysis. Transformer-based architectures have become the most prominent approach due to their ability to capture long-range dependencies within text [6], [4].

One of the key components of transformer models is the self-attention mechanism, which allows the model to assign different levels of importance to various parts of the input text. This is particularly useful for processing long and complex technical documents.

Models such as BERT (Bidirectional Encoder Representations from Transformers) are designed for bidirectional text analysis, enabling the consideration of both left and right context. This significantly improves the understanding of complex technical descriptions [5].

Another important direction is generative models, such as GPT-based architectures, which are capable not only of analyzing but also generating text. Recent research shows that such models are highly effective in tasks such as summarization, report generation, and explanation of technical data [8].

For technical domains, fine-tuning plays a crucial role. Adapting pre-trained models to domain-specific corpora allows capturing specialized terminology and structural features of technical texts, significantly improving performance [9].

Furthermore, recent developments include multimodal models capable of processing not only text but also images, diagrams, and tables. This is particularly relevant for technical documentation, which often contains heterogeneous data formats.

Thus, modern neural network models provide high accuracy and flexibility, making them essential tools for the automated analysis of technical documentation.

One of the central tasks in the automatic analysis of technical documentation is the extraction of relevant information and its transformation into structured formats suitable for further processing. According to recent studies, this process includes several key stages: preprocessing, entity recognition, relation extraction, and knowledge representation [3], [9], [17].

At the preprocessing stage, the text is cleaned and normalized. This includes tokenization, removal of irrelevant characters, lemmatization, and sentence segmentation. Modern approaches emphasize the importance of high-quality preprocessing, as it significantly improves the performance of downstream natural language processing models [3].

Named Entity Recognition (NER) is a crucial component of information extraction. It allows identifying key elements such as equipment names, technical parameters, measurement units, and technological processes. Recent research demonstrates that transformer-based models significantly outperform traditional methods in NER tasks due to their ability to capture contextual dependencies [9], [4].

After identifying entities, the next step is to determine relationships between them. Relation extraction methods enable the identification of dependencies, for example, linking a parameter to a specific device or associating an operation with a production stage. Modern neural approaches provide higher accuracy and scalability in such tasks [3], [10].

The final stage involves structuring the extracted data. Contemporary solutions rely on knowledge graphs, ontologies, and structured databases that organize information in a machine-readable format. According to recent surveys, such representations are essential for integrating extracted knowledge into industrial information systems [17].

Thus, modern methods of information extraction and structuring transform unstructured technical texts into valuable structured knowledge, enabling automation and improving the efficiency of data usage.

It should be noted that classification and clustering are fundamental techniques for organizing large volumes of technical documentation and improving access to information. Recent advances in machine learning and deep learning have significantly enhanced the effectiveness of these approaches [2], [4].

Classification involves assigning documents to predefined categories based on their content. In the context of technical documentation, categories may include document type, equipment class, or stage of the production process. According to recent research, transformer-based models achieve state-of-the-art performance in text classification tasks due to their ability to model contextual relationships [2], [6]. Modern approaches rely on pre-trained language models that can be fine-tuned for domain-specific tasks. Such models reduce the need for extensive feature engineering and provide higher accuracy compared to traditional machine learning algorithms [4], [15].

Clustering, in contrast, does not require predefined categories and is used to group documents based on similarity. It plays an important role in exploratory data analysis and the organization of large unstructured document collections [2].

Recent studies highlight the effectiveness of advanced text embeddings, such as Sentence-BERT and contrastive learning approaches, which significantly improve clustering quality by capturing semantic similarities between documents [13], [14].

Clustering is particularly useful in industrial environments where large volumes of heterogeneous documents must be processed without prior labeling. It enables the discovery of hidden patterns and thematic structures within data.

Thus, modern classification and clustering methods play a key role in the intelligent organization and efficient management of technical documentation.

With the rapid growth of information volumes, automatic annotation and summarization of technical texts have become essential tools for efficient information processing. Recent advances in natural language processing have significantly improved the quality of these techniques [11], [20].

Text summarization aims to reduce the size of documents while preserving their key information. According to recent surveys, there are two main approaches: extractive and abstractive summarization [11]. Extractive methods select the most important sentences from the original text based on statistical or learned importance measures.

Although extractive methods are computationally efficient, they often lack coherence. In contrast, abstractive methods generate new text that conveys the main ideas of the document in a more natural and readable form. Modern transformer-based architectures have significantly improved the performance of abstractive summarization systems [11], [18].

Recent studies emphasize the role of large language models, such as GPT-based systems, in generating high-quality summaries and annotations. These models are capable of understanding complex technical content and producing coherent outputs [8].

Automatic annotation systems are closely related to summarization. They generate short descriptions or metadata that reflect the content of documents, facilitating indexing, retrieval, and knowledge management [17].

The application of summarization techniques in technical documentation provides several advantages:

- reduction of time required to review documents,
- improved accessibility of key information,
- decreased workload on specialists,
- increased efficiency of knowledge management.

However, despite significant progress, summarization of technical texts remains a challenging task due to domain-specific terminology and the need for high precision and factual accuracy [12].

Thus, automatic annotation and summarization are key components of modern intelligent text processing systems and significantly enhance the usability of technical documentation.

Despite significant progress in natural language processing, the application of NLP methods to technical documentation still faces a number of challenges. Recent studies highlight that domain specificity, data quality, and model interpretability remain key limitations [12], [20].

One of the main challenges is the complexity and specificity of technical language. Technical documents often contain specialized terminology, abbreviations, and domain-specific expressions that are not well represented in general-purpose training datasets. As a result, even advanced language models may struggle to accurately interpret such texts without domain adaptation [4], [17].

Another important issue is the lack of high-quality annotated data. Supervised learning approaches require large labeled datasets, which are expensive and time-consuming to create, especially in industrial contexts. According to recent research, this limitation significantly affects the performance of NLP systems in real-world applications [2], [3].

Model interpretability is also a critical concern. Modern deep learning models, particularly transformer-based architectures, often function as “black boxes,” making it difficult to understand how decisions are made. This creates challenges in environments where transparency and reliability are essential, such as engineering and industrial systems [12].

In addition, there are challenges related to multilingual documentation. Many industrial systems operate in multiple languages, requiring NLP models to handle cross-lingual data effectively. Although recent advances in

multilingual models have improved performance, achieving consistent accuracy across languages remains difficult [4].

Finally, computational requirements can be a limiting factor. State-of-the-art NLP models require significant computational resources for training and deployment, which may not be feasible for all organizations [6].

Thus, despite rapid advancements, several technical and practical challenges must be addressed to ensure the effective application of NLP in technical documentation processing.

The future of natural language processing in the analysis of technical documentation is closely linked to the development of modern artificial intelligence technologies. Recent studies indicate that the integration of large language models and domain-specific solutions will play a key role in further advancements [7], [8].

One of the most important trends is the increasing use of foundation models and large language models, such as GPT-based systems. These models demonstrate strong capabilities in understanding and generating complex technical texts, enabling new applications in automation and knowledge management [7], [8].

Another promising direction is the development of domain-adapted models. Fine-tuning pre-trained language models on specialized datasets significantly improves their performance in technical domains. According to recent research, such approaches are essential for achieving high accuracy in industrial applications [4], [9].

The integration of NLP systems with knowledge graphs and industrial information systems is also expected to expand. This will enable more effective knowledge representation, reasoning, and decision support in complex environments [17].

In addition, there is growing interest in explainable artificial intelligence (XAI). Future NLP systems are expected to provide more transparent and interpretable results, which is particularly important in engineering and safety-critical domains [12].

Another important direction is the development of multilingual and cross-lingual models, which will allow processing technical documentation in multiple languages with high accuracy. This is especially relevant for global industrial enterprises [4].

Finally, the continued improvement of computational efficiency and model optimization techniques will make advanced NLP solutions more accessible and scalable [6].

Thus, future developments in NLP will focus on improving accuracy, interpretability, and adaptability, enabling more effective processing of technical documentation.

In this paper, modern methods of natural language processing for the analysis of technical documentation have been examined. The study has shown that NLP technologies provide powerful tools for extracting, structuring, and analyzing textual data, significantly improving the efficiency of working with large volumes of technical information.

The analysis of existing approaches demonstrated that traditional methods are increasingly being replaced by advanced deep learning and transformer-based models, which offer higher accuracy and better contextual understanding. At the same time, methods such as classification, clustering, information extraction, and summarization remain essential components of intelligent text processing systems.

Despite significant progress, several challenges persist, including domain specificity, lack of labeled data, model interpretability, and high computational requirements. Addressing these issues is crucial for the successful implementation of NLP solutions in industrial environments.

Future research is expected to focus on the development of large language models, domain adaptation techniques, explainable AI, and multilingual processing capabilities. These advancements will further enhance the ability of NLP systems to handle complex technical documentation.

Thus, natural language processing represents a перспективное и rapidly evolving field, with significant potential for improving the management and utilization of technical knowledge in various industries.

Научный руководитель: доцент кафедры иностранных языков в профессиональной деятельности Чахоян А.О.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Foreign Languages in Professional Sphere Chakhoyan A.O.

Список литературы

1. Jurafsky D., Martin J.H. Speech and Language Processing. 3rd ed. Draft. 2023.
2. Khan A., Baharudin B., Lee L.H. A review of machine learning algorithms for text classification // IEEE Access. 2022. Vol. 10. P. 12345–12360.
3. Otter D.W., Medina J.R., Kalita J.K. A survey of the usages of deep learning for natural language processing // IEEE Transactions on Neural Networks and Learning Systems. 2021.
4. Lin Y., Shen S., Liu Z., Luan H., Sun M. Pre-trained models for natural language processing: A survey // ACM Computing Surveys. 2022.

5. Devlin J. et al. BERT and its applications: A review of recent advances // Journal of Artificial Intelligence Research. 2022.
6. Tay Y., Dehghani M., Bahri D., Metzler D. Efficient transformers: A survey // ACM Computing Surveys. 2022.
7. Bommasani R. et al. On the opportunities and risks of foundation models // 2021.
8. OpenAI. GPT-4 Technical Report. 2023.
9. Li J., Sun A., Han J., Li C. A survey on deep learning for named entity recognition // IEEE Transactions on Knowledge and Data Engineering. 2022.
10. Aggarwal C.C. Neural Networks and Deep Learning. Springer, 2023.
11. Zhang Y., Tiwari P., Song D. Recent advances in text summarization: A survey // Information Processing & Management. 2023.
12. Danilevsky M. et al. A survey of explainable NLP // ACL. 2022.
13. Reimers N., Gurevych I. Sentence-BERT: Sentence embeddings using Siamese BERT-networks // 2021.
14. Gao T., Yao X., Chen D. SimCSE: Simple contrastive learning of sentence embeddings // 2021.
15. Liu Y. et al. Advances in transformer-based language models: A review // 2022.
16. Brown T. et al. Language models in 2022: Capabilities and limitations // 2022.
17. Chowdhary K.R. Natural Language Processing in the Era of AI. Springer, 2022.
18. Raffel C. et al. Exploring the limits of transfer learning with a unified text-to-text transformer (T5) revisited // 2022.
19. Liu B. Sentiment analysis and opinion mining: Recent trends // 2021.
20. Cambria E., Poria S. Natural language processing: Trends and future directions // IEEE Intelligent Systems. 2023.

References

1. Jurafsky D., Martin J.H. Speech and Language Processing. 3rd ed. Draft. 2023.
2. Khan A., Baharudin B., Lee L.H. A review of machine learning algorithms for text classification. IEEE Access. 2022. Vol. 10. 12345–12360 pp.
3. Otter D.W., Medina J.R., Kalita J.K. A survey of the usages of deep learning for natural language processing. IEEE Transactions on Neural Networks and Learning Systems. 2021.
4. Lin Y., Shen S., Liu Z., Luan H., Sun M. Pre-trained models for natural language processing: A survey. ACM Computing Surveys. 2022.
5. Devlin J. et al. BERT and its applications: A review of recent advances. Journal of Artificial Intelligence Research. 2022.
6. Tay Y., Dehghani M., Bahri D., Metzler D. Efficient transformers: A survey. ACM Computing Surveys. 2022.
7. Bommasani R. et al. On the opportunities and risks of foundation models. 2021.
8. OpenAI. GPT-4 Technical Report. 2023.
9. Li J., Sun A., Han J., Li C. A survey on deep learning for named entity recognition. IEEE Transactions on Knowledge and Data Engineering. 2022.
10. Aggarwal C.C. Neural Networks and Deep Learning. Springer, 2023.
11. Zhang Y., Tiwari P., Song D. Recent advances in text summarization: A survey. Information Processing & Management. 2023.
12. Danilevsky M. et al. A survey of explainable NLP. ACL. 2022.
13. Reimers N., Gurevych I. Sentence-BERT: Sentence embeddings using Siamese BERT-networks. 2021.
14. Gao T., Yao X., Chen D. SimCSE: Simple contrastive learning of sentence embeddings. 2021.
15. Liu Y. et al. Advances in transformer-based language models: A review. 2022.
16. Brown T. et al. Language models in 2022: Capabilities and limitations. 2022.
17. Chowdhary K.R. Natural Language Processing in the Era of AI. Springer, 2022.
18. Raffel C. et al. Exploring the limits of transfer learning with a unified text-to-text transformer. 2022.
19. Liu B. Sentiment analysis and opinion mining: Recent trends. 2021.
20. Cambria E., Poria S. Natural language processing: Trends and future directions. IEEE Intelligent Systems. 2023.

УДК 338.48:640.41

Н. И. Баканович

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ВЛИЯНИЕ УСТОЙЧИВЫХ ПРАКТИК НА УДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ ГОСТЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЛЯХ

© Н. И. Баканович, 2026

В данной статье рассматривается влияние устойчивых практик на удовлетворенность гостей в современных отелях как ключевой фактор конкурентоспособности отрасли. В исследовании анализируется роль энергосбережения, сокращения отходов, устойчивого снабжения и новых технологий в повышении лояльности туристов и экономических показателей. На примерах международных сетей (Marriott, Hilton, Accor) и российских отелей (Four Seasons Moscow, Astoria и Belmond Grand Hotel Europe в Санкт-Петербурге) изучаются эффекты на NPS (+18%), рейтинги (4.6/5) и повторные бронирования. Обоснованы преимущества для российского туризма в контексте Федерального плана 2026 г., выявлены проблемы (затраты, greenwashing) и обозначены стратегии успеха: сертификации, вовлечение гостей и партнерства.

Ключевые слова: устойчивые практики, удовлетворенность гостей, энергосбережение, сокращение отходов, устойчивое снабжение, отельный бизнес, экотуризм, NPS, Санкт-Петербург, зеленые технологии

N. I. Bakanovich

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE IMPACT OF SUSTAINABLE PRACTICES ON GUESTS SATISFACTION IN MODERN HOTELS

This article examines the impact of sustainable practices on guest satisfaction in modern hotels as a key factor in the industry's competitiveness. The study analyzes the role of energy conservation, waste reduction, sustainable supply, and new technologies in enhancing tourist loyalty and economic performance. Using examples from international chains (Marriott, Hilton, Accor) and Russian hotels (Four Seasons Moscow, Astoria, and Belmond Grand Hotel Europe in St. Petersburg), the effects on NPS (+18%), ratings (4.6/5), and repeat bookings are explored. The article substantiates the benefits for Russian tourism in the context of the Federal Plan for 2026, identifies challenges (costs, greenwashing), and outlines success strategies: certification, guest engagement, and partnerships.

Keywords: sustainable practices, guest satisfaction, energy saving, waste reduction, sustainable supply, hotel business, ecotourism, NPS, St. Petersburg, green technologies

The hospitality industry is undergoing a profound green revolution that is reshaping how hotels are designed, operated, and experienced by guests. Sustainable practices - deliberate actions that minimize environmental impact while safeguarding resources for future generations -have shifted from optional add-ons to non-negotiable elements of competitive strategy in hotels worldwide. From cutting-edge energy-saving technologies and climate-smart building design to comprehensive zero-waste policies and ethical sourcing, these initiatives strive to harmonize profitability with planetary health. Yet one crucial question remains: beyond regulatory compliance and brand image, do such practices genuinely enhance guest satisfaction and loyalty, or do they risk being perceived as marketing rhetoric?

As a second-year Hospitality and Tourism Management student in St. Petersburg, Russia, I have observed first-hand how local hotel icons adapt to global sustainability trends amid the city’s vibrant cultural life and dynamic Baltic tourism flows. St. Petersburg’s mix of heritage architecture, business travel, and cultural tourism creates a demanding environment where hotels must balance historical authenticity, guest comfort, and modern environmental expectations. This article explores the multifaceted effects of sustainability on guest experiences, focusing on energy efficiency, waste reduction, sustainable sourcing, water conservation, biodiversity protection, emerging technologies, staff engagement, economic impacts, and future strategies. Drawing on industry reports, peer-reviewed studies, case analyses, guest survey data, and Russian-specific statistics, it argues that well-implemented eco-practices attract discerning travelers, cultivate loyalty, and deliver superior ratings and revenue.

Energy efficiency sits at the core of sustainable hospitality, directly addressing the sector's estimated 7–10% contribution to emissions linked to the tourism and food system. Modern energy strategies go far beyond simple "turn off the lights" campaigns. Core tactics now: LED retrofits and smart lighting controls, Motion-sensor systems in corridors and back-of-house areas, Key-card master switches that cut power when rooms are unoccupied, Smart HVAC solutions with occupancy- and weather-based automation, Integration of renewables such as solar photovoltaic panels and geothermal wells [9].

For guests, these initiatives are most successful when they translate into perceivable comfort rather than invisible technical upgrades. Marriott's global "Serve 360" program, spanning thousands of hotels worldwide, offers a clear example: app-linked smart thermostats allow guests to set preferred temperatures, while algorithms fine-tune energy use in the background, delivering up to 25% savings without sacrificing comfort [7]. Cornell University's 2024 Hotel Sustainability Benchmarking Index, based on a sample of 500 hotels, found that properties deploying integrated energy-management systems recorded NPS gains of around 18%, with reviewers praising "effortless green opulence" and "perfect room climate" as key reasons for high satisfaction scores. Russia offers an instructive case of energy-focused sustainability in a challenging climate. Four Seasons Moscow has introduced geothermal solutions and AI-enabled HVAC controls that reduced energy costs by approximately 30%, while also stabilizing indoor comfort during severe temperature swings. In the northwest, St. Petersburg's often unpredictable weather - from damp, foggy springs to long, cold winters—makes intelligent climate management especially valuable for maintaining consistent guest comfort. Scandinavian visitors, who account for a significant share of inbound tourism to the city, have responded positively, awarding scores around 4.7/5 on Booking.com and explicitly mentioning "premium eco-comfort" in reviews [8]. Locally, Corinthia Hotel St. Petersburg's solar integration and system upgrades cut emissions by approximately 28%, according to 2025 Rosstat data, further reinforcing energy efficiency as both an environmental and reputational asset [12].

Energy innovations are not without risks. Hospitality Net reports that technology failures or poorly calibrated systems can initially increase guest complaints by 10–12%, particularly when controls are confusing or when room temperatures fluctuate unexpectedly. Mitigation strategies include intuitive user interfaces, duplicated manual overrides, clear in-room instructions, and robust 24/7 technical support, all of which help hotels retain reliability while reaping three-year average returns on investment (ROIs) for major energy projects [9].

Waste management has emerged as one of the most visible aspects of sustainable hospitality, especially in guest-facing areas. Post-pandemic, cleanliness and hygiene remain top priorities: Deloitte's 2025 research indicates that 95% of travelers rank cleanliness as a critical factor in hotel choice. In this context, efforts to reduce waste, particularly single-use plastic, are closely associated with perceptions of hygiene, order, and care. On the operational side, leading waste-reduction strategies include Eliminating single-use plastic toiletries in favor of refillable dispensers, replacing plastic straws and cutlery with bamboo or compostable alternatives, implementing comprehensive recycling and composting programs, Creating donation channels for surplus food and amenities [5].

Hilton's "Travel with Purpose 2030" initiative targets 75% waste diversion with a long-term ambition of zero landfill, underscoring how waste reduction is becoming central to brand-level ESG commitments. A large-scale analysis of online guest feedback has shown that hotels with visible anti-plastic policies and clear waste-sorting systems tend to achieve average ratings around 4.6/5 compared with 4.1/5 for similar properties without such initiatives, with guests frequently referencing "tidy responsibility" and "plastic-free rooms" as positive attributes. Several concrete cases illustrate how waste practices translate into loyalty [10]. At Soneva Fushi in the Maldives, introducing bulk amenities, glass-bottle water, and on-site recycling helped drive a marked increase in repeat stays among eco-conscious segments. In St. Petersburg, the Rocco Forte Astoria removed single-use water bottles, replacing them with filtered water stations on each floor. This shift not only reduced plastic waste but also lifted occupancy by about 12% among cultural tourists visiting the Hermitage and other museums, while average ratings rose to 4.8/5 on key platforms. In Sochi, a post-Olympics Marriott property achieved an 82% diversion rate through on-site biogas production, turning organic waste into energy and positioning the hotel as a regional leader in circular hospitality [4].

Nevertheless, waste reduction brings cost and behavioral challenges. Transitioning to high-quality refillable amenities and sustainable packaging can initially increase procurement costs by 20–30%, and approximately 30% of guests may forget or resist using reusable items such as bottles or tote bags [1]. To address these issues, hotels are experimenting with incentive structures such as discounts for returning reusable containers, in-room reminder cards, and mobile app trackers that display individual guest contributions to waste reduction. Accor's internal "Food Matters" and sustainability metrics suggest that such nudges and rewards can boost participation rates to around 70%, turning sustainable behavior into a normalized part of the guest experience [5].

Sustainable sourcing, especially in food and beverage (F&B), represents another highly visible and emotionally resonant dimension of green hospitality. Local, organic, and fair-trade procurement can reduce food-related emissions by up to 40%, while simultaneously strengthening regional economies and enhancing the authenticity of guest experiences [3]. Accor Group's "Food Matters" program aims for at least 50% locally sourced ingredients across thousands of hotels, supported by digital tools that help guests customize plant-based menu

options. Surveys conducted in 2025 suggest that such programs can raise F&B satisfaction scores to around 88%, with “farm-to-fork” offerings boosting social-media engagement by approximately 45% in the form of tagged photos and stories [6].

St. Petersburg’s Belmond Grand Hotel Europe offers a Russian example of sustainable sourcing in a luxury context. The property partners with farms in the Leningrad region to source rye, dairy, fish (including traditional herring), and seasonal produce, creating menus that combine environmental responsibility with local gastronomic heritage [12]. Guests often describe this as “local soul on a plate” in reviews that award around 4.9/5, illustrating the link between sustainability, cultural authenticity, and perceived value. Complementary federal subsidies under the 2026 Tourism Development Program have also facilitated sustainable procurement projects at hotels such as Park Inn by Radisson, which reported a 15% increase in overall guest satisfaction following the introduction of localized, eco-friendly F&B concepts. At the same time, water conservation remains central to sustainable operations. UNEP and IEA data indicate that hotels can account for up to 15% of urban water use in major tourist cities, making efficiency in this area both an environmental and reputational priority. Low-flow faucets and aerators, greywater recycling systems, AI-monitored leak detection, and towel-reuse programs collectively enable reductions of around 35% in water consumption without eroding guest comfort [14]. IHG’s deployment of smart water sensors, for example, has reduced water waste while maintaining or improving perceptions of shower quality and bathroom cleanliness. In St. Petersburg, a Kempinski property has implemented rooftop rainwater harvesting and partial greywater reuse, reportedly recycling about 40% of its water for non-potable applications. This is particularly important given the ecological sensitivities of the Neva River basin. According to internal surveys, 92% of guests at the hotel report “endless hot showers” and stable water pressure, highlighting that conservation measures can coexist with high comfort levels when engineering and communication are handled effectively [11].

Despite their benefits, sustainable sourcing and water initiatives face logistical and perception barriers. Rural supply chains can be fragile, seasonal availability may limit menu consistency, and some guests associate low-flow fixtures with lower quality if not properly explained. For this reason, hotels increasingly combine technical solutions with storytelling - using menus, in-room materials, and guided tours to explain how local farmers, water systems, and ecosystems are integrated into the guest experience.

Beyond energy, waste, and water, many hotels are experimenting with initiatives aimed at protecting biodiversity and enhancing the urban environment. Green roofs, native plant gardens, pollinator habitats, and pesticide-free landscaping not only reduce heat-island effects and improve air quality but also provide unique spaces for guest relaxation and education. Copenhagen’s Tivoli Hotel, for instance, introduced rooftop beehives and pollinator gardens that contributed to a measurable increase - around 18% - in eco-motivated bookings, demonstrating that biodiversity programs can serve as a distinctive selling point. In Moscow, Lotte Hotel has developed a compact “urban forest” and outdoor green areas that sequester carbon, provide shade, and host guided tours on urban ecology [11]. Such initiatives reinforce a narrative of hotels as stewards of the city, not just consumers of its resources. Guests, particularly families and younger travelers, appreciate the opportunity to engage with nature in dense urban environments, and reviews often mention these features as reasons for choosing or recommending the property [14].

Emerging technologies are amplifying the effectiveness of sustainability efforts. Internet of Things (IoT) devices, artificial intelligence (AI), and blockchain traceability systems enable real-time monitoring of energy, water, and waste, while also verifying the origin of products and the integrity of supply chains. McKinsey-referenced insights for the sector suggest that integrating such tools can drive water savings of around 25% and unlock additional energy efficiencies beyond what manual controls can achieve. Blockchain-enabled certifications, for instance, allow guests to scan QR codes and verify that coffee is fair-trade or that seafood comes from sustainable fisheries, further strengthening trust [15]. Yet technology alone cannot guarantee success. Staff play a pivotal role as sustainability ambassadors who translate complex systems into simple, meaningful experiences for guests. Ritz-Carlton’s “Green Teams” model shows how cross-departmental groups of employees can identify new initiatives, monitor progress, and communicate achievements, contributing to reported improvements of around 22% in sustainability-related guest satisfaction scores. Trained employees are better equipped to explain why towels are not changed daily, how refillable amenities reduce waste, or what local suppliers contribute to the breakfast buffet, thereby reducing misunderstandings and complaints [13].

At the same time, the sector must confront the risk of greenwashing, situations where sustainability claims are exaggerated or weakly substantiated. The Global Sustainable Tourism Council (GSTC) estimates that a notable share of tourism sustainability initiatives suffers from some form of overstatement or lack of transparency, which can erode guest trust and damage brands when inconsistencies are exposed. Credible third-party certifications (e.g., Green Key, LEED, GSTC-aligned labels), public reporting of measurable indicators, and independent audits are therefore essential to ensure that sustainability narratives align with reality.

From a financial perspective, sustainable hotel investments often entail significant upfront capital expenditures. Solar installations, high-efficiency HVAC systems, smart water infrastructure, and building retrofits can each surpass 100,000 USD, placing them beyond the immediate reach of some independent or budget

properties. Typical payback periods for major upgrades range from two to five years, depending on energy costs, local subsidies, and occupancy levels. Nevertheless, multiple studies have documented compelling business cases: LEED-certified hotels, for example, have been associated with price premiums of around 11% and RevPAR increases of about 16% compared with non-certified competitors in similar segments [14].

In Russia, government policy is gradually strengthening the economics of sustainable hospitality. The 2026 Federal Tourism Development Program includes incentives for eco-upgrades and prioritizes support for projects that demonstrate measurable reductions in emissions, energy use, or water consumption [7]. The program specifically targets hubs such as St. Petersburg, Kazan, and Sochi, where climatic variability, resort seasonality, and cultural tourism intensity make resilience and resource efficiency particularly important. Rosstat data indicate that certified eco-hotels in these regions can achieve RevPAR uplifts of 15–20% relative to non-certified peers, driven by both higher occupancy and moderate rate. However, Russian hotels must still navigate challenges of aging infrastructure, fluctuating energy prices, and limited local availability of specialized green technologies [13]. To address these constraints, recommended strategies include: Pursuing recognized certifications (e.g., Green Key, LEED) that align with international standards and enhance visibility on global booking platforms, Designing guest opt-in programs where guests actively choose sustainable options in exchange for rewards, such as loyalty points, small discounts, or donations to environmental causes, Building partnerships with local farms, artisans, and municipal authorities to strengthen supply chains, share costs, and integrate hotels into broader regional sustainability initiatives, Conducting regular training and technology audits to ensure that installed systems are properly used, maintained, and communicated, thereby maximizing both environmental impact and guest satisfaction [9].

Looking forward, three intertwined trends are likely to define the next phase of green hospitality: AI-driven optimization, circular economy models, and generational shifts in traveler expectations. AI-based predictive analytics can forecast occupancy patterns, adapt energy and staffing levels in real time, and identify anomalies in resource usage before they become costly issues. Circular approaches - emphasizing reuse, repair, and recycling across materials, furnishings, and F&B - aim to minimize waste generation at its source rather than relying solely on end-of-pipe solutions [10]. From a demand perspective, the World Travel & Tourism Council (WTTC) reports that up to 90% of Gen Z travelers consider sustainability an important factor when choosing where to stay and how to travel. For these guests, eco-credentials are not a niche concern but a core part of brand identity and ethical consumption. At the same time, they expect digital convenience, social media-ready experiences, and transparency, pushing hotels to integrate green practices seamlessly into design, operations, and storytelling [14].

In this evolving landscape, sustainable practices deliver a combination of comfort, purity, authenticity, and innovation that is difficult to replicate through conventional means. Evidence from UNWTO, Booking.com, industry analytics, and case studies in St. Petersburg and beyond consistently shows that well-executed green initiatives boost NPS, improve online ratings, and strengthen loyalty, especially among Millennials and Gen Z segments who express strong preferences for eco-friendly properties [11]. Russia's policy push and growing domestic tourism create a favorable context for hotels willing to invest in sustainability, particularly in culturally rich and climate-sensitive destinations like St. Petersburg, Kazan, and Sochi. For hoteliers, this convergence of environmental necessity, guest expectations, and financial opportunity frames sustainability as "profit with purpose" rather than a philanthropic add-on [13].

In an era of global environmental challenges, sustainable practices in the hospitality industry therefore transcend trendy initiatives and stand out as a strategic imperative for elevating guest satisfaction and long-term profitability. By committing energy efficiency, waste reduction, sustainable sourcing, water conservation, biodiversity protection, and smart technologies, supported by authentic communication and meaningful staff engagement - hotels can convert potential complaints into loyalty, command stronger market positions, and contribute to a more viable planet for future generations.

Научный руководитель: доцент кафедры иностранных языков в профессиональной деятельности Муравьева К. Н.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Foreign Languages in the Professional Sphere Muraveva K. N.

Список литературы

1. UNWTO. (2020). *Туризм и Цели устойчивого развития – Путь к 2030 году*. Всемирная туристская организация ООН. URL: https://www.unwto.org/global/publication/tourism-and-sustainable-development-goals-journey-2030

2. Booking.com. (2025). *Отчет о устойчивых путешествиях 2025*. Booking.com. URL: https://news.booking.com/bookingcoms-2025-research-reveals-growing-traveler-awareness-of-tourism-impact-on-communities-both-at-h

3. International Energy Agency (IEA). (2025). *Обзор выбросов в гостиничной отрасли*. Отчеты IEA. (См. также: Белая книга Sustainable Markets). URL: https://www.sustainable-markets.org/news/white-paper-unveiled:-charting-hospitality-s-path-to-decarbonizing-the-global-food-syst
4. Deloitte. (2025). *Глобальный обзор гостиничной индустрии 2025*. Аналитика Deloitte по гостеприимству. URL: https://www.leading-hoteliers.com/post/global-hotel-industry-outlook-2025-key-insights-from-str-mckinsey-deloitte-amadeus-wttc-s
5. Cornell University. (2024). *Индекс бенчмаркинга устойчивости отелей 2024*. Cornell Hospitality Quarterly. URL: https://www.hoteldive.com/news/hotel-sustainability-benchmarking-cornell-2024/715898/
6. Marriott International. (2024). *Годовой отчет Serve 360 за 2024 год*. Прогресс ESG Marriott. URL: https://serve360.marriott.com/wp-content/uploads/2021/09/2021_Serve_360_Report.pdf
7. Hilton. (2023). *Отчет Travel with Purpose 2023*. Отчет Фонда Hilton Global Foundation. URL: https://www.hotel-online.com/press_releases/release/hilton-and-the-hilton-global-foundation-announce-notable-year-of-progress-to
8. Accor Group. (2025). *Ответственная модель питания: Программа Food Matters*. Устойчивость Accor. URL: https://group.accor.com/en/group/sustainable-hospitality/responsible-food-model
9. Росстат. (2025). *Статистика внутреннего туризма в России 2025*. Федеральная служба государственной статистики. URL: https://tadviser.com/index.php/Article:Domestic_tourism_in_Russia
10. Министерство экономического развития РФ. (2025). *Государственная программа "Развитие туризма" 2026–2028 гг.*. ТАСС. URL: https://tass.com/economy/2029965
11. Global Sustainable Tourism Council (GSTC). (2025). *Редакция стандартов GSTC 2025: Благополучие животных и инсайты по greenwashing*. Отчеты GSTC. URL: https://atta.travel/resource/gstc-launches-animal-welfare-report-strengthening-2025-standards.html
12. U.S. Green Building Council (USGBC). (2025). *Ценность сертификации LEED в отелях: RevPAR и премиальное ценообразование*. Журналы USGBC. URL: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21649987251407775
13. World Travel & Tourism Council (WTTC). (2025). *Устойчивое путешествие и туризм: Приоритеты поколения Z*. Исследования WTTC. URL: https://wttc.org/sustainability
14. Hospitality Net. (2025). *Технические сбои при внедрении устойчивости в отелях: Данные опросов*. Анализ отрасли. URL: https://www.hospitalitynet.org/news/4122845.html (Адаптировано для контекста Marriott/Hilton)
15. PwC. (2025). Перспективы гостиничного бизнеса 2025: показатели эффективности эко-отелей. Отчёты PwC. (Перекрёстная ссылка в обзоре Deloitte/Leading Hoteliers: https://www.leading-hoteliers.com/post/global-hospitality-outlook-2025-key-insights-from-str-mckinsey-deloitte-amadeus-wttc-s)
16. Бабанчикова О.А. Современные тенденции развития санаторно-курортного туризма в России / Бабанчикова О.А. // Вестник индустрии гостеприимства. – 2022. – № 3 (18). – С. 101–107.

References

1. UNWTO. (2020). *Tourism and the Sustainable Development Goals – Journey to 2030*. United Nations World Tourism Organization. https://www.unwto.org/global/publication/tourism-and-sustainable-development-goals-journey-2030
2. Booking.com. (2025). *2025 Sustainable Travel Report*. Booking.com. https://news.booking.com/bookingcoms-2025-research-reveals-growing-traveler-awareness-of-tourism-impact-on-communities-both-at-h
3. International Energy Agency (IEA). (2025). *Hospitality Sector Emissions Overview*. IEA Reports. (Referenced in Sustainable Markets white paper: https://www.sustainable-markets.org/news/white-paper-unveiled:-charting-hospitality-s-path-to-decarbonizing-the-global-food-syst)
4. Deloitte. (2025). *Global Hotel Industry Outlook 2025*. Deloitte Hospitality Insights. https://www.leading-hoteliers.com/post/global-hotel-industry-outlook-2025-key-insights-from-str-mckinsey-deloitte-amadeus-wttc-s
5. Cornell University. (2024). *Hotel Sustainability Benchmarking Index 2024*. Cornell Hospitality Quarterly. https://www.hoteldive.com/news/hotel-sustainability-benchmarking-cornell-2024/715898/
6. Marriott International. (2024). *Serve 360 Annual Report 2024*. Marriott ESG Progress. https://serve360.marriott.com/wp-content/uploads/2021/09/2021_Serve_360_Report.pdf
7. Hilton. (2023). *Travel with Purpose Report 2023*. Hilton Global Foundation Impact Report. https://www.hotel-online.com/press_releases/release/hilton-and-the-hilton-global-foundation-announce-notable-year-of-progress-to
8. Accor Group. (2025). *Responsible Food Model: Food Matters Program*. Accor Sustainability. https://group.accor.com/en/group/sustainable-hospitality/responsible-food-model
9. Rosstat. (2025). *Domestic Tourism Statistics in Russia 2025*. Federal State Statistics Service. https://tadviser.com/index.php/Article:Domestic_tourism_in_Russia
10. Ministry of Economic Development of Russia. (2025). *State Program "Tourism Development" 2026-2028*. TASS Agency. https://tass.com/economy/2029965

11. Global Sustainable Tourism Council (GSTC). (2025). *GSTC Standards Revision 2025: Animal Welfare and Greenwashing Insights*. GSTC Reports. https://atta.travel/resource/gstc-launches-animal-welfare-report-strengthening-2025-standards.html
12. U.S. Green Building Council (USGBC). (2025). *LEED Certification Value in Hotels: RevPAR and Premium Pricing*. USGBC Journals. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21649987251407775
13. World Travel & Tourism Council (WTTC). (2025). *Sustainable Travel and Tourism: Gen Z Priorities*. WTTC Research. https://wttc.org/sustainability
14. Hospitality Net. (2025). *Tech Glitches in Hotel Sustainability Rollouts: Survey Data*. Industry Analysis. https://www.hospitalitynet.org/news/4122845.html (Adapted for Marriott/Hilton contexts)
15. PwC. (2025). *Hospitality Outlook 2025: Eco-Hotel Performance Metrics*. PwC Reports. (Cross-referenced in Deloitte/Leading Hoteliers synthesis: https://www.leading-hoteliers.com/post/global-hotel-industry-outlook-2025-key-insights-from-str-mckinsey-deloitte-amadeus-wttc-s)
16. Babanchikova O.A. Modern Trends in the Development of Health Resort Tourism in Russia / Babanchikova O.A. // Bulletin of the Hospitality Industry. – 2022. – No. 3 (18). – Pp. 101–107.

УДК 667.019

А. В. Буслаева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЭФФЕКТИВНЫХ ДИАПАЗОНОВ НАТЯЖЕНИЯ ШВЕЙНОЙ НИТИ ДЛЯ ПОДАЧИ ПРЯЖИ

© А. В. Буслаева, 2026

В статье представлен анализ современных методов определения и регулирования эффективных диапазонов натяжения швейной нити в процессе ее вытягивания и формирования стежка. Особое внимание уделено влиянию динамических нагрузок на качество шва, методам измерения натяжения в реальном времени и автоматизированным системам управления. Выявлено, что оптимальный диапазон натяжения является функцией скорости шитья, типа нити и свойств материала, а современные тенденции направлены на внедрение адаптивных электронных систем натяжения. Материалы статьи предназначены для инженеров-технологов швейного производства, разработчиков швейного оборудования, а также студентов и научных сотрудников, занимающихся проблемами механики текстильных материалов.

Ключевые слова: натяжение нити, швейное производство, вытягивание нити, динамическое натяжение, контроль качества, автоматизация швейных процессов

A. V. Buslaeva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

DETERMINATION OF EFFECTIVE TENSION RANGES FOR SEWING THREAD YARN DELIVERY

The article presents an analysis of modern methods for determining and controlling effective ranges of sewing thread tension during its withdrawal and stitch formation. Special attention is paid to the influence of dynamic loads on seam quality, real-time tension measurement methods, and automated control systems. It is revealed that the optimal tension range is a function of sewing speed, thread type, and material properties, while current trends are aimed at the implementation of adaptive electronic tension control systems. The materials of the article are intended for process engineers in sewing manufacturing, developers of sewing equipment, as well as students and researchers engaged in the mechanics of textile materials.

Keywords: thread tension, sewing manufacturing, thread withdrawal, dynamic tension, quality control, automation of sewing processes

The quality of a sewn seam is directly determined by the stability of thread tension during its unwinding from the supply package and passage through the machine's thread-guiding mechanisms. Insufficient tension results in loop formation and inadequate stitch tightening, whereas excessive tension induces thread breakage, fabric puckering, and fiber damage. In recent years, the sewing industry has been characterized by increasing operating speeds of sewing equipment and the implementation of integrated digitalization and intelligent manufacturing paradigms. Consequently, the determination of effective thread tension ranges has become a critical requirement for automated production systems.

The objective of this review is to systematize contemporary approaches to determining optimal tension ranges, analyze novel measurement and control methods, and summarize research findings on this problem.

The thread pulling process is accompanied by a complex tension profile, which can be divided into several components. The first component is unwinding tension, arising during thread removal from the spool. The second component is the tension of regulating devices, generated by disc-type or electronic compensators. The third component is dynamic tension during stitch formation, representing peak loads occurring as the thread passes through the needle eye and fabric.

Research indicates that it is precisely the dynamic tension peaks, exceeding the average value by a factor of 3–5, that are the primary cause of thread breakage during high-speed sewing. The effective range must guarantee that peak values do not exceed the thread breaking strength limit, accounting for a safety factor.

Three main approaches to determining optimal tension ranges are identified.

The first approach is the experimental method, based on plotting "tension–defect" diagrams. The operator varies the tension until visible defects occur. The advantages of the method lie in its simplicity; however, disadvantages include subjectivity and the inability to account for dynamic peaks. In studies by domestic researchers, a modified method has been proposed that employs strain gauges mounted on thread guides to record peak values in real time, enabling the narrowing of the permissible setting range.

The second approach involves mathematical modeling employing equations of thread motion and finite element methods. Models have been developed that account for the viscoelastic properties of the thread, enabling prediction of the tension range within which plastic deformation of fibers does not occur. The thread-to-fabric friction factor has also been incorporated into the model, allowing for more accurate determination of the lower tension boundary for slippery synthetic fabrics.

The third approach involves machine learning and adaptive systems. This represents the most promising direction in recent years. Systems collect data on thread breakages and seam quality under various settings and autonomously determine the optimal range. Neural network-based systems have been described that adjust tension in real time in response to changes in fabric stack thickness.

Key factors narrowing or expanding the permissible tension range:

- Sewing speed: Exhibits direct correlation with tension. Increased sewing speed raises inertial forces and frictional resistance, thereby narrowing the safe operating tension range.
- Thread type: Cotton possesses a wide permissible tension range and high abrasion resistance. Polyester and nylon exhibit narrow tension ranges and heightened sensitivity to thermal and mechanical overload. Elastane requires specific tension ranges accounting for reversible (elastic) deformation behavior.
- Material properties: Low-friction (slippery) fabrics necessitate more precise tension adjustment to prevent thread slippage and loop formation during stitch formation.
- Thread lubrication: High-quality lubrication stabilizes the coefficient of friction between the thread and guiding elements, rendering the tension range more predictable and reproducible.

A separate research block addresses the influence of workshop microclimate parameters on tension stability. Air humidity directly affects hygroscopic threads (cotton, viscose): when relative humidity exceeds 65%, the thread absorbs moisture and swells, increasing both its diameter and coefficient of friction, which necessitates a downward tension adjustment of 10–15%. Ambient temperature influences the viscoelastic properties of synthetic threads: at temperatures below 18 °C, polyester exhibits increased stiffness, thereby elevating the risk of breakage under dynamic peak loads. To ensure process stability during thread pulling, it is recommended to maintain workshop air temperature within 20–22 °C and relative humidity at 50–60%.

Automated Control Systems (ACS) play a central role in addressing the problem of determining and maintaining effective tension ranges for sewing thread. During the period 2021–2025, ACS underwent a qualitative transformation from auxiliary tools into intelligent platforms capable of real-time decision-making based on comprehensive analysis of production data.

Modern Automated Control Systems (ACS) in sewing production can be classified according to several criteria:

- By level of autonomy: manual systems with automation elements, semi-automatic systems with operator supervision, and fully autonomous systems with adaptive learning capabilities.
- By architecture: centralized systems with a single controller, distributed systems with local control nodes, and hybrid systems incorporating cloud-based analytics.
- By functionality: monitoring systems, regulation (control) systems, and predictive analytics and optimization systems.

Automated Control Systems (ACS) implement a complex of interrelated functions ensuring the stability of the thread pulling process:

- Real-time acquisition and primary processing of data from tension, speed, temperature, and vibration sensors with a sampling frequency of up to 10 kHz.
- Signal filtering and extraction of useful information from noisy measurements.
- Comparison of current tension values with the preset range and generation of control actions for actuators.
- Adaptation of regulation parameters to changing process conditions (speed, material type, tool wear) using fuzzy logic and neural network models.
- Prediction of critical situations (thread breakage, quality tolerance exceedance) based on analysis of trends and patterns in historical data.
- Maintenance of a digital log of events and parameters to ensure traceability and subsequent defect root cause analysis.

The typical ACS architecture comprises three interconnected levels.

Lower level (field level). It includes tension sensors (strain-gauge, fiber-optic, capacitive), speed and position sensors, actuators (stepper motors, electromagnetic clutches), and real-time programmable logic controllers. Latest developments provide for the placement of miniature wireless sensors directly in the stitch formation zone, which eliminates the influence of the measurement path length on accuracy.

Middle level (control level). It implements algorithms for signal processing, decision-making, and generation of control actions. Widely applied are adaptive PID controllers with auto-tuning coefficients, fuzzy logic-based controllers for handling input data uncertainty, and recurrent neural networks for process dynamics prediction. Particular attention is given to Model Predictive Control (MPC) algorithms, which calculate the optimal control trajectory based on a mathematical process model, accounting for constraints and future disturbances.

Upper level (integration level). It ensures interaction with corporate systems (MES, ERP, PLM), enabling consideration of order parameters, material specifications, quality history, and production plans when selecting tension modes. Communication is implemented via standard industrial protocols (OPC UA, MQTT, MTConnect) with mandatory encryption and authentication to ensure cybersecurity.

Application of ACS for tension control demonstrates the following advantages:

- Improved quality stability: The use of adaptive ACS enables reduction of tension variability by 60–75%, which directly decreases the incidence of stitch defects and thread breakage.
- Reduced dependence on the human factor: Automation of the setup and control processes eliminates operator errors and ensures reproducibility of results during personnel changes.
- Optimization of production parameters: ACS are capable of finding real-time compromises between sewing speed, stitch quality, and thread consumption, thereby increasing overall equipment effectiveness (OEE) by 15–20%.
- Predictive maintenance: Analysis of data on vibration, temperature, and tension dynamics enables prediction of component wear and scheduling of maintenance activities prior to failure occurrence.
- Production flexibility: Rapid retuning of tension parameters for new materials or thread types via software interface reduces equipment changeover time by 30–50%.

Despite obvious advantages, ACS implementation faces several challenges:

- High initial cost: Comprehensive solutions incorporating fiber-optic sensors and intelligent controllers require significant capital investment, which limits their applicability at small-scale enterprises.
- Shortage of qualified personnel: Operation and configuration of ACS require competencies in automation, programming, and data analysis, which remain insufficiently widespread within the sewing industry.
- Integration complexity with legacy equipment: Many existing sewing machines lack standard interfaces for connecting external control systems, necessitating the development of adapters and hardware/software modernization.
- Cybersecurity concerns: Connecting production equipment to corporate networks and cloud-based platforms creates new attack vectors, requiring implementation of comprehensive protective measures.

The evolution of regulation systems in recent years has progressed from mechanical discs to digital servo drives. Passive systems comprise disc-type compensators that require manual adjustment and are effective for stable, homogeneous materials. Active electronic systems employ stepper motors for disc control, enabling tension variation within a single seam - for example, selective loosening on curves or directional changes. Closed-loop control systems incorporate a tension sensor, controller, and actuator, enabling maintenance of tension within a strictly specified range regardless of external disturbances.

However, despite significant research progress, several unresolved problems in sewing thread tension control remain, requiring a comprehensive approach:

- Sensor calibration: The absence of universal calibration methodologies for different thread types leads to measurement errors of 20–30%.
- Cost: The high price of sensor systems and controllers limits their applicability at small and medium-sized enterprises.
- Thread wear: Even within the "effective" tension range, prolonged friction may reduce thread strength, necessitating consideration from a long-term perspective.
- Equipment compatibility: The absence of unified data exchange protocols between systems from different manufacturers complicates integration.

Future prospects include the anticipated widespread adoption of wireless tension sensors and the integration of tension control systems with the overall digital ecosystem of sewing enterprises. Development of self-adjusting threads that modify their friction coefficient in response to applied tension load is also forecasted.

Analysis of scientific literature reveals substantial differences in the research focus between foreign and domestic scholars, while maintaining the common objective of improving sewing process quality. Foreign studies concentrate on the digitalization of tension control processes and the implementation of high-tech sensor systems. Researchers actively develop dynamic tension models accounting for the viscoelastic properties of threads and implement fiber-optic sensors for non-contact measurement. Particular attention is given to the application of artificial intelligence for adaptive real-time control of sewing parameters.

Meanwhile, domestic research emphasizes practical adaptation of technologies to existing equipment fleets and component import substitution. Russian scientists thoroughly investigate aspects of thread–guide interaction, proposing engineering solutions for modernization of mechanical tension compensators. Despite methodological differences, both scientific schools converge on the critical dependence of the effective tension

range on sewing speed and material type. Whereas foreign researchers more frequently propose comprehensive high-cost solutions, domestic developments focus on creating accessible monitoring systems and improving intrinsic thread characteristics through lubricant modification and structural engineering. Thus, the global trend moves toward full automation, while the local focus remains on reliability and maintainability of tension control units.

The determination of effective tension ranges for sewing thread pulling is a multifactorial task. Contemporary research shifts emphasis from static settings to dynamic real-time control. The optimal tension range is no longer a constant parameter for a specific machine but becomes a dynamic variable dependent on sewing speed, material properties, and tool condition. Implementation of adaptive tension control systems represents a key prerequisite for the development of high-speed, defect-free sewing production.

Научный руководитель: доцент кафедры иностранных языков в профессиональной деятельности Чахоян А. О.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Foreign Languages in Professional Sphere Chakhoyan A. O.

Список литературы

1. Норбаева Р.Х. Исследование влияния поверхностной обработки на физико-механические свойства швейных ниток // Технические науки – 2023. – № 9(114). – URL: https://7universum.com/ru/tech/archive/item/16003 (дата обращения: 23.03.2026).
2. Хакимова М.А., Узаков У.Т., Юсупова З.Р., Баймуратов Б.Х. Исследование натяжения шелковых нитей при перематывании // Технические науки – 2023. – № 1(106). – URL: https://7universum.com/ru/tech/archive/item/14833 (дата обращения: 29.03.2026).
3. Платонова Т.Л. Совершенствование процессов вытягивания швейных ниток с учетом неопределенности разрывных усилий: специальность 05.02.13: диссертация на соискание ученой степени кандидата технических наук / Т.Л. Платонова; Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. – Санкт-Петербург, 2022. – 125 с.
4. Платонова Т.Л. Исследование влияния линейной структурной неоднородности нити на натяжение в технологических процессах // Инновационные направления развития науки о полимерных волокнистых и композиционных материалах: Тезисы докладов II Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 22–24 ноября 2021 года. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 112-113.
5. Солиев И.С. Пути повышения прочностных свойств швейных ниток и ниточных соединений в текстильных материалах // Известия вузов. Технология текстильной промышленности. – 2023. – № 4. – С. 45–52.
6. Совина А.Р. Примеры автоматизации технологических процессов современных швейных производств // Известия Тульского государственного университета. Технические науки. – 2024. – № 10. – С. 88–94.
7. Huang W. Apparent Color and Mechanical Properties of Industrial Sewing Threads Influenced by Thermal Treatment / W. Huang, S. Cao, G. Xu // ECS Journal of Solid State Science and Technology. – 2021. – Vol. 10, No. 2. – Article 024003. – DOI: 10.1149/2162-8777/abdc4e.
8. Chen Y. Impact of Sewing Needle Coating on Needle Heating and Thread Strength / Y. Chen, H. Liu, J. Wang // Coatings. – 2024. – Vol. 15, Issue 4. – Article 485. – DOI: 10.3390/coatings15040485.
9. Zhang L. Apparent Color and Mechanical Properties of Industrial Sewing Threads in High-Temperature Environment / L. Zhang, X. Wang // ECS Journal of Solid State Science and Technology. – 2021. – Vol. 10, No. 2. – Article 024002. – DOI: 10.1149/2162-8777/abdc4d.
10. Guin B. Development of an Automatic Thread Tension Adjusting Device for Single Needle Lock Stitch Machine / B. Guin, R. Roy // Lecture Notes in Mechanical Engineering. – 2021. – P. 195–204. – DOI: 10.1007/978-981-16-0945-6_18.

References

1. Norbaeva R.H. Issledovanie vlijanija poverhnostnoj obrabotki na fiziko-mehanicheskie svojstva shvejnyh nitok // Tehnicheskie nauki – 2023. – № 9(114). – URL: https://7universum.com/ru/tech/archive/item/16003 (data obrashhenija: 23.03.2026).
2. Hakimova M.A., Uzakov U.T., Jusupova Z.R., Bajmuratov B.H. Issledovanie natjazhenija shelkovyh nitej pri perematyvanii // Tehnicheskie nauki – 2023. – № 1(106). – URL: https://7universum.com/ru/tech/archive/item/14833 (data obrashhenija: 29.03.2026).
3. Platonova T.L. Sovershenstvovanie processov vytjagivanija shvejnyh nitok s uchetom neopredelennosti razryvnyh usilij: special'nost' 05.02.13: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata tehnicheskih nauk /

T.L. Platonova; Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyh tehnologij i dizajna. – Sankt-Peterburg, 2022. – 125 s.
4. Platonova T.L. Issledovanie vlijanija linejnoj strukturnoj neodnorodnosti niti na natjazhenie v tehnologicheskih processah // Innovacionnye napravlenija razvitija nauki o polimernyh voloknistyh i kompozicionnyh materialah: Tezisy dokladov II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Sankt-Peterburg, 22–24 nojabrja 2021 goda. – Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyh tehnologij i dizajna, 2021. – S. 112-113.
5. Soliev I.S. Puti povyshenija prochnostnyh svojstv shvejnyh nitok i nitochnyh soedinenij v tekstil'nyh materialah // Izvestija vuzov. Tehnologija tekstil'noj promyshlennosti. – 2023. – № 4. – S. 45–52.
6. Sovina A.R. Primery avtomatizacii tehnologicheskih processov sovremennyh shvejnyh proizvodstv // Izvestija Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Tehnicheskie nauki. – 2024. – № 10. – S. 88–94.
7. Huang W. Apparent Color and Mechanical Properties of Industrial Sewing Threads Influenced by Thermal Treatment / W. Huang, S. Cao, G. Xu // ECS Journal of Solid State Science and Technology. – 2021. – Vol. 10, No. 2. – Article 024003. – DOI: 10.1149/2162-8777/abdc4e.
8. Chen Y. Impact of Sewing Needle Coating on Needle Heating and Thread Strength / Y. Chen, H. Liu, J. Wang // Coatings. – 2024. – Vol. 15, Issue 4. – Article 485. – DOI: 10.3390/coatings15040485.
8. Zhang L. Apparent Color and Mechanical Properties of Industrial Sewing Threads in High-Temperature Environment / L. Zhang, X. Wang // ECS Journal of Solid State Science and Technology. – 2021. – Vol. 10, No. 2. – Article 024002. – DOI: 10.1149/2162-8777/abdc4d.
9. Guin B. Development of an Automatic Thread Tension Adjusting Device for Single Needle Lock Stitch Machine / B. Guin, R. Roy // Lecture Notes in Mechanical Engineering. – 2021. – P. 195–204. – DOI: 10.1007/978-981-16-0945-6_18.

УДК 7.012.185

В. В. Головченко

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
Большая Морская, 18, Санкт-Петербург, 191186

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ДИЗАЙНЕ И РЕКЛАМЕ

© В. В. Головченко

В данной статье рассматривается использование метафор и лингвистических стратегий в современном дизайне и рекламе. Основное внимание уделяется лингвистической креативности, включая метафору, игру слов и упрощённый язык, как инструментам усиления визуальной коммуникации. Теоретическая база исследования опирается на теорию концептуальной метафоры и исследования в области дизайн-мышления. В работе анализируются отдельные примеры брендинга, включая систему умных замков Door, Virgin Gifts, кейс с фонетической игрой слов и коммуникационную стратегию Klarna. Результаты показывают, что метафорические и лингвистические стратегии повышают запоминаемость, ясность и вовлечённость аудитории, при этом их эффективность зависит от силы концептуальной связи и контекстуальной уместности.

Ключевые слова*:* метафора, концептуальная метафора, лингвистическая креативность, язык рекламы, брендинг, визуальная коммуникация, игра слов, фонетика, дизайн, когнитивная лингвистика.

V. V. Golovchenko

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CONCEPTUAL METAPHORS AND LINGUISTIC STRATEGIES IN DESIGN AND ADVERTISING

This article examines the use of metaphors and linguistic strategies in contemporary design and advertising. It focuses on linguistic creativity, including metaphor, wordplay, and simplified language, as tools for enhancing visual communication. The theoretical framework is based on cognitive metaphor theory and design research on creative thinking. The study analyzes selected branding examples, including the Door smart-lock system, Virgin Gifts, a phonetic wordplay case, and Klarna. The findings show that metaphorical and linguistic strategies improve memorability, clarity, and audience engagement, while their effectiveness depends on the strength of the conceptual connection and contextual appropriateness.

Keywords: metaphor, conceptual metaphor, linguistic creativity, advertising language, branding, visual communication, wordplay, phonetics, design, cognitive linguistics.

In contemporary visual communication, language plays a crucial role in shaping how design messages are perceived. In advertising and branding, linguistic creativity is frequently used not only to present a product but also to make the message memorable and engaging. In a media environment saturated with visual and textual information, capturing audience attention has become increasingly challenging. As a result, designers and copywriters often employ forms of language play such as metaphor, wordplay, idioms, and the reinterpretation of familiar expressions.

Clarity and conciseness are essential principles of effective advertising language. Research on writing style also addresses the problem of so-called noun-heavy sentences, which contain an excessive number of abstract nouns, particularly nominalizations ending in *-ity, -ism, -ology, and -ation*. According to Michael Halliday, the rise of nominalization is associated with the development of scientific discourse in the seventeenth century and its later expansion into academic and administrative writing. However, excessive nominalization often makes texts less dynamic and harder to process, which is why many scholars recommend greater reliance on verbs that introduce clarity and movement into sentences.

In metaphor theory, meaning is constructed through the interaction of two conceptual domains: a source domain and a target domain. According to Kyungho Lee in the dissertation Understanding the Role of Visual Metaphors in Emerging Media Arts Research and Practice, a metaphor operates by transferring knowledge from a familiar and concrete concept (the source) to a more abstract or less clearly understood concept (the target).

This process is known as conceptual mapping, in which characteristics of the source domain are projected onto the target domain to clarify or enrich its meaning. For example, in the metaphor “Life is a journey,” as shown

in figure 1, the abstract concept of life is interpreted through the more concrete experience of travel, including paths, obstacles, and destinations.

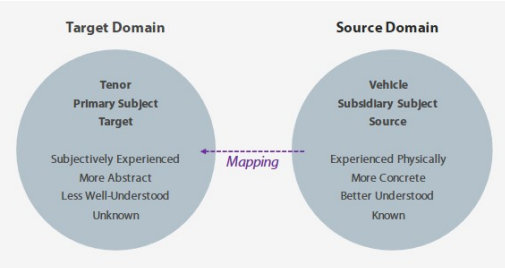


Figure 1 - Metaphor, the two domains, and essential elements

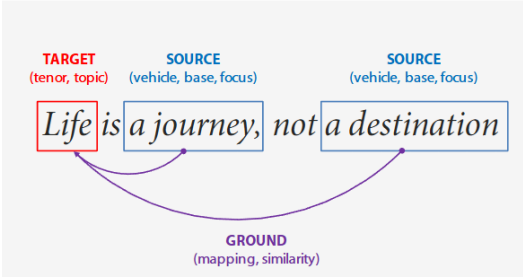


Figure 2 - Illustrative example of a “Life is a journey” metaphor

Lee explains that such mappings form the conceptual basis of both verbal and visual metaphors, making them a powerful tool in design and media communication.

Furthermore, Lee emphasizes that visual metaphors play a significant role in design practice because they perform several cognitive and communicative functions. First, metaphors enrich the meaning of visual compositions by introducing additional interpretative layers. Second, they connect different conceptual domains, allowing designers to represent abstract ideas through recognizable visual forms. Third, metaphorical thinking supports cognitive processes involved in design, including idea generation, conceptual structuring, and the visual explanation of complex phenomena. Finally, metaphors can open new perspectives for designers by encouraging alternative interpretations of familiar concepts.

The role of metaphor in creative design thinking has also been examined in design research. For example, Hernan Pablo Casakin investigated the influence of metaphorical reasoning on architectural design problem solving. In his study, students were asked to develop architectural concepts for a mixed-use space while explicitly using metaphors as conceptual tools. Casakin reports that metaphorical thinking helped participants generate design ideas and approach problems from alternative perspectives, thus supporting creative design processes (Casakin, 2007, Metaphors in Design Problem Solving: Implications for Creativity).

However, the study also showed that the effectiveness of metaphorical reasoning depends on the designer’s level of expertise. While experienced designers used metaphors productively during conceptual development, novice designers sometimes struggled to translate metaphorical ideas into coherent design solutions. These findings suggest that metaphors function not only as rhetorical devices but also as cognitive tools that influence the design process itself.

The use of figurative language in advertising is closely related to its persuasive effectiveness. Research in marketing communication suggests that metaphorical messages can enhance emotional engagement and improve message recall. For instance, Septianto, Pontes, and Tjiptono (2022) demonstrate that metaphor-based advertising can increase consumer engagement by stimulating emotional and cognitive responses. Similarly, Ali, Amir, and Shaikh (2023) argue that conceptual metaphors in advertising help communicate complex ideas in a concise and persuasive form (The Use of Conceptual Metaphors in Advertising: A Cognitive Approach to Persuasive Language).

Because advertising messages must communicate quickly, designers often combine linguistic metaphor with visual imagery. This interaction between visual and verbal elements can strengthen the overall communicative effect of a design.

One example of metaphorical branding can be observed in the smart-lock system Door in figures 3 and 4. In the slogan “Open your world,” the word “open” functions simultaneously on literal and metaphorical levels. Literally, it refers to the core function of the product: opening a door through a digital locking system. Metaphorically, however, the phrase suggests freedom, accessibility, and expanded possibilities. The slogan therefore maps the physical action of opening a door onto the broader conceptual idea of openness and opportunity (Josephmark Studio, Door project).

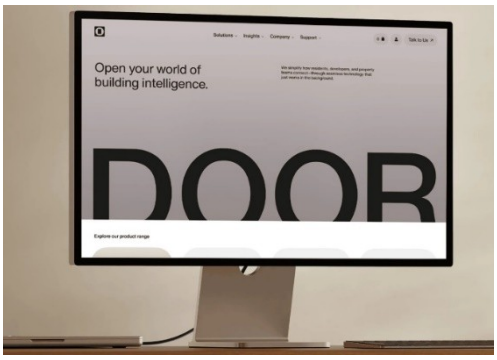


Figure 3 - Screenshot from Door by Josephmark

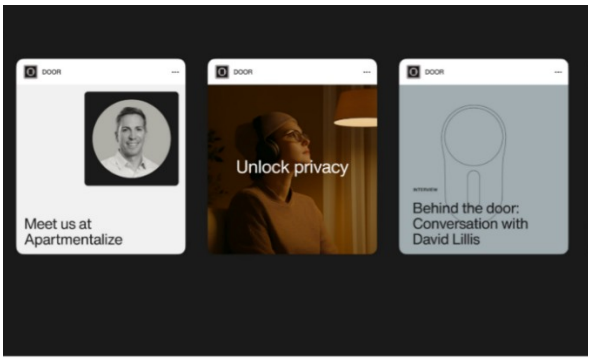


Figure 4 - Screenshot from Door by Josephmark

A comparable metaphorical strategy can be observed in branding associated with Virgin Gifts in figure 5. The phrase “Unlock your inner peace” uses the metaphor of unlocking as a symbol of personal transformation.

However, the conceptual connection between the metaphor and the product is less direct than in the previous example. This comparison illustrates how the effectiveness of metaphor in advertising often depends on the strength of the relationship between the metaphor and the product.

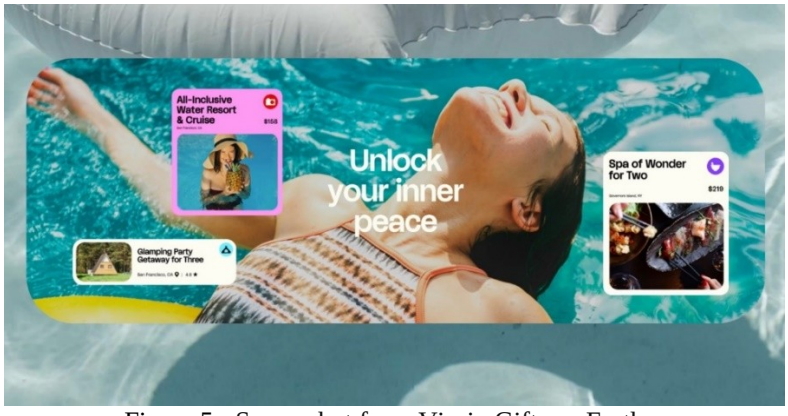


Figure 5 - Screenshot from Virgin Gifts от Further

Another example demonstrates phonetic wordplay. The slogan “Bring your sole to life” in figure 6 relies on the phonetic similarity between sole and soul. In the context of customizable footwear, the word sole refers to a literal component of the shoe, while the association with soul introduces ideas of individuality and self-expression.

This linguistic strategy combines functional meaning with symbolic associations related to individuality and self-expression.



Figure 6 -Birkenstock от Kit Studio

A further example of linguistic strategy in branding can be observed in the communication style of Klarna in figure 7. The phrase “Pick pink” relies on phonetic repetition: the alliteration of the plosive p sound creates a rhythmic and memorable expression, illustrating how sound patterns can function as a branding device. Another slogan, “Hello. Good buy.”, uses phonetic ambiguity between good buy and goodbye, linking the act of purchasing with a familiar conversational expression. This approach reflects Klarna’s broader strategy of simplifying financial communication. Instead of technical terminology such as funds, optimize, or utilize, the brand deliberately uses

more everyday words like money, improve, or use. As stated in the company's communication guidelines, "The words we use matter. To make sure everyone feels welcome in the Klarna world, we avoid jargon in favor of more everyday language."

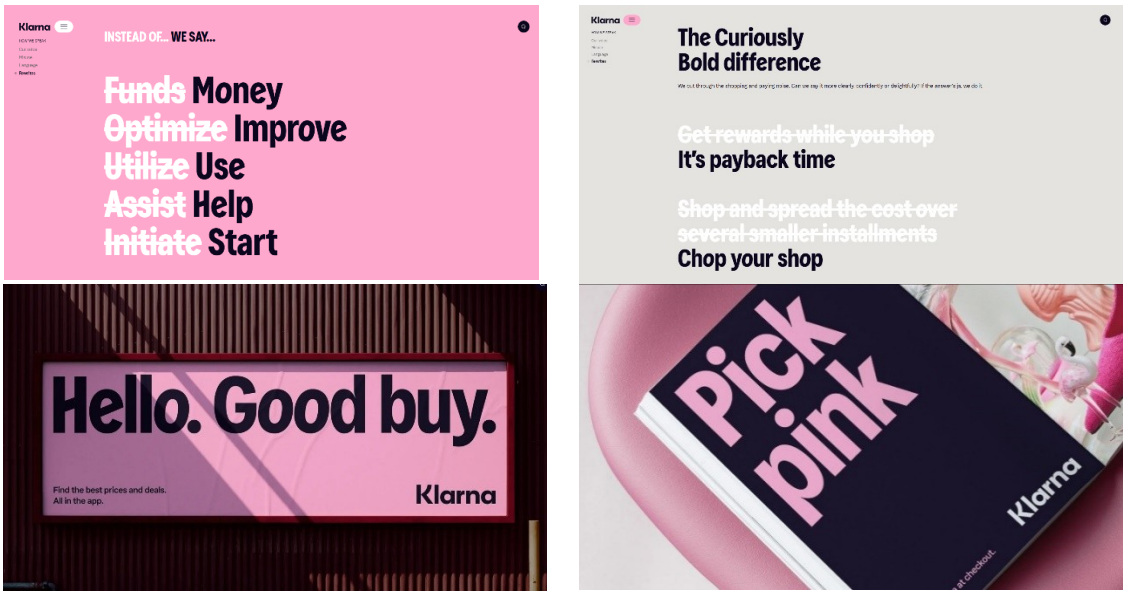


Figure 7 - Screenshots from Klarna

The examples above illustrate several advantages of metaphorical communication in design and advertising. Metaphors increase memorability, encourage audience engagement, and allow complex ideas to be communicated through concise visual or linguistic expressions. Because metaphors require interpretation, they also stimulate cognitive involvement from the viewer.

However, metaphorical communication also has limitations. If the conceptual mapping between source and target domains is unclear, the intended message may become ambiguous. Cultural differences may also influence how metaphors are interpreted, which means that designers must carefully consider audience context when developing metaphor-based campaigns.

In addition to the theoretical framework, an empirical study was conducted to assess audience responses to various linguistic strategies in advertising, including metaphor, phonetic puns, and simplified language. The questionnaire was based on four case studies (Door, Virgin Gifts, Birkenstock, and Klarna) and measured key parameters such as attention, emotional response, appeal, comprehension, and purchase intent. The analysis is based on the proportion of positive responses (scores of 4 and 5), allowing for a comparative assessment of the effectiveness of various linguistic strategies.

Hypothesis 1: Linguistic strategies attract attention and enhance engagement.

The findings indicate that the effectiveness of linguistic strategies in attracting attention varies significantly across cases. The Door and Virgin Gifts campaigns demonstrate identical moderate results, with 47.4% of respondents indicating a high level of attention engagement. This suggests that metaphor alone does not guarantee strong initial attention, especially when the conceptual connection is not immediately evident.

In contrast, the Birkenstock slogan "Bring your sole to life" shows a substantially higher result (84.2%), as shown in figure 8, indicating that phonetic wordplay is particularly effective in capturing attention. The Klarna slogans "Pick pink" and "Hello. Good buy." also demonstrate relatively strong performance (68.5%), confirming that sound-based linguistic strategies can function as powerful attention-grabbing devices.

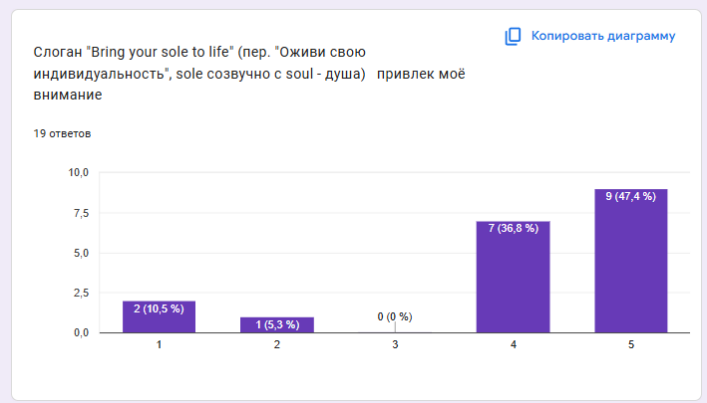


Figure 8 - Survey results

These results suggest that phonetic techniques may outperform metaphor in terms of immediate attention capture.

Hypothesis 2: Linguistic strategies increase attractiveness and memorability

The data demonstrate that linguistic strategies contribute to perceived attractiveness and memorability, although their effectiveness differs across cases. The Door campaign shows a relatively strong result (63.2%), indicating that clear and functionally grounded metaphors enhance the overall appeal of the message.

The Birkenstock case again achieves the highest score (73.7%) in figure 9, reinforcing the idea that phonetic wordplay significantly contributes to memorability. In contrast, both Virgin Gifts (52.7%) and Klarna (52.6%) demonstrate more moderate results, suggesting that not all linguistic strategies equally enhance attractiveness.

These findings indicate that while both metaphor and phonetic devices contribute to memorability, their impact depends on execution and clarity.

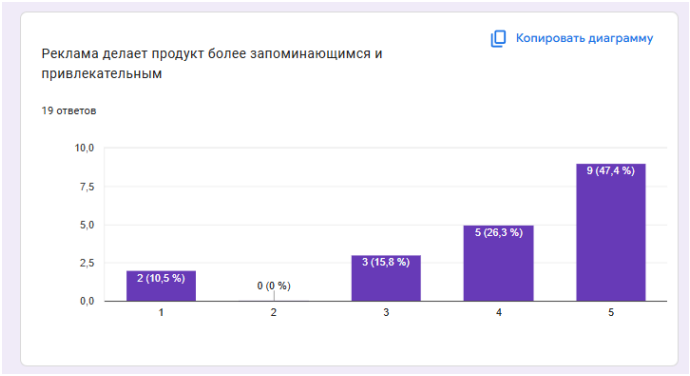


Figure 9 - Survey results

Hypothesis 3: Metaphors enhance emotional response

The results show that linguistic strategies, including metaphor and phonetic wordplay, generate strong emotional responses. Both Door and Virgin Gifts demonstrate identical results (73.7%), suggesting that even less directly connected metaphors can still evoke positive emotions.

The Birkenstock slogan achieves the highest score (89.5%) in figure 10, indicating that phonetic wordplay combined with symbolic associations can produce a particularly strong emotional effect. In contrast, Klarna shows a lower but still significant result (63.2%), suggesting that simplified and functional language may be less emotionally expressive.

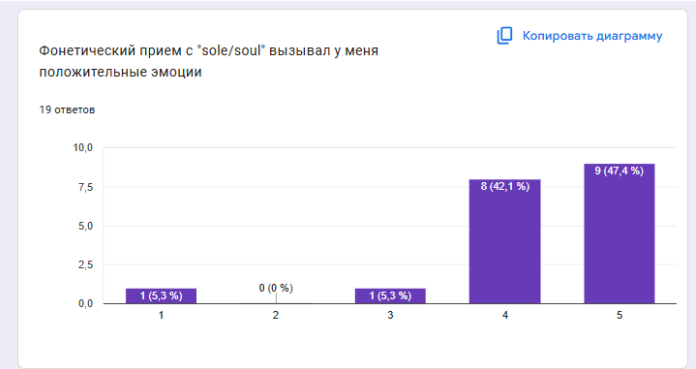


Figure 10 - survey results

These findings suggest that emotional response is not limited to metaphor alone and can be strongly influenced by phonetic and associative linguistic features.

Hypothesis 4: Linguistic strategies improve comprehension

The results indicate that the impact of linguistic strategies on comprehension is uneven. Both Door (47.4%) and Virgin Gifts (47.3%) demonstrate relatively low results, suggesting that metaphor does not always improve understanding, particularly when the conceptual mapping is not sufficiently explicit.

In contrast, Birkenstock shows a significantly higher result (73.7%) in figure 11, which may indicate that simple and direct linguistic constructions combined with subtle wordplay are easier to process. Klarna also demonstrates a moderate improvement (57.9%), likely due to its strategy of simplifying language and avoiding technical terminology.

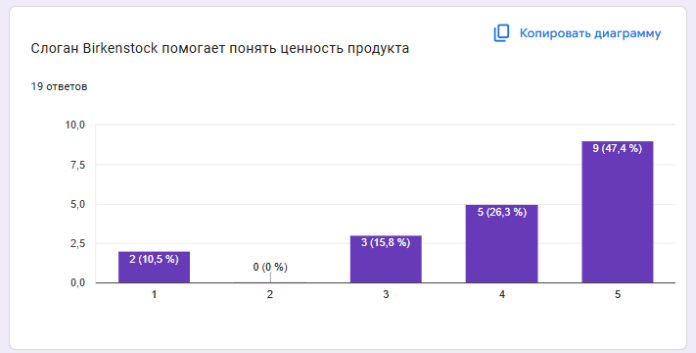


Figure 11 - survey results

These findings suggest that clarity and simplicity may be more important for comprehension than metaphorical complexity.

Hypothesis 5: Linguistic strategies influence purchase intention

The data show that the influence of linguistic strategies on purchase intention is generally weaker compared to other factors. The Door campaign demonstrates the lowest result (36.9%), indicating that even effective metaphors do not necessarily translate into a strong intention to try the product.

Virgin Gifts (52.6%) and Klarna (47.4%) show moderate results, while Birkenstock again achieves the highest score (57.9%) as shown in figure 12, suggesting that emotionally engaging and memorable language may have a stronger influence on consumer interest.

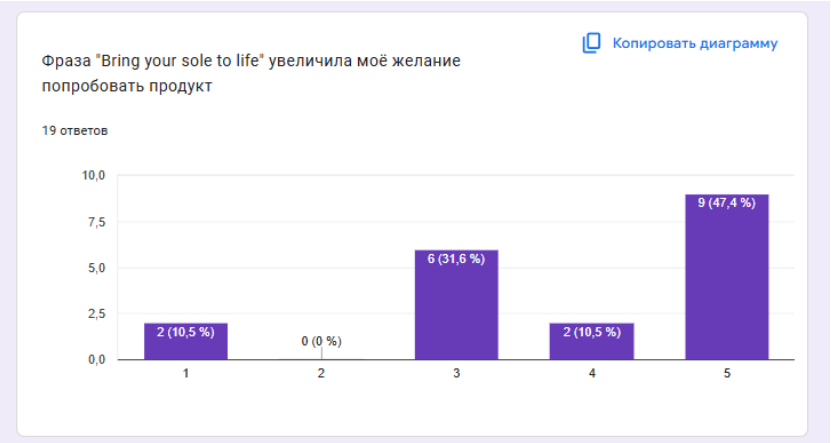


Figure 12 - survey results

Overall, these results indicate that while linguistic strategies contribute to positive perception, their direct impact on behavioral intention remains limited and may depend on additional factors beyond language.

Overall, the results confirm that linguistic creativity significantly enhances the effectiveness of advertising communication. Metaphors and phonetic strategies contribute to attention, emotional engagement, comprehension, and memorability, which in turn influence consumer attitudes and behavior.

At the same time, the data indicate that the effectiveness of these strategies depends on the strength of conceptual mapping and the relevance of the linguistic form to the product. Strong, product-related metaphors (Door) perform better than abstract or weakly connected ones (Virgin Gifts), while phonetic strategies (Birkenstock, Klarna) are particularly effective in enhancing memorability and brand recognition.

To sum up, metaphors and other forms of linguistic creativity play an important role in contemporary design and advertising. By connecting abstract ideas with familiar experiences, metaphors enable designers to communicate complex concepts in a concise and engaging way. Research in cognitive linguistics, design studies, and marketing communication demonstrates that metaphorical reasoning supports both creative design processes and persuasive communication strategies. Consequently, the careful integration of linguistic and visual metaphors can significantly enhance the expressive and communicative power of design messages.

Научный руководитель: доцент кафедры иностранных языков в профессиональной деятельности Чахоян А.О.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Foreign Languages in Professional Sphere Chakhoyan A.O.

Список литературы

1. Хэнелли Э. Исследования показывают, что метафоры в маркетинге — палка о двух концах [Электронный ресурс]. – 2021. – Режим доступа: https://www.revmade.com/research-on-metaphors-in-marketing/
2. Вуйлемен Д. Сначала вы пишете предложение: элементы чтения, письма… и жизни (обзор) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/first-you-write-a-sentence-the-elements-of-reading-writing-and-life-a-review/viewer
3. Малкави А. Х. Использование концептуальных метафор в рекламе: когнитивный подход к убедительному языку [Электронный ресурс]. – 2025. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/390518272_The_Use_of_Conceptual_Metaphors_in_Advertising_A_Cognitive_Approach_to_Persuasive_Language
4. Ли К. Понимание роли визуальных метафор в исследованиях и практике медиаискусства [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: https://www.ideals.illinois.edu/items/112135
5. Приёмы языковой игры в английском рекламном дискурсе [Электронный ресурс]. – 2022. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/the-language-game-techniques-in-the-english-advertising-discourse/viewer
6. Маклафлин Э. Новый визуальный стиль Klarna направлен на улучшение пользовательского опыта покупок [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: https://www.creativereview.co.uk/klarna-brand-refresh/

References

1. Hanelly, A. (2021). Research shows that metaphors in marketing are a double-edged sword. Available at: https://www.revmade.com/research-on-metaphors-in-marketing/
2. Vouillemin, D. First you write a sentence: the elements of reading, writing… and life (a review). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/first-you-write-a-sentence-the-elements-of-reading-writing-and-life-a-review/viewer
3. Malkawi, A. H. (2025). The Use of Conceptual Metaphors in Advertising: A Cognitive Approach to Persuasive Language. Available at: https://www.researchgate.net/publication/390518272_The_Use_of_Conceptual_Metaphors_in_Advertising_A_Cognitive_Approach_to_Persuasive_Language
4. Lee, K. (2019). Understanding the Role of Visual Metaphors in Emerging Media Arts Research and Practice. Available at: https://www.ideals.illinois.edu/items/112135
5. The language-game techniques in the English advertising discourse. (2022). Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/the-language-game-techniques-in-the-english-advertising-discourse/viewer

Т.А.Ровбо

Научный руководитель: Старший преподаватель кафедры истории и теории искусства, член Международной ассоциации искусствоведов Каш Н.А.

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ОТ ГРУППОВОЙ ВЫСТАВКИ К ТЕМАТИЧЕСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ: ЭВОЛЮЦИЯ ВЫСТАВКИ КАК ФОРМЫ ЗНАНИЯ В ПЕТЕРБУРСГКОЙ ПРАКТИКЕ XIX-XXI ВВ.

Статья посвящена развитию групповой выставки в петербургской художественной практике конца XIX - начала XXI века и рассматривает ее как особую форму производства и передачи знания. На примере выставок передвижников, проектов С. П. Дягилева, деятельности Художественного бюро Н. Е. Добычиной, авангардных экспозиций начала XX века, практики ТЭИИ, инициатив Тимура Новикова и современных музейных проектов Манежа и Эрмитажа прослеживается эволюция от выставки как формы демонстрации произведений к выставке как исследовательской и интерпретационной структуре. Показано, что в разные исторические периоды групповая выставка выполняла функции коллективного высказывания, авторской концепции, художественной лаборатории и исторического нарратива.

Ключевые слова: групповая выставка, кураторская практика, история выставок, выставочная деятельность Петербурга, Сергей Дягилев, Надежда Добычина, Казимир Малевич, ТЭИИ, музейная экспозиция, выставка как форма знания.

T.A. Rovbo

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

GROUP EXHIBITIONS AS A FORM OF KNOWLEDGE (BASED ON EXHIBITION PRACTICES IN ST. PETERSBURG)

The article is devoted to the development of group exhibitions in the artistic practice of St. Petersburg from the end of the 19th to the beginning of the 21st century and considers it as a special form of production and transfer of knowledge. Drawing on examples such as the exhibitions of the Peredvizhniki, the projects of S. P. Diaghilev, the activities of the N. E. Dobychina Art Bureau, avant-garde exhibitions of the early 20th century, the practice of TEII, the initiatives of Timur Novikov and modern museum projects in the Manege and the Hermitage, the text traces the evolution from the exhibition as a simple display of works to the exhibition as a research and interpretive the structure.. This demonstrates that in different historical periods, the group exhibition served as a collective statement, an author's concept, an art laboratory, and a historical narrative.

Keywords: group exhibition, curatorial practice, exhibition history, exhibition activities in St. Petersburg, Sergey Diaghilev, Nadezhda Dobychina, Kazimir Malevich, TEII, museum exposition, exhibition as a form of knowledge.

В последние десятилетия групповая выставка стала все больше восприниматься не просто как собрание произведений в одном пространстве, а как единая структура, способная формировать у посетителя понимание исторического процесса, художественного явления или точку зрения куратора на освещаемую проблему. Пол О’Нил в книге «Культура кураторства и куратор культуры» [1] рассматривает выставку как способ производства смысла, для него создание временных экспозиций – деятельность интеллектуальная и творческая, сродни художественной практике. Ханс Ульрих Обрист в работе «Краткая история кураторства» [2] показывает, что история искусств, особенно XX века тесно связана с историей выставок, через которые искусство осмысляется — ведь экспонаты, расположенные в одном пространстве, взаимодействуют с друг другом и образуют новую линию интерпретации того или иного явления.

Приведенная статья ставит целью обзорно рассмотреть ключевые этапы развития групповых выставок в петербургской выставочной практике с конца XIX века по настоящее время. Особое внимание будет уделено истокам кураторской практики и фигурам-первопроходцам на этом поприще. Немаловажным представляется проследить эволюцию от выставки как способа демонстрации произведений к выставке как осмыслению художественной или исторической реальности.

Ранняя форма групповых выставок связывается с концом XVIII века, когда в Петербурге

отчета о художественной деятельности: несколько художников, общее институциональное пространство, демонстрация произведений. В петербургской выставочной практике последней трети XIX века заметную роль играет Императорское общество поощрения художеств (ОПХ), которое организует постоянные выставки-продажи, ориентированные на взаимодействие художника и публики. Эти экспозиции не имели сложившейся концепции, но способствовали формированию пространства, где произведения становились объектом не только эстетического восприятия, но и обсуждения, оценки, каталогизации. В ОПХ проходят как собственные ежегодные выставки, так и экспозиции, организованные различными объединениями и отдельными художниками, что превращает Общество в универсальную площадку для демонстрации произведений.

Традицию групповых выставок как форму знания можно возвести к практике Товарищества передвижных художественных выставок. Первая же экспозиция, открывшаяся в Петербурге в конце 1871 года, стала программным манифестом. Передвижникам было важно оспорить академическую иерархию, где высшей ценностью считался мифологический или исторический сюжет, и доказать, что обращение к проблемам современной жизни не mauvais ton, а насущная задача искусства. Зритель сталкивался с новой визуальной аналитикой. На первой выставке, включавшей всего 47 произведений шестнадцати авторов, экспонировались работы, радикально менявшие оптику восприятия реальности: от пронзительной правды национального пейзажа в картине «Грачи прилетели» А. К. Саврасова до острой социальной характерности и психологизма в полотнах В. Г. Перова (например, «Охотники на привале») и И. М. Прянишникова («Порожняки»). Выставка давала публике объемное, критическое знание о стране. Современные критики (в частности, М. Е. Салтыков-Щедрин и В. В. Стасов) мгновенно считали дидактические и «воспитательные цели» проекта.

В 1880-1890-е годы усиливается значение сезонных и временных выставок, а сама выставочная практика всё в меньшей степени определяется единой художественной программой, она утрачивает прежнюю идеологическую целостность как в выставочной практике Передвижников. Подготавливается появление нового типа экспозиции, основанного на конкретной концепции и отборе материала, что получает развитие в проектах рубежа веков, особенно в выставочной практике С.П. Дягилева.

У Сергея Павловича Дягилева выставка превращается в авторское высказывание, медиум исторической и эстетической интерпретации. «Скандинавская выставка» стала первым масштабным показом искусства северных стран: она включала 289 произведений живописи и графики [4, с.168]. Формально организатором выставки выступало ОПХ, но «полноправным «устроителем», то есть куратором выставки был С.П. Дягилев» [там же]. Здесь мы имеем дело с уже очерченным кураторским самосознанием и желанием проявить индивидуальный подход при формировании экспозиции – в письме вице-председателю общества И.П. Балашеву Дягилев четко оговаривает условие: «Всю художественную часть выставки я прошу предоставить исключительно мне» [4, с.173]. Идейная подоплека этой экспозиции для Дягилева заключалась в формировании образца для русского модерна. Знакомство с художниками Швеции, Норвегии и Дании должно было определить эстетический ориентир для нового поколения русских художников. Важно отметить, что выставка не только демонстрировала работы западных авторов, но и представляла модель развития северного искусства, что само собой могло быть поучительным для молодых творцов.

Следующим важным кураторским проектом С. Дягилева стала выставка «Русских и финляндских художников», организованная в 1898 году в музее Штиглица. Композиция выставки строилась на сопоставлении произведений русских и финляндских художников, экспозиция предлагала зрителю интерпретационную рамку: отечественное искусство предлагалось осмыслить в контексте северного модернистского опыта.

Наиболее обстоятельный, но негативный отклик деятельности Дягилева дал в одной из статей его современник – критик В.В. Стасов [5, с. 4], он, не скрывая раздражения, подчеркивает, что выставка «*была затеей и произведением одного человека*», который «*мог делать, что хотел, что пришло ему в голову, и никому не давая отчета*». Так, Стасов полемизируя с Дягилевым, фиксирует новую концепцию формирования выставки как индивидуального выбора. Критик не приемлет субъективности, но именно она знаменует новый подход, новую модель высказывания, которую мы сейчас называем «авторской», «кураторской».

Кульминацией петербургского выставочного периода Сергея Дягилева стала т.н. «Таврическая выставка» или историко-художественная выставка русских портретов (1905 г., Таврический дворец). Экспозиция заняла более 38 залов и была выстроена в соответствии с хронологическим принципом. [6, с.22]. Любопытно, что пространство дворца стало частью исторической реконструкции, залы разных эпох оформлялись с учетом стилистического соответствия времени. Маршрут был построен как путешествие сквозь эпохи русской истории, экспозиция стала пространственным нарративом для зрителя: историческое прошлое России реконструировалось сквозь призму портретного жанра.

Огромный корпус портретной живописи (около 2000 произведений, многие из которых

бесценный исследовательский материал для историков, культурологов, искусствоведов разных поколений: даже столетие спустя каталог выставки привлекает внимание специалистов.

Следующим важным этапом в развитии петербургской выставочной практике становится деятельность Надежды Евсеевны Добычиной, открывшей в 1911 году собственное художественное бюро – первую коммерческую галерею Петербурга. Несмотря на финансовый интерес, современники отмечали идейный характер этой инициативы: владелеца старалась поддерживать художников и обогащать культурную среду столицы. [7]. Бюро Добычиной стало первой галерейной площадкой концептуального отбора произведений.

Принципиальное значение для художественного мира того времен имели временные экспозиции бюро, посвященные новым направлениям. Например, организованная в 1915 году «Выставка картин левых течений», стала одной из первых попыток показа радикально нового художественного языка в петроградском культурном пространстве. Среди участников – братья Бурлюки, Николай Кульбин, Валентина Ходасевич и другие представители авангардного искусства. И, хотя, Н. Добычина не скрывала своей приверженности к мирискусникам и с охотой коллекционировала их творчество, она понимала важность бюро как пространства для художественного диалога и формирования представления о широком спектре современного искусства.

Наиболее известным проектом галереи стала «Последняя футуристическая выставка картин «0,10»» (1915-1916 гг.). Формальным организатором выступал Иван Пуни, однако концептуальная программа и отбор участников во многом были определены Казимиром Малевичем. Именно здесь была представлена новая живописная система – супрематизм и впервые показан «Черный квадрат». Пространственная организация экспозиции, придуманная художником, имела символическое значение – разместив на место иконы в «красном углу» «Черный квадрат» Малевич провозгласил переход к беспредметному искусству, т.е. догмат новой художественной системы над старой. К выставке художник также подготовил теоретический комментарий. Мы видим, как автор знакомит зрителя с новым направлением искусства не только через произведения, но и через экспозиционное решение, сопроводительный текст – такие привычные атрибуты выставки сегодня, но новаторские в то время.

В послереволюционное десятилетие выставочная жизнь Ленинграда определялась напряженным диалогом между двумя полярными подходами: аналитическим и идеологическим. С одной стороны, музейные институции еще стремились сохранить полифонию искусства, фиксируя его живое многообразие. Такие проекты, как «Выставка новейших течений в искусстве» (1927, ГРМ) и экспозиция «Современные ленинградские художественные группировки» (1928, ГРМ), строились как масштабный исследовательский обзор. Они предлагали зрителю форму знания, при которой полярные творческие методы сосуществовали в едином пространстве на равных правах. С другой стороны, параллельно вызревала иная модель экспозиции – как прямого дидактического инструмента. Перелом наступил вместе с централизацией художественной жизни и образованием ЛОСХ. Открывшаяся в 1935 году в Русском музее «Первая выставка ленинградских художников» зафиксировала смену вех в самой логике показа. Индивидуальный голос куратора, звучавший в новаторских проектах начала века, растворился в анонимных решениях коллегиальных выставкомов. С переходом к практике регулярных смотров – характерным примером которых служит «Осенняя выставка произведений ленинградских художников» 1960 года – экспозиция окончательно утрачивает статус пространства художественного поиска или экспериментальной лаборатории. Она превращается в инструмент трансляции нормативного знания, функционируя как своего рода эстетический кодекс. Главной целью такой выставки становится не исследование живого процесса, а репрезентация идеологически и стилистически одобренного властью искусства, выступающего в роли обязательного канона.

И все же официальная экспозиционная структура постепенно подвергалась внутренней эрозии. Важным прецедентом стала «Выставка одиннадцати ленинградских художников» (1972), прошедшая в новом зале Союза Художников на Охте. Обратившись к нейтральным жанрам вне идеологии, художники сделали главным выразительным инструментом свободный цвет. Тем самым экспозиция предложила новую форму знания, где образ реальности формировался не через спущенную «сверху» норму, а через личный взгляд художников. Выставка ненадолго вернула в ленинградский контекст забытое чувство внутригрупповой солидарности и право на осмысленный авторский отбор. Тем не менее, разрыв между догматом официального искусства и назревшей потребностью в иных формах репрезентации неуклонно рос, делая неизбежным выход искусства в независимую среду.

Следующим этапом, заслуживающим внимания с точки зрения групповых концептуальных выставок, являются 80-е гг. XX в. – расцвет андеграундной культуры, особенно примечательна для нас деятельность «Товарищества экспериментального изобразительного искусства» (далее – ТЭИИ). На одной из ранних экспозиций происходит известный эпизод с «Ноль-объектом» благодаря идее двух авторов выставка превращается в пространство смысловой игры и часть художественного процесса. «Ноль объект»

объявили случайное отверстие в стенде на выставке единственным «настоящим произведением искусства», а всё остальное – лишь фоном для него. Тем самым они радикально пересмотрели сам принцип художественного объекта, показав, что искусством может быть признано нечто случайное и лишённое традиционного содержания. Этот жест стал критикой институций и художественных норм позднего СССР: «Ноль объект» функционировал как манифест, ставящий под вопрос само определение искусства и демонстрирующий, что статус арт-объекта определяется не вещью, а актом интерпретации и контекстом. Впоследствии Т. Новиковым сформирована эстетическая программа, соединившая элементы авангарда, постмодернистской игры и обращение к классической традиции. Эти художественные постулаты претворились в работах художников «Новой Академии изящных искусств». Деятели «Новой академии» продолжали традицию коллективных выставок, в их экспозициях отчетливо проявлялась важная роль лидера и куратора Т. Новикова – он формировал художественную программу, отбирал произведения, создавал общий визуальный и смысловой контекст для усиления позиций неоакадемизма в эстетической системе постсоветского пространства.

Особенно показательно, что художественная среда ленинградского андеграунда 1980х - 1990х гг. спустя несколько десятилетий сама стала предметом музейной рефлексии. Авторы, которые некогда создавали выставки для презентации нового изобразительного языка, со временем сами стали героями экспозиций, посвященных истории и осмыслению художественных течений.

Показательным примером подобной трансформации стала выставка «Клин Новикова. Новая Академия Изящных искусств», прошедшая в 2023 году в Государственном Русском музее. Экспозиция рассказывала об истории Новой академии и роли Тимура Новикова в художественной жизни северной столицы 1980-90х годов. Куратором выставки выступила Екатерина Андреева, хорошо знакомая лично с деятелями объединения и посвятившая им не одну научную работу. Более семидесяти произведений неоакадемистов ― среди которых: живопись, графика, коллажи, фотографии, костюмы и сценографические объекты ― были выстроены в своеобразный исторический нарратив. Первый зал знакомил зрителя с ранней живописью деятелей объединения, затем следовали разделы, посвященные рецепции античной классики в творчестве неоакадемистов, экспериментальным фотографиям и перформативным практикам.

Эта экспозиция продемонстрировала, что групповая выставка может функционировать не только как художественное высказывание или манифест, но и как форма исторического знания, позволяющая представить контекст и время, эстетические установки движения, судьбы его участников и влияние на последователей.

Если рассматривать тематическую выставку, как эволюцию групповой выставки, где совокупность произведений нескольких авторов или источников, объединенных общей темой, эпохой или исследовательской задачей, то в современной петербургской музейной практике можно отметить проект Центрального выставочного зала «Манеж» – «Великая страна – Великая Победа. 1941-1945» [2] 21.03.2025 - 22.06.2025). Среди многих выставок, посвященных военной тематике, эту экспозицию выделяет масштабный историко-документальный материал: для ее создания было привлечено более тысячи экспонатов, предоставленных около тридцатью музеями, библиотеками и архивами из разных регионов страны. Колоссальный объем источников и исследовательской подготовки позволяет рассматривать выставку как результат сложной научной работы, сопоставимой по масштабу с монографическим исследованием.

Концепция выставки была организована через систему тематических разделов – транспортная система, экономика и ресурсы, промышленность, наука, коммуникация и пропаганда, сельское хозяйство и медицина. Такая структура позволяла последовательно раскрывать историю перехода страны на военные рельсы.

Особое значение имело обращение к теме труда в тылу, которая в предыдущих музейных проектах освещалась значительно менее подробно. Помимо репрезентации материала экспозиция представляла и новую исследовательскую перспективу. Высокий уровень кураторской работы проявился и в пространственной организации экспозиции. Каждый из смысловых блоков формировал целостный исторический нарратив. Памятники художественной и материальной культуры, документальные свидетельства, произведения декоративно-прикладного искусства воссоздавали атмосферу эпохи и погружали зрителя в контекст военного времени XX века. Вспомогательную роль в формировании выставочного повествования играли художественные инсталляции, архитектурные решения залов и мультимедийная инфографика. В сочетании с музейными артефактами цифровые технологии создавали многослойную визуальную среду, которая помогала посетителю не только воспринимать информацию, но и выстраивать собственное понимание представленного материала.

Проект Манежа показал одну из наиболее характерных тенденций современной музейной практики: выставка выступает не просто как форма демонстрации экспонатов, но как сложная исследовательская и

интерпретационная структура, где через систему тематических разделов, пространственных решений и визуальных сопоставлений формируется целостное знание об историческом явлении.

Среди современных тенденций развития выставки следует отметить появление новых форм экспозиции, связанных с использованием цифровых технологий и иммерсивных практик. Эти подходы позволяют расширить возможности музейного повествования и вовлечь зрителя в процесс интерпретации экспонатов.

Характерным примером подобной практики является проект Государственного Эрмитажа «Музейный детектив. Иммерсивное расследование» (18 февраля - 31 мая 2026 года, Главный штаб). Смысловым центром выставки стала античная статуя Виктории из Кальватоне, обнаруженная в Северной Италии в 1836 году. Несмотря на многолетнее изучение памятника, история его происхождения и бытования остается предметом научных дискуссий.

Вокруг этой скульптуры была выстроена экспозиция, включающая более пятидесяти произведений из различных областей искусства – глиптики, нумизматики, пластики и декоративно-прикладного искусства. Однако особенностью проекта стала форма подачи материала: выставка была построена как своеобразное исследование, в котором зрителю предлагалось участвовать в реконструкции истории памятника.

Здесь посетитель перестал быть пассивным наблюдателем и стал активным участником научного поиска. Через предложенный кураторами «детективный» сценарий зритель знакомится с различными гипотезами, сопоставляет факты и постепенно выстраивает собственное понимание представленного материала.

Аудиальное сопровождение, мультимедийная среда и элементы виртуальной реальности создают интерактивное пространство, в котором музейные предметы вступают в диалог с цифровыми технологиями. В результате экспозиция превращается в своеобразную лабораторию исторического знания, где процесс познания становится частью выставочного опыта.

Подобные проекты демонстрируют, что в современной музейной практике выставка сохраняет свою фундаментальную функцию – формирование и передачу знания. Однако её структура и способы репрезентации претерпевают существенные изменения: наряду с традиционной логикой показа всё более активно используются тематические, мультимедийные и иммерсивные форматы, позволяющие выстраивать сложные нарративы и вовлекать зрителя в процесс интерпретации.

На протяжении более чем полутора веков в петербургской практике прослеживается эволюция выставки как формы знания: от групповой экспозиции передвижников, выступавшей как коллективное художественное высказывание, к проектам рубежа XIX-XX веков, где формируется принцип авторского, субъективного отбора и интерпретации материала, и далее – к выставкам XX-XXI веков, в которых усиливается исследовательский и нарративный характер экспозиции. В этом процессе меняется не только структура выставки, но и её функция: от демонстрации произведений – к осмыслению художественных и исторических явлений.

Групповая выставка становится отправной точкой для развития более сложных экспозиционных моделей. Переход к тематическим и исследовательским форматам не отменяет базовые принципы групповой выставки (концептуальный отбор материала, выстраивание визуального диалога и пространственное сопоставление произведений), что позволяет экспозиции выступать самостоятельным инструментом производства знания и интерпретации культурного опыта.

Список использованной литературы

1. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М. : Ад Маргинем, 2015. 354 с.
2. Обрист Х.-У. Краткая история кураторства. М. : Ад Маргинем, 2012.
3. Алексеева Т. П., Куракина М. О. С. П. Дягилев как первопроходец отечественной кураторской деятельности // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2023. Т. 14. № 1. С. 1-10.
4. Доронченков И. А. К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): стратегия и выбор // Искусствознание. 2019. Вып.2. С. 168-205.
5. Стасов В. В. Выставки. Обзор выставки русских и финляндских художников, организованной С. Дягилевым. СПб., 1898.
6. Окуренкова Н. В. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов: иллюстрированный каталог-реконструкция. Вып. I. М. : Минувшее, 2016.
7. Муромцева О.В. История художественного собрания Н.Е. Добычиной в послереволюционные годы: состав и проблемы бытования // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 2 (21). С. 92–103. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.008. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/618 (дата обращения: 20.02.26).

References

1. O'Nil P. Kul'tura kuratorstva i kuratorstvo kul'tur(y). M. : Ad Marginem, 2015. 354 s.
2. Obrist Kh.-U. Kratkaya istoriya kuratorstva. M. : Ad Marginem, 2012.
3. Alekseeva T. P., Kurakina M. O. S. P. Dyagilev kak pervoprokhodets otechestvennoj kuratorskoj deyatel′nosti // Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul′turologiya. 2023. T. 14. № 1. S. 1-10.
4. Doronchenkov I. A. K zapadu cherez severo-zapad. Skandinavskaya vystavka Sergeya Dyagileva (1897): strategiya i vybor // Iskusstvoznanie. 2019. Vyp.2. S. 168-205.
5. Stasov V. V. Vystavki. Obzor vystavki russkikh i finlyandskikh khudozhnikov, organizovannoj S. Dyagilevym. SPb., 1898.
6. Okurenkova N. V. Istoriko-khudozhestvennaya vystavka russkikh portretov, ustraivaemaya v Tavricheskom dvortse, v pol′zu vdov i sirot pavshikh v boyakh voinov: illyustrirovannyj katalog-rekonstruktsiya. Vyp. I. M. : Minuvshee, 2016.
7. Muromtseva O.V. Istoriya khudozhestvennogo sobraniya N.E. Dobychinoj v poslerevolyutsionnye gody: sostav i problemy bytovaniya // Iskusstvo Evrazii [Elektronnyj zhurnal]. 2021. № 2 (21). S. 92–103. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.008 URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/618

Меркулова А. С.

Санкт-Петербургский государственный университет промышленный технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская,18

ПАРАМЕТРИЗМ В МОСКОВСКИХ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТАХ МИХАИЛА КРИЧЕВЦОВА (НА ПРИМЕРЕ «ЗАПОВЕДНОГО ПОСОЛЬСТВА» В ПАРКЕ ЗАРЯДЬЕ)

Статья посвящена анализу проявлений параметризма в московских архитектурных проектах. Рассматриваются особенности формообразования, основанные на алгоритмических и цифровых методах проектирования, а также их связь с современными тенденциями мировой архитектуры. Особое внимание уделяется художественно-выразительным и конструктивным решениям, позволяющим выявить специфику интерпретации параметризма в отечественной практике.

Ключевые слова: параметризм, алгоритм, 3D-проектирование, архитектура, ландшафт, экологичность, флюидность.

Merkulova A.S.

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

PARAMETRISM IN MICHAEL KRITCHEVTSOV'S MOSCOW ARCHITECTURAL PROJECTS (ON THE EXAMPLE OF THE "RESERVED EMBASSY" IN ZARYADIE PARK)

The article is devoted to the analysis of the manifestations of parametricism in Moscow architectural projects. It examines the features of form formation based on algorithmic and digital design methods, as well as their connection with modern trends in global architecture. Special attention is paid to artistic and expressive solutions that allow us to identify the specifics of the interpretation of parametricism in Russian practice.

Keywords: parametrism, algorithm, 3D design, architecture, landscape, ecology, fluidity.

Параметризм (алгоритмическая архитектура) – направление, в котором использование алгоритмов и параметров в проектировании позволяет архитекторам создавать сложные формы и адаптировать проекты под разнообразные условия. В настоящее время параметризм в России находится на начальном этапе развития. Параметризм претендует на статус глобального стиля, основанного на алгоритмах и взаимосвязанных параметрах формы, однако в проектах российских архитекторов он реже проявляется как «чистый стиль», а чаще используется как метод проектирования (инструмент формообразования). Параметризм демонстрирует осознание того, как новое миропонимание и инновационные разработки в смежных областях знаний, помноженные на технические возможности новых конструкций и материалов, создают необходимость работы со сложными информационными моделями архитектурных объектов и предметов дизайна на основе компьютерных технологий. Так появилась цифровая архитектура, тесно связанная с программированием, где формообразование зависит от математических алгоритмов и формул, автоматически преобразует объем, делая его технически и экономически выполнимым. Множество возможностей появляется также благодаря технологиям 3D-печати.

Настоящее время одним из ключевых трендов в мире стало такое направление как параметрическая архитектура. Это достаточно молодое направление, которое пока не сформировалось чистый стиль, а к чему же имеет все предпосылки. Сегодня параметризм в России проявляется не столько в «иконических» зданиях, сколько в отдельных элементах: фасады и оболочки, динамические поверхности, медиафасады, адаптивные оболочки, интерьеры и общественные пространства, сложные криволинейные структуры, трансформируемые пространства, лэнд-арт и малые архитектурные формы. В России параметризм не существует изолированно, а смешивается с актуальными трендами. Например, рационализм и функциональность. Современная архитектура России смещается к технологичности и экономичности.

В России работает в стиле параметризм архитектурное бюро «Параметрика», специализирующееся на многофункциональных кварталах, мастер-планах жилых кварталов и проектирует модульное домостроение. В практике — проекты жилых комплексов, модульных детских садов, жилых домов по программе реновации. Также можно выделить бюро ABOVE. Использует параметрический подход для адаптации проектов под специфические городские контексты. Например, в практике — фасадные решения музея промышленной механизации и проекты интерьеров, где сложные геометрические решения помогают трансформировать пространство. Важно отметить также концерн «КРОСТ», руководителем которого выступает Михаил Кричевцов. По его мнению, интерес к параметрической архитектуре растёт из развития компьютерных технологий. Создание подобных проектов связано с математическими алгоритмами и вычислениями. Благодаря технологиям они становятся более доступными. Традиционно для архитекторов элементами формообразования были параллелепипед, куб или сфера. Новым является использованием динамических элементов, благодаря чему удается создать немыслимые ранее архитектурные формы. Ценный вклад в развитие теории параметрической архитектуры в России внёс Григорий Вороной. Он создал диаграмму, которая фундаментально повлияла на современную архитектуру, ключевым инструментом параметрического проектирования. Она позволяет создавать органические фасады, структуры и планировки на основе математического разбиения пространства на ячейки вокруг заданных точек.

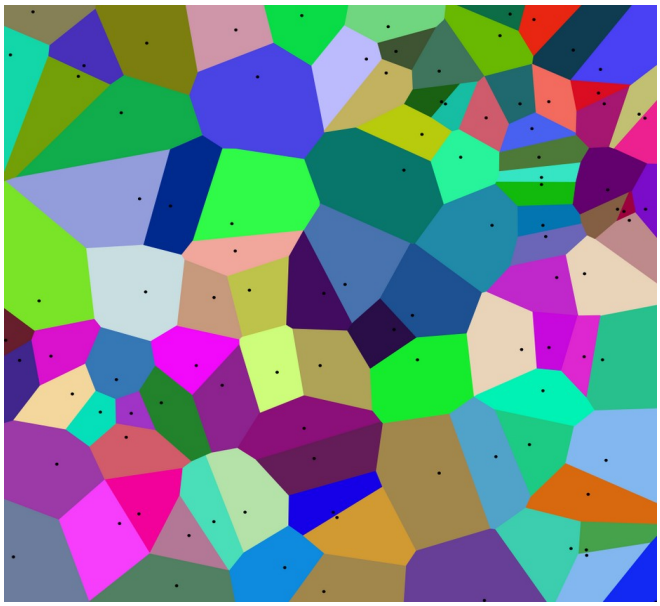


Рис.2. Диаграмма Вороного случайного множества точек на плоскости.

Этот алгоритм имитирует природные узоры (ячейки, кристаллы), обеспечивая баланс между эстетикой функциональностью. Диаграмма Вороного конечного множества точек S на плоскости представляет такое разбиение плоскости, при котором каждая область этого разбиения образует множество точек, более близких к одному из элементов множества S, чем к любому другому элементу множества. Архитекторы с помощью плагина Voronoi3D в Grasshopper генерируют сложные, неповторяющиеся узоры, которая делится на выпуклое многоугольник. Ячейки Вороного используются для создания лёгких, но прочных конструкций, имитирующих природные структуры (например костную ткань), что позволяет эффективно распределять нагрузку. Такой метод применяется для функционального зонирования, создания зон обслуживания или организации пешеходных путей, где каждая ячейка максимально приближена к центру активности.

По словам Михаила Кричевцова, когда он создает проекты, то базируется на опыте своих предшественников, в том числе Антонио Гауди. Однако сегодня используется несколько другой подход. Сначала рисуются определённые формы, затем переносятся в компьютер, строится сплайн- линия и дальше идёт работа с ней при помощи управляющих вершин Безье, которые позволяют изменять её кривизну. Затем компьютер, используя математический алгоритм, позволяет менять созданную структуру и оболочку, предлагая новые формы. Такой подход Кричевцов использовал в небоскрёбе Wellton Towers, где стилобат выполнен в технике бионики. Это единственный жилой комплекс в Москве, в котором применялась подобная техника. Первые этажи небоскрёба по периметру украшены бионической скульптурой из стеклофибробетона, напоминающей скопление сталактитов. Это система арок, которая видоизменяется в зависимости от ракурса.



Рис.1. А-проект. Wellton Towers. 2017. Москва.

Благодаря параметрике проект получилось создать намного быстрее, чем при работе стандартными методами. Среди инновационных материалов Кричевцов выделяет прежде всего фибробетон – достаточно пластичный материал, который может использоваться при создании параметрических объектов. Также архитектурный бетон – новый вид бетона, преимуществом которого является то, что в его структуре можно расположить оптико-волоконные элементы, которые будут подсвечивать его поверхность. Кроме того, внедрением определённого количества светопропускающих элементов можно регулировать его прозрачность.

Работая над своими проектами, Михаил Кричевцов всегда стремится к тому, чтобы они вызывали настоящие эмоции. Опираясь на собственное чувство пространства, знания, заложенные выдающимися учителями — Андреем Черниховым и Алексеем Гинзбургом, — и собственный опыт, архитектор создаёт современные здания, которые существуют не как «вещи в себе» или арт-объекты, сложно интегрируемые в обычную жизнь, а как самобытные архитектурные объекты, в которых функция не уступает форме.

Одним из наиболее ярких примеров параметрической архитектуры в Москве является также «Заповедное посольство» в парке Зарядье. Данный научно-познавательный центр имеет архитектурные особенности, связанные с конструкцией, интерьером и применением современных технологий. Постройка имеет инновационный фасад из стекла, который создаёт эффект прозрачности и близости к природе.



Рис.3. Гранд Проект Сити. Здание «Заповедного посольства» в парке Зарядье. 2016. Москва.

Посетители могут видеть внутренние экосистемы флориариума и наслаждаться естественным светом внутри павильона. Для этого используются продукты Vision 60T и Crystalvision. Система Digital

Signage предоставляет посетителям информационную и навигационную поддержку, одновременно являясь и частью дизайна павильона. В «Заповедном посольстве» более 50 информационных экранов, включая интерактивные киоски и видеостены, более 60 акустических систем. Оснащение помещений для демонстрации учебных материалов включает специализированное оборудование в биологической лаборатории, проекционные системы, интерактивные доски, системы видеоконференцсвязи и беспроводной трансляции контента. Отличительной особенностью также служит криволинейный реечный потолок, переходящий от входной группы и объединяющий все ключевые помещения. Рейка потолка выполнена из стеклофиброгипса на металлическом каркасе. Освещение всего помещения холла располагается между рейками в виде линейных светильников. Сценарии освещения запрограммированы по времени и работают в автоматическом режиме, при этом всеми группами светильников можно управлять отдельно, например, во время проведения мероприятий. В целом необходимо отметить, что архитектурное решение «Заповедного посольства» строится на принципе интеграции здания в природной рельеф. Павильон не доминирует в пространстве, а буквально «врастает» в него: большая часть объема скрыта под искусственным холмом; эксплуатируемая кровля становится продолжением паркового ландшафта; архитектура работает как переход между природой и технологией. Это соответствует общей идее парка – демонстрации природы России в синтетическом, сконструированном виде. Здание имеет плавную, параметрически организованную форму, лишенную жёсткой геометрии: линии кровли и фасадов текучи, напоминают природные формы; отсутствует традиционная фронтальность – объект воспринимается со всех сторон, внутренние пространства организованы вокруг открытых атриумов и оранжерей. Центральным элементом является стеклянный купол (оранжерея), под которым размещены тропические и субтропические растения, а также зоны микроклимата, поддерживаемые инженерными системами. Архитектура «Заповедного посольства тесно связана с инженерией: используются лёгкие металлические конструкции и стекло; применены системы климат-контроля, позволяющее создавать разные природные среды; кровля выполняют не только защитную, но и ландшафтную функцию (эксплуатируемая зелёная поверхность). Здание функционирует как биотехнологическая платформа, а не просто павильон.



Рис.4. Гранд Проект Сити. Здание «Заповедного посольства» в парке Зарядье. Интерьер. 2016. Москва.

Заповедное посольство» — это многофункциональный научно-образовательный центр, сочетающий в себе флорариум и оранжереи; лаборатории и образовательные пространства; выставочные зоны; гастрономические пространства. Функции объединены идеей экологического просвещения и демонстрации природных процессов. В решении павильона отчетливо проявляются принципы параметрической архитектуры: сложная криволинейная геометрия; адаптация формы к ландшафту; использование цифрового моделирования; синтез архитектуры, среды и технологии. Эти идеи соотносятся с теорией параметризма Патрика Шумахера, где архитектура понимается как гибкая, взаимосвязанная система.

Образ «Заповедного посольства» можно трактовать как: «архитектуру-ландшафт» (здание исчезает в природе); символ гармонии человека и экосистемы, а также пример новой эстетики, где форма определяется процессами, а не канонами. Архитектурное решение «Заповедного посольства» включает в себя интеграцию архитектуры и ландшафта; использование параметрических форм и технологий; создание гибридного пространства науки, природы и общественной жизни. Таким образом, павильон выступает не только функциональным объектом, но и манифестом современной экологически

ориентированной архитектуры. Все вышеперечисленные характеристики данного проекта характеризуют его как пример инновационного решения в архитектуре современной Москвы.

Список литературы

1. Бурлаков К. В. Особенности топологического формообразования в архитектуре рубежа XX-XXI веков: автореферат дис. … канд. архитектуры / Нижегор. гос. архитектурно-строительный университет. —Нижний Новгород, 2011. — 24 с.
2. Волегова, А. А. Феномен архитектуры нового тысячелетия / А. А. Волегова, А. А. Барабанов // Вестник ТГАСУ. – 2008. – №3. – С.35-46.
3. Вытулева К. О. Пространственные эксперименты в новейшей архитектуре: к вопросу о "новых образах": автореферат дис. … канд. Искусствоведения / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2010. – 26 с.
4. Гоголкина, О.В. Особенности формирования конструкций в параметрической архитектуре / О. В. Гоголкина // Модуль-Арт. – 2018. – №1. – С. 355 – 363.
5. Дадашева М. М. Художественный язык архитектуры конца XX - начала XXI века в категориях объемно-пространственной композиции: тектоника, динамика, масштабность / М. М. Дадашева – М.: Энциклопедия, 2022. – 276 с.
6. Данилов Д. С. Параметрическая архитектура как этап развития западноевропейской архитектуры: автореферат дис. … канд. арх.н. / ФГБОУ ВО Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. – Нижний Новгород, 2019. –21 с.
7. Дженкс Ч. Новая парадигма в архитектуре / Ч. Дженкс // Проект International. – 2003. – № 5. – С. 98–112.
8. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
9. Киричков И.В. Складчатое формообразование в новейшей архитектуре рубежа XX - XXI веков: автореферат дис. … канд. арх. / Нижегород. гос. арх.- строит. ун-т. – Нижний Новгород, 2024. – 26 с.
10. Коротич А. В. Небоскреб как произведение пластического искусства / А. В. Коротич. – Екатеринбург: Уральский государственный архитектурно-художественный университет, 2018. – 404 с.
11. Сердюкова Е.А. Параметризм как стиль цифровой эпохи на пересечении математики, архитектуры и компьютерных технологий / Е. А. Сердюкова // International Journal of humanities and natural sciences. – 2021. – №63. – С. 94-96.

References

1. Burlakov K. V. Features of topological shaping in architecture of the turn of the XX-XXI centuries: abstract of the dissertation. ... kand. architectures / Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. —Nizhny Novgorod, 2011. — 24 p.

2. Volegova, A. A. The Phenomenon of the New Millennium Architecture / A. A. Volegova, A. A. Barabanov // Vestnik TGASU. – 2008. – No. 3. – Pp. 35-46.

3. Vytuleva K. O. Spatial Experiments in the Latest Architecture: On the Question of "New Images": Abstract of Dis. … Cand. Art Studies / Moscow State University named after M. V. Lomonosov. – Moscow, 2010. – 26 p.

4. Gogolkina, O.V. Features of the formation of structures in parametric architecture / O. V. Gogolkina // Module-Art. – 2018. – No. 1. – pp. 355-363.

5. Dadasheva M. M. The artistic language of architecture of the late XX - early XXI century in the categories of spatial composition: tectonics, dynamics, scale / M. M. Dadasheva, Moscow: Encyclopedia, 2022. – 276 p.

6. Danilov, D. S. Parametric Architecture as a Stage in the Development of Western European Architecture: Abstract of Dissertation for the Degree of Candidate of Architecture. Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. Nizhny Novgorod, 2019. – 21 p.

7. Jencks, C. A New Paradigm in Architecture. Project International. – 2003. – No. 5. – Pp. 98–112.

8. Dobritsyna I. A. From Postmodernism to Nonlinear Architecture: Architecture in the Context of Modern Philosophy and Science / I. A. Dobritsyna. – Moscow: Progress-Tradition, 2004. – 416 p. 9. Kirichkov I.V. Folded Form Formation in the Latest Architecture of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Abstract of Dissertation … Candidate of Architecture. / Nizhny Novgorod State Architecture."He's building. un-T. – Nizhny Novgorod, 2024. – 26 p.

10. Korotich A.V. A skyscraper as a work of plastic art / A.V. Korotich. Yekaterinburg: Ural State University of Architecture and Art, 2018. – 404 p.

11. Serdyukova, E. A. Parametricism as a Digital Age Style at the Intersection of Mathematics, Architecture, and Computer Technologies / E. A. Serdyukova // International Journal of Humanities and Natural Sciences. – 2021. – No. 63. – Pp. 94-96.

Научный руководитель: Доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат культурологии, Мамонова В. А.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Candidate of Cultural Studies, Mamonova V. A.

УДК 7.025, 7.072.5, 339.543

Т.Ю. Прозорова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

К ВОПРОСУ КОМПЛЕКСНОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА ПРИ ИХ ВЫВОЗЕ ИЗ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

© Т.Ю. Прозорова, 2026

В статье рассматриваются правовые аспекты порядка перемещения произведений искусства, обладающих культурной ценностью, через границу Российской Федерации со ссылками на законодательную базу. Автор пишет о роли эксперта по культурным ценностям и анализирует ключевые компетенции эксперта в оценке и составлении заключения. Были выделены основные проблемы, заключающиеся в отсутствии комплексной экспертизы, состоящей из трех главных методов анализа (сравнительный, стилистический и технико-технологический), что ставит вопрос об объективных результатах.
Ключевые слова: культурное наследие, Министерством культуры Российской Федерации, экспертиза культурных ценностей, комплексная экспертиза, технико-технологический анализ, подлинность, искусствоведческие методы исследования.

T.Y. Prozorova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ON THE ISSUE OF COMPREHENSIVE EXAMINATION OF ARTWORKS WHEN EXPORTING THEM FROM THE RUSSIAN FEDERATION

This article examines the legal aspects of the movement of works of art of cultural value across the border of the Russian Federation, citing the relevant legislation. The author discusses the role of cultural property experts and analyzes their key competencies in assessing and preparing opinions. Key issues highlighted include the lack of a comprehensive expert assessment, encompassing three main analytical methods (comparative, stylistic, and technical/technological), which raises questions about the objective nature of the results.
Keywords: cultural heritage, the Ministry of Culture of the Russian Federation, examination of cultural valuables, comprehensive examination, technical and technological analysis, authenticity, art history research methods.

В данной статье анализируется действующее законодательство в сфере вывоза культурных ценностей, в частности произведений искусства, описывается проблема методологии экспертизы культурных ценностей актуальная при исследовании произведений искусства, а также демонстрируется необходимость проведения комплексной экспертизы, опираясь на примеры из музейной практики.

В настоящее время арт-рынок является одним из наиболее прибыльных и стремительно развивающихся секторов креативных индустрий [8, с. 18-22]. В связи с этим особое внимание государства обращено к контролю за соблюдением порядка перемещения произведений искусства через границу Российской Федерации и их защите от контрабанды [1, с. 258]. Ввоз/временный ввоз и вывоз/временный вывоз произведений искусства производятся физическими и юридическими лицами в личных и коммерческих целях в рамках международного оборота культурных ценностей и регулируются нормами национального и наднационального законодательства, а также международными конвенциями (Конвенция ЮНЕСКО 1970 года, Конвенция УНИДРУА 1995 года и др.).

Вывоз культурных ценностей как группы товаров, и произведений искусства, в частности, регулируется несколькими основными нормативными правовыми актами:

1. Законом Российской Федерации от 15.04.1993 № 4804-I «О вывозе и ввозе культурных ценностей» (далее - Закон «О вывозе и ввозе культурных ценностей»).

2. Решением Коллегии Евразийской экономической комиссии от 21.04.2015 № 30 «О мерах нетарифного регулирования» (далее - Решение Коллегии ЕЭК № 30).

3. Федеральным законом от 28.12.2017 № 435-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием государственного управления в сферах вывоза и ввоза культурных ценностей и архивного дела» (далее - Федеральный закон № 435-ФЗ).

В соответствии с Законом «О вывозе и ввозе культурных ценностей» вывоз культурных ценностей – это вариант перемещения культурных ценностей из Российской Федерации в иностранные государства, не являющиеся государствами - членами Евразийского экономического союза, без обязательства их обратного ввоза. Под «вывозом» понимается именно постоянный вывоз культурных ценностей.

Для вывоза произведений искусства собственнику предметов необходимо иметь документ, подтверждающий их статус. Таким документом является экспертное заключение, составленное экспертом/экспертами по культурным ценностям, аттестованным(и) Министерством культуры Российской Федерации по следующим специализациям: «Живопись», «Графика», «Скульптура» или «Декоративно-прикладное искусство» (в зависимости от вида произведения искусства). Правила проведения экспертизы культурных ценностей, а также критерии отнесения движимых предметов к культурным ценностям и к культурным ценностям, имеющим особое историческое, художественное, научное или культурное значение, определены Постановлением Правительства РФ от 14.09.2020 № 1425 (далее - Постановление Правительства РФ № 1425). В соответствии с этим документом для большинства категорий движимых предметов к культурным ценностям относятся предметы, созданные 50 и более лет назад, а к культурным ценностям, имеющим особое значение, – предметы, созданные до 1946 года ограниченным тиражом и сохранившиеся до наших дней в определенном количестве. Для каждого вида произведений искусства указаны свои критерии и датировки, которым они должны соответствовать для их отнесения к культурным ценностям, имеющим особое значение.

Разрешительный порядок вывоза распространяется на большой перечень товаров, в том числе на культурные ценности разных категорий. Он установлен Решением Коллегии ЕЭК № 30. До вступления в силу Федерального закона от 28.12.2017 № 435-ФЗ разрешительный порядок вывоза распространялся на произведения искусства в соответствии с пунктом 3 раздела 2.20 Приложения № 2 к Решению Коллегии ЕЭК № 30. Однако, Федеральным законом № 435-ФЗ установлено, что до дня вступления в силу межправительственного соглашения, регулирующего порядок перемещения культурных ценностей между государствами - членами Евразийского экономического союза на все художественные ценности (т.е. произведения искусства) распространяется разрешительный порядок вывоза независимо от времени их создания. Под разрешительным порядком вывоза подразумевается, что для вывоза произведений искусства, являющихся культурными ценностями, необходимо получить разрешение на вывоз в Министерстве культуры Российской Федерации – заключение (разрешительный документ).

Резюмируя вышеуказанное произведения искусства можно условно разделить на три категории:

1. Созданные менее 50 лет назад, – иногда являются культурными ценностями; никогда не являются культурными ценностями, имеющими особое значение.

2. Созданные 50 и более лет назад, – всегда являются культурными ценностями; не являются культурными ценностями, имеющими особое значение, если созданы после 1946 года.

3. Созданные 100 и более лет назад, – всегда являются культурными ценностями; будут являться культурными ценностями, имеющими особое значение, если соответствуют критериям отнесения к данной группе предметов, определенным для каждого вида искусства.

На рынке антиквариата преобладают произведения искусства, созданные до середины XX века (вторая и третья категории), в то время как в галерейном бизнесе большую часть составляют современные работы, созданные в конце XX – начале XXI века (первая категория). В основном арт-рынок насыщен именно антиквариатом, что подтверждается актуальными данными аукционных продаж [8, с. 146-147, 180]. Реализация современных работ производится в меньших масштабах, часто ограничивается личным сайтом художника, либо несколькими галереями, с которыми он сотрудничает, особенно если речь о региональном, а не всемирно известном, авторе. Однако, необходимо учитывать, что современные авторы активно наполняют арт-рынок своими работами, особенно стремительно развиваются направления цифрового и мультимедийного искусства, в то время как количество антиквариата ограничено - ведь такие предметы больше не создаются.

В связи с тем, что для вывоза большинства произведений искусства требуется как минимум наличие экспертного заключения, обозначим роль экспертов по культурным ценностям, аттестованных Министерством культуры Российской Федерации (далее – эксперты), в механизме государственного регулирования оборота культурных ценностей.

Фактически именно эксперты являются первым и основным звеном между собственником произведений искусства и государством. Они напрямую взаимодействуют с предметами, поэтому обладают наибольшей полнотой информации и наивысшей степенью ответственности. В дальнейшей работе должностные лица органов государственной власти, выдающих разрешительную документацию и осуществляющих контроль на границе, опираются в первую очередь на содержание и выводы экспертных

заключений, составленных экспертами, так как сами зачастую не обладают специальными знаниями в данной области. Каждый эксперт проходит аттестацию в соответствии с Правилами аттестации экспертов по культурным ценностям, утвержденными Постановлением Правительства РФ от 23.11.2023 № 1976 (далее - Постановление Правительства РФ № 1976), и руководствуется в своей работе положениями Закона «О вывозе и ввозе культурных ценностей» и Постановления Правительства РФ № 1425.

Одной из существенных проблем экспертной деятельности на современном этапе является ограниченность и определенная поверхностность проводимых экспертами исследований, в том числе в рамках осуществления экспертизы произведений искусства [6, с. 172]. В соответствии с пунктом 17 Правил проведения экспертизы культурных ценностей исследование объектов экспертизы проводится с применением следующих неразрушающих методов:

- сравнительного анализа;
- стилистического анализа;
- технико-технологического.

Под технико-технологическим методом следует понимать применение таких аппаратных методов как различные виды микроскопии и томографии, мультиспектральная съемка, исследования в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, рентгенография, рентгенофлуоресцентный анализ, рамановская спектроскопия, а также других методов, при которых не производится отбор проб и не повреждается поверхность исследуемого предмета [4; 7, с. 76-77].

При этом обязательное применение всех трех вышеуказанных методов при проведении экспертизы каждого предмета действующими законами и подзаконными актами Российской Федерации не оговорено. Зачастую эксперты в своей работе ограничиваются стилистическим и сравнительным анализом и не прибегают к технико-технологическому исследованию. Учитывая, что среди перечисленных методов наиболее точным является именно технико-технологический, и при этом на практике он используется крайне редко, имеет место существенное противоречие цели и методов экспертизы, в связи с чем возникает вопрос об объективности результатов проводимых исследований (и в целом о качестве формируемых экспертных заключений).

Чаще всего технико-технологическое исследование проводится в случаях, когда заказчик экспертизы настаивает инициативно на проведении подробного исследования, так как планирует использовать полученное экспертное заключение в качестве подтверждения атрибуции предмета, чтобы не проводить отдельно искусствоведческую экспертизу (во много раз более дорогостоящую). Во всех остальных случаях технико-технологическое исследование обычно проводится, если эксперт не имеет возможности точно атрибутировать предмет с помощью стилистического и сравнительного анализа, например, при исследовании картин неизвестных художников XIX века или более ранних периодов.

Еще одним условием проведения технико-технологического исследования является наличие у эксперта необходимого оборудования и специальных знаний для его использования, либо доступа к квалифицированным специалистам, умеющим использовать такое оборудование. Приобрести дорогостоящую аппаратуру и нанять специалистов в основном могут только экспертные организации. В Северо-Западном федеральном округе, в частности в Санкт-Петербурге, большинство экспертов работают как индивидуальные предприниматели или самозанятые и не являются сотрудниками таких организаций, а значит не имеют возможности обеспечить надлежащие условия и наличие оборудования для проведения подобных исследований. Схожим образом обстоит ситуация и в других федеральных округах, за исключением Центрального федерального округа, а именно – Москвы, где концентрация экспертов и экспертных организаций значительно выше, чем в любом другом городе.

Кроме того, проведение технико-технологического исследования и обработка его результатов зачастую во много раз более затратны по времени, чем использование только стилистического и сравнительного методов анализа, что значительно увеличивает общее время проведения экспертизы и составления экспертного заключения, и невыгодно экспертам как бизнес-субъектам с точки зрения соотношения затрат и прибыли.

Несмотря на то, что законодательно не закреплено обязательное проведение комплексной (искусствоведческой и технико-технологической) экспертизы при исследовании произведений искусства, по моему мнению, оно крайне важно по ряду причин.

Во-первых, только комплексная экспертиза позволяет прийти к наиболее объективным выводам по результатам исследования для корректной атрибуции предмета, установления его подлинности или копийности, а также составления актуального предложения по стоимости. Искусствоведческие методы исследования, к которым относятся стилистический и сравнительный анализ, основаны на субъективной интерпретации искусствоведом имеющихся данных о предмете, опираясь на общепринятые научные концепции и собственный профессиональный опыт. Один и тот же предмет может быть по-разному описан и проанализирован, а значит разные эксперты-искусствоведы могут приходить к разнородным выводам в результате своих исследований. Результаты технико-технологического анализа, являясь отражением объективной реальности, также могут трактоваться по-разному, однако, он позволяет ограничить количество возможных вариантов трактовок до нескольких наиболее вероятных. Совместное применение

искусствоведческих и технико-технологических методов исследования позволяет прийти к наиболее объективным результатам при проведении экспертизы, основывая профессиональную интерпретацию на научно обоснованных данных.

А.И. Косолапов и Л.П. Вязьменская, проанализировав опыт Государственного Эрмитажа в рамках фондовых закупок 1997-1998 гг., выделяют следующие особенности подделок, выявленные в ходе экспертизы картин, предложенных к закупке, и находящихся в собрании музея:

1. Наличие несинхронных пигментов;

2. Написание свободной копии существующей картины с фальсифицированной подписью на старом холсте с последующим старением красочного слоя;

3. Попытка представить старую копию прекрасного качества в качестве авторского повторения или первого варианта;

4. Имперсонификация автора посредством маскирования авторской подписи фальшивой подписью более известного художника;

5. Ошибки стилистической атрибуции экспертов.

Именно использование технико-технологических методов при проведении экспертизы (микроскопия, рентгенография, химический и рентгенофлюорисцентный анализ, ИК-спектроскопия) позволило осуществить точную аутентификацию предметов [5].

Во-вторых, проведение комплексной экспертизы необходимо при исследовании произведений искусства, потенциально являющихся культурными ценностями, имеющими особое значение, для возможности подтверждения этого статуса. Учитывая, что вывоз таких предметов из Российской Федерации максимально строго регулируется, отнесение произведений искусства к этой категории должно быть объективно обоснованным и учитывать результаты технико-технологического анализа, а не производиться, опираясь на их степень сохранности и стилистическое соответствие предполагаемой датировке. Особенно остро данный вопрос стоит при проведении экспертизы живописных икон на старых досках, так как они могут быть помещены в несъемные оклады и киоты, снять которые для исследования самой иконы можно лишь нарушив целостность предмета, что не является оптимальным решением. В этом случае технико-технологический анализ как раз позволит неразрушающими методами исследовать скрытые элементы предмета и соотнести результаты с выводами искусствоведческого анализа.

Как справедливо отмечено в статье В. П. Ефименко, результаты экспертизы икон могут варьироваться не только в зависимости от взглядов исследователя (ценность предмета с точки зрения представителя церкви и светского человека будет кардинально отличаться), но и от полноты проводимых исследований. Автор подчеркивает, что возникший коммерческий спрос на иконы спровоцировал появление фальсификаций на антикварном и аукционном рынках, в связи с чем для установления их подлинности необходимо применение субъективных и объективных методов, так как лишь при комплексном подходе может быть получена наиболее достоверная информация об исследуемом предмете [3].

В-третьих, комплексная экспертиза произведений искусства позволяет адекватно оценить состояние сохранности предмета, так как многие дефекты, а также степень разрушения материалов, могут быть внешне незаметны. В случае, когда сохранность предмета неудовлетворительна, существует риск его частичной или полной утраты при дальнейшей транспортировке, если этот факт не будет учтен заранее. Иногда транспортировка предмета и вовсе невозможна без предварительной реставрации. Возможна и обратная ситуация, когда состояние сохранности предмета оценивается как неудовлетворительное, хотя предмет просто имеет следы бытования, естественные для времени его существования.

К примеру, в ходе исследования иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева, проведенного В. В. Барановым в 2010 году, были опровергнуты выводы исследования Ю. Г. Малкова 1987 года о неудовлетворительном состоянии сохранности иконы. В своей работе В. В. Баранов анализирует недостатки методики Ю. Г. Малкова, повлекшие за собой ряд ошибок, подробно описывает состояние сохранности всех элементов памятника, документирует утраты и следы реставраций. В результате данного исследования было установлено, что «памятник представляет собой единый материально-структурный комплекс с закономерными следами долговременного бытования» [2].

Почему эксперту так важно правильно определить статус произведения искусства, которое владельцы планируют вывозить из Российской Федерации? Прежде всего это связано с тем, что существуют предметы, которые:

- можно вывозить только получив разрешение на вывоз (в том числе ранее ввезенные на законных основаниях культурные ценности, имеющие особое значение);

- запрещено вывозить, если ранее они не были законно ввезены;

- находятся в составе Музейного фонда Российской Федерации и не подлежат вывозу;

- находятся в розыске, поэтому подлежат вывозу только с целью их возврата законному собственнику.

Неправомерные действия со стороны эксперта (составление заведомо ложного экспертного заключения) или экспертная ошибка чреваты тем, что может быть произведен незаконный вывоз произведения искусства, являющегося культурной ценностью или культурной ценностью, имеющей особое

значение. Потребители искусства (собственники предметов, коллекционеры, галереи) и его создатели (авторы) часто не задумываются о том, что для законного перемещения таких предметов требуется соблюдение ряда условий, незнание или пренебрежение которыми имеет серьезные правовые последствия.

Несоблюдение установленных правил является нарушением порядка перемещения товаров через таможенную границу Евразийского экономического союза и контрабандой, грозит задержанием перемещаемых предметов с дальнейшим возбуждением административного дела в соответствии со статьей 16.1 КоАП РФ или уголовного дела в соответствии со статьей 226.1 УК РФ и привлечением лица, вывозившего предметы, в качестве ответчика [1, с. 262-263].

В соответствии с пунктом 33 Постановления Правительства РФ № 1976 в случае выявления у эксперта трех и более нарушений Министерством культуры Российской Федерации может быть принято решение о прекращении действия аттестации эксперта. Кроме того, в соответствии со статьей 65 Закона «О вывозе и ввозе культурных ценностей» за составление заведомо ложного экспертного заключения эксперт несет ответственность, предусмотренную законодательством Российской Федерации, что подразумевает в том числе и уголовную ответственность.

Незаконный вывоз и контрабанда произведений искусства являются необратимым ущербом для любого государства и угрозой его национальной безопасности, а также способствуют потере культурного суверенитета, экономическому ущербу (в первую очередь за счет недополучения налогов и пошлин) и криминализации общества. Именно поэтому для недопущения подобных необратимых последствий экспертная деятельность должна строго регулироваться, а работа экспертов быть сосредоточенной на соблюдении норм действующего законодательства и качестве проводимых экспертиз, а не на извлечении прибыли за счет их количества.

В связи с тем, что 1 марта 2026 года вступила в силу новая редакция Закона «О вывозе и ввозе культурных ценностей», где был пересмотрен ряд требований к порядку подачи заявлений о предоставлении права вывоза культурных ценностей, существует вероятность, что могут быть внесены изменения и в Постановление Правительства РФ № 1425. За период существования указанного нормативного правового акта представители экспертного сообщества и должностные лица Министерства культуры Российской Федерации выявили значительное количество вопросов, требующих пересмотра, либо доработки. В данной статье был коротко рассмотрен лишь один из них – о необходимости использования комплекса субъективных и объективных методов исследования при проведении экспертизы произведений искусства. В связи с чем представляется необходимым внести соответствующие изменения в части установления обязательного использования всех трех методов как минимум при проведении экспертизы определенных категорий предметов.

Список литературы

1. Артемьев Н. В. Организационно-экономические и правовые аспекты ввоза и вывоза культурных ценностей, в том числе товаров 97-й товарной группы ТН ВЭД ЕАЭС / Н. В. Артемьев, В. В. Филатов, И. В. Положенцева, С. А. Демченкова // Криминологический журнал. 2023. № 3. С. 257-265.
2. Баранов В.В. Микроскопное обследование сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублёва. К вопросу об особенностях технико-технологических исследований произведений иконописи/ В.В. Баранов//Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 3. Материалы международной научно-методической конференции. Москва, 9 – 11 ноября 2010 года. М.: Индрик, 2012. С. 16–24.
3. Ефименко В. П. Экспертиза православной иконы: церковная и светская. Сходство и различия / В. П. Ефименко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 60. С. 46-51.
4. Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / А. И. Косолапов. 2-е изд., перераб. и доп. Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 222 с.
5. Косолапов А.И. Экспертиза памятников в Государственном Эрмитаже в 1997-1998 гг. / А.И. Косолапов, Л. П. Вязьменская // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства / Материалы IV научной конференции (24 ноября – 26 ноября 1998 г., Москва). Под редакцией О.В. Яхонта, Н.В. Мизернюк. М: Объединение «Магнум Арс», 2000. С. 45-49.
6. Москвина И. К. Экспертная деятельность как элемент системы охраны культурных ценностей и культурного наследия / И. К. Москвина // Национальная Ассоциация Ученых. 2015. № 5-4(10). С. 171-172.
7. Семикин В. В. Технологическое исследование произведений живописи в научно-исследовательской лаборатории Московского музея современного искусства / В. В. Семикин, И. В. Конова, О. Ю. Русакова // Фотография. Изображение. Документ. 2014. № 5(5). С. 76-85.
8. McAndrew C. The Art Basel and UBS Art Market Report 2026 / C. McAndrew ; Arts Economics. Basel: Art Basel; Zurich: UBS, 2026. 247 p.

References

1. Artem'ev N. V. Organizacionno-jekonomicheskie i pravovye aspekty vvoza i vyvoza kul'turnyh cennostej, v tom chisle tovarov 97-j tovarnoj gruppy TN VJeD EAJeS [Organizational, economic and legal aspects of the import and export of cultural property, including goods of commodity group 97 of the EAEU TN VED] / N. V. Artem'ev, V. V. Filatov, I. V. Polozhenceva, S. A. Demchenkova // Kriminologicheskij zhurnal [Criminological Journal]. 2023. No 3. pp. 257-265. (in Rus.).
2. Baranov V.V. Mikroskopnoe obsledovanie sohrannosti ikony «Troica Vethozavetnaja» Andreja Rubljova. K voprosu ob osobennostjah tehniko-tehnologicheskih issledovanij proizvedenij ikonopisi [Microscopic examination of the preservation of the icon "Old Testament Trinity" by Andrei Rublev. On the issue of the features of technical and technological studies of works of icon painting]/ V.V. Baranov//Issledovanija v konservacii kul'turnogo nasledija. Vypusk Materialy mezhdunarodnoj nauchno-metodicheskoj konferencii [Research in the conservation of cultural heritage. Issue 3. Proceedings of the international scientific and methodological conference]. Moskva, 9 – 11 nojabrja 2010 goda. M.: Indrik, 2012. pp. 16–24. (in Rus.).
3. Efimenko V. P. Jekspertiza pravoslavnoj ikony: cerkovnaja i svetskaja. Shodstvo i razlichija [Examination of Orthodox icons: church and secular. Similarities and differences] / V. P. Efimenko // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2022. No 60. pp. 46-51. (in Rus.).
4. Kosolapov A. I. Estestvennonauchnye metody v jekspertize proizvedenij iskusstva [Natural scientific methods in the examination of works of art]/ A. I. Kosolapov. 2-e izd., pererab. i dop. Sankt-Peterburg : Izd-vo Gos. Jermitazha, 2015. 222 p. (in Rus.).
5. Kosolapov A.I. Jekspertiza pamjatnikov v Gosudarstvennom Jermitazhe v 1997-1998 gg.[Expertise of Monuments in the State Hermitage Museum in 1997-1998] / A.I. Kosolapov, L. P. Vjaz'menskaja // Jekspertiza i atribucija proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva / Materialy IV nauchnoj konferencii (24 nojabrja – 26 nojabrja 1998 g., Moskva)[Expertise and Attribution of Works of Fine Art / Proceedings of the IV Scientific Conference (November 24 – November 26, 1998, Moscow)]. Pod redakciej O.V. Jahonta, N.V. Mizernjuk. M: Ob#edinenie «Magnum Ars», 2000. pp.45-49. (in Rus.).
6. Moskvina I. K. Jekspertnaja dejatel'nost' kak jelement sistemy ohrany kul'turnyh cennostej i kul'turnogo nasledija [Expert activity as an element of the system of protection of cultural values and cultural heritage]/ I. K. Moskvina // Nacional'naja Associacija Uchenyh[National Association of Scientists]. 2015. No 5-4(10). pp. 171-172. (in Rus.).
7. Semikin V. V. Tehnologicheskoe issledovanie proizvedenij zhivopisi v nauchno-issledovatel'skoj laboratorii Moskovskogo muzeja sovremennogo iskusstva [Technological study of paintings in the research laboratory of the Moscow Museum of Modern Art]/ V. V. Semikin, I. V. Konova, O. Ju. Rusakova // Fotografija. Izobrazhenie. Dokument[Photography. Image. Document]. 2014. No 5(5). pp. 76-85. (in Rus.).
8. McAndrew C. The Art Basel and UBS Art Market Report 2026 / C. McAndrew; Arts Economics. – Basel: Art Basel; Zurich: UBS, 2026. – 247 p.

УДК 769.1:82-7"17"(=111) Hogarth

П.Е. Баглай

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИЛЛЮСТРАЦИИ У. ХОГАРТА К «ГУДИБРАСУ» С. БАТЛЕРА В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОЙ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ САТИРЫ

© Баглай П.Е., 2026

В изучении творческого пути Уильяма Хогарта его ранние работы, в частности иллюстрации к поэме Сэмюэла Батлера «Гудибрас», часто оставались на периферии научного внимания. Однако именно эта серия знаменует становление Хогарта-сатирика и первый опыт переноса литературных приемов на изобразительное искусство. Просветительская литература и графика здесь тесно переплетаются. Разные по художественному воплощению, но единые в критике социальных пороков, гравюры Хогарта не просто иллюстрируют изначальный текст, но создают самостоятельные сатирические высказывания, раскрывая через гротеск и иронию лицемерие, фанатизм и псевдоученость кромвельской пуританской эпохи.
Ключевые слова: Уильям Хогарт, Сэмюэл Батлер, Гудибрас, просветительская сатира, гротеск

P.E. Baglay

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

W. HOGARTH'S ILLUSTRATIONS TO S. BUTLER'S HUDIBRAS IN THE CONTEXT OF ENGLISH ENLIGHTENMENT SATIRE

In studying the creative path of William Hogarth, his early works, in particular the illustrations to Samuel Butler's poem Hudibras, often remained on the periphery of scientific attention. However, it is this series that marks the formation of satirical Hogarth and the first experience of transferring literary techniques into visual art. Enlightment literature and graphic art are closely intertwined here. Different in artistic expression, but united in their criticism of social vices, Hogarth's engravings not only illustrate the original text, but create independent satirical statements, revealing through grotesque and irony the hypocrisy, fanaticism and pseudoscience of the Cromwellian Puritan era.
Keywords: William Hogarth, Samuel Butler, Hudibras, Enlightment satire, grotesque

Одной из ключевых фигур, во многом определивших путь развития английского искусства XVIII века является Уильям Хогарт. Его творчество ознаменовало переход от полного заимствования континентальных образцов к созданию национальной художественной школы, находящей истоки в моральном уроке. Однако, несмотря на обширную историографию, посвященную его знаменитым сериям, исследователи не обращаются к анализу всего цикла иллюстраций к поэме Сэмюэла Батлера «Гудибрас». В то же время, данная серия являет собой первую сознательную попытку создания «характера» средствами графики. Приемы повествования и описания, созданные английской литературой, здесь впервые находят отображение в изобразительном искусстве.

В статье «Юмористический Хогарт: Его литературные ассоциации» 1939 года Ричард Алтик справедливо отмечает: «Хогарт в самом прямом смысле слова любимый художник английской литературы. В его творчестве плодотворно сочетались два направления – литература и искусство, поскольку он не только стремился адаптировать принципы и методы современной литературы к своему графическому искусству, но и его собственный демократический дух, выраженный во множестве известных гравюр, оказал значительное влияние на развитие литературы в последующие сто лет»[1] [1, с.

[1] «Hogarth is in a very true sense the favorite artist of English literature. In his work the twin streams of literature and art fruitfully joined, for not only did he strive to adapt the principles and methods of the contemporary literature to his own graphic art, but his own thoroughly democratic spirit, expressed in scores of famous prints, had important effects upon the course of literature in the next hundred years» (пер. с англ. Баглай П.Е.) [1, с. 255].

255]. Хогарт был более или менее близко знаком с большинством великих писателей своего времени, и его творчество связано с литературными традициями. Сама же литература восемнадцатого века полна намеков на его изобразительное искусство. Такие писатели как, например, Д. Свифт и У. Теккерей, будут восхищаться персонажами Хогарта, а Г. Филдинг позаимствует персонажа гравюры «Утро» для своего произведения «Том Джонс». Изучение раннего влияния позволит более емко проследить литературные тенденции в изображении персонажей в серии к «Гудибрасу».

В монографии «Хогарт и его место в европейском искусстве» 1962 года Фредерик Анталь пишет: «Кульминацией «реалистичных» книжных иллюстраций Хогарта стала его самая обширная серия для двух разных изданий «Гудибраса» Батлера (оба 1726 года). Хогарт очень восхищался этой популярной, но тонкой метрической сатирой на пуританский фанатизм, лицемерие, педантизм, изуверство и суеверия»[2] [2, с. 87]. Исходя из иных искусствоведческих исследований о месте данной серии гравюр в творчестве художника, данное утверждение Анталя можно считать верным. Действительно, тонкая художественная сатира пронизывает всю серию «Гудибраса» Хогарта и впервые концентрирует в себе характерные литературно-гротескные приемы создания персонажа.

М. Ю. Герман в монографии 1977 года «Уильям Хогарт и его время» отмечает: «Цикл стал школой создания сложных многофигурных сцен, соединяющих в себе мнимую драматичность с откровенным гротеском, что впоследствии будет характерно для Хогарта» [3, с. 64]. Данные черты позволяют гравюрам существовать отдельно от оригинала Батлера и воздействовать на зрителя подобно английской сатирической литературе, использовавшей юмор, иронию, гротеск и пародию для критики социальных, политических и моральных пороков общества в соответствии с идеалами Эпохи Просвещения. Данную черту творчества Хогарта подчеркивает и Дэвид Биндман в монографии «Хогарт и его время: серьёзная комедия» 1997 года, говоря о том, что «Хогарт был художником социальной комедии в рамках скорее литературных, чем художественных традиций»[3] [4, с. 33].

Исследователь Дженни Аглоу в монографии «Хогарт: жизнь и мир» 1997 года утверждает следующее: «Работая над «Гудибрасом», Хогарт нащупывал свой путь к тому, чтобы рассказать историю в картинах, и в то же время находил способ, который соответствовал бы высказываниям критиков о высшем жанре из всех – исторической живописи»[4] [5, с. 114]. С данным мнением можно согласиться, так как важно упомянуть особенность данной серии – стремление Хогарта к репортажу, хронике – чего до него не существовало в английском изобразительном искусстве.

Исходя из анализа литературы можно проследить, что стилистические особенности, присущие гравюрам Хогарта изучены в достаточной мере, что также можно сказать о изучении творческой эволюции Хогарта в целом. Помимо этого, существуют исследования о рецепции произведений Хогарта писателями-современниками. Недостаточно изученными аспектами можно назвать: специфику визуальной риторики Хогарта, а именно механизмы трансляции просветительских идей через графические приемы в серии гравюр к «Гудибрасу», и непосредственное взаимодействие литературного текста Батлера и визуальной интерпретации Хогарта. Отсюда предметом исследования статьи будет являться проблема визуальной интерпретации и адаптации литературных приемов, присущих английской просветительской сатире, в графическом искусстве Хогарта на примере серии иллюстраций к «Гудибрасу» Батлера. Такой подход позволит преодолеть фрагментарность существующих исследований и раскрыть уникальность хогартовской сатиры как синтеза художественной формы и просветительского содержания.

Серию иллюстраций к поэме Сэмюэла Батлера открывает фронтиспис с изображением автора, снабженный пояснением (Рис 1.). Здесь Хогарт разработал совершенно независимую композицию, совершенно не похожую на остальные гравюры серии, на которой крупные аллегорические мифологические фигуры представлены в духе фламандской и французской живописи. Хогарт соединяет торжественность с откровенной карикатурностью изображенных на барельефе героев. Согласно

[2] «Hogarth's 'realistic' book illustrations culminated in his most extensive series for two different editions of Butler's Hudibras (both 1726). Hogarth much admired this popular yet subtle metrical satire on Puritan bigotry, hypocrisy, pedantry, fanaticism and superstition» (пер. с англ. Баглай П.Е.) [2, с. 87].

[3] «Hogarth was an artist of social comedy within literary rather than artistic traditions» (пер. с англ. Баглай П.Е.) [4, с. 33].

[4] «Working on Hudibras, Hogarth was feeling his way towards telling a story in pictures, while finding a mode that mimicked the pronouncements of critics on the highest genre of all, history-painting» (пер. с англ. Баглай П.Е.) [5, с. 114].

пояснению, под портретом Батлера расположены герои поэмы, тянущие колесницу, где восседает аллегория на самого автора, бичующая пороки, которые идут сзади колесницы. Спереди – фигура Британии и аллегория Времени. Фронтиспис представляет собой программное произведение, в котором художественными средствами раскрываются основные идеи просветительской сатиры – критика нравов, приоритет разума, дидактизм и вера в воспитательную силу искусства. Композиция построена по принципу аллегорического театра, где каждый элемент несет смысловую нагрузку. На гравюре «Гудибрас отправляется в путь» Хогарт наиболее ярко представляет героев поэмы Батлера – пуританского проповедника Гудибраса, и его спутника Ральфо (Рис 2.). Образ пуританина, созданный Батлером, Хогарт доводит до гротеска – он восседает на дохлой, истощённой кляче, облачённый в нелепую одежду. Его поза напыщенна и полна мнимого достоинства, что контрастирует с его жалким видом. Рядом едет его невзрачный оруженосец. Сцена происходит на улице, где на героев лает собака, и с насмешливым любопытством взирают несколько зрителей, усиливая общее впечатление зрелищности и публичного осмеяния. Для усиления эффекта Хогарт прибегает к преувеличению и искажению реальности, подобно Свифту в литературе. Здесь внутреннее уродство представителя кромвельской эпохи подчеркнуто внешним, вычерчивается характер с помощью графических приемов [3, с. 64].



Рис. 1. Хогарт У. Фронтиспис к «Гудибрасу». 1725-1726 гг. Б., офорт. 26.5 x 35.2. Нью-Йорк, Метрополитен.



Рис. 2. Хогарт У. Сэр Гудибрас отправляется в путь. 1726 г. Б., офорт. 29.5 x 36.8. Нью-Йорк, Метрополитен.

Невозможно не провести параллель между данной иллюстрацией и картинами Шарля Куапеля, как с примером французской национализированной версии Дон Кихота, с которыми, с большой вероятностью, был знаком Хогарт по гравюрным копиям. Вдохновение Сервантесом в поэме Батлера уже является доказанным фактом, а Гудибраса некоторые исследователи литературы считают искаженной английской версией испанского героя. На самом деле, Гудибрас в своем лицемерии, трусости и сомнительном поведении ближе к Дон Кихоту Гейтона, чем к безумному, но благородному идальго Сервантеса [6, с. 192]. Это намеренное искажение качеств, присущих оригинальному герою, можно назвать антикихотизмом, оно воплощает сатирическое начало английской просветительской литературы XVIII века. Именно эти черты Хогарт пытается графически передать во второй гравюре серии.

В третьей гравюре «Первое приключение Гудибраса» облик героя еще более гипертрофирован угрожающе-нелепой позой. В поэме герой останавливает толпу, направлявшуюся на травлю медведя, и обращается к ним с речью в интересах Государства. Не из-за таких ли низменных драк, спрашивает он, было начато великое дело революции [7, с. 514]? Сцена с травлей медведя символизирует жестокость и невежество, против которых якобы борются Гудибрас и Ральфо, но на деле лишь демонстрируют собственное лицемерие. Хогарт намеренно отдает в пространстве листа меньше места главным героям, противопоставляя толпе, что выделяет контраст между «высокими» намерениями Гудибраса и его комичным положением. Здесь Хогарт отрабатывает приемы, которые станут для него ключевыми: использование контраста (между героем и толпой, между речью и действием), гротеска в позах и гиперболизации для усиления сатирического эффекта. Гравюра «Гудибрас, прошедший катехизацию» – яркий пример просветительской сатиры на пуританскую мораль. В этой сцене Гудибрас навещает женщину, за которой ухаживает, но его застает врасплох группа нападающих в масках. Полагая, что это духи, посланные астрологом Сидрофелем, Гудибрас исповедуется в своих грехах и, как следствие, в грехах пуритан в целом. Композиция насыщена гротескными деталями. Главный герой окружен

агрессивно настроенными персонажами. Персонажи в утрированных позах и с искаженными лицами, вооружённые палками и предметами быта, создают ощущение абсурдного суда. Хогарт помещает действие в благородный интерьер, усиливая иронию происходящего. Экспрессивная сцена символизирует столкновение религиозного догматизма с человеческой глупостью и жестокостью.

«Сэр Худибрас, борющийся с Труллой или разглагольствующий в колодках, – это гротескная фигура, созданная, можно подумать, специально для карандаша Хогарта»[5] [8, с. 61]. Д. Вустер справедливо отмечает схожесть художественных языков Батлера, в литературе, и Хогарта, в изобразительном искусстве. Оба автора используют контраст между внешним обликом и внутренним содержанием своих героев. Гудибрас, который должен быть образцом добродетели, оказывается жадным, эгоистичным и глупым. В гравюре «Гудибрас, побеждённый Труллой» он оказывается в унизительном положении, побеждённый женщиной (Рис. 3). Также и в гравюре «Гудибрас в беде» – он закован в колодки, но не прекращает нравоучений. Если Батлер специально помещает своего персонажа в абсурдные ситуации, подчеркивая контраст между его напыщенностью и позорными положениями, в которые он попадает, то Хогарт с помощью графических приемов, мастерски «оживляет» этого персонажа на бумаге, утрируя его внешность, позы героев и окружающую их обстановку. Это заметно и на гравюре «Гудибрас и адвокат», где вновь униженный герой предстает перед адвокатом, схожим с королем на троне (Рис. 4). Окружающая, почти барочная обстановка, схожая с работами наставника Хогарта Джеймса Торнхилла, как бы намекает на неуместность Гудибраса среди роскоши. Художник утрирует не только образ главного героя, но и искажает образ адвоката, превращая его в высокомерного и продажного представителя власти [9, с. 41]. Интересный момент кроется в том, что Хогарт будто не симпатизирует ни к одному из двух персонажей: оба по-разному отталкивающие, но также схожи в своей лживости.



Рис. 3. Хогарт У. Гудибрас, побеждённый Труллой. 1725-1726 гг. Б., офорт. 25.1 x 32.7. Нью-Йорк, Метрополитен.



Рис. 4. Хогарт У. Гудибрас и адвокат. 1725-1726 гг. Б., офорт. 25.9 x 33.9. Нью-Йорк, Метрополитен.

Важно упомянуть, что у иллюстраций было две серии (первая 1710 года), но именно во второй Хогарт дал себе большей творческой свободы. Во втором варианте появляется гротескность, которая усиливается благодаря особенностям организации пространства в гравюрах. Так, например, в отличие от робкого варианта первой версии «Гудибрас побеждает Сидрофеля и его помощника Вакума», Хогарт во втором варианте представляет уже совершенно фантастический интерьер с чучелами крокодилов, рыб, рептилий и скелетов (Рис. 5). Именно здесь он изначально создал из мотивов популярного и полупопулярного искусства ту характеристику среды врачей-шарлатанов и псевдоученых, к которой впоследствии не раз обратиться [2, с. 88]. В этой сцене главный герой противостоит астрологу Сидрофелю в подпольной лаборатории. Разгневанный тем, что астролог раскрыл правду о его прошлом, Гудибрас готовится обнажить меч и напасть. Сцена наполнена подробностями алхимических и оккультных работ, проводимых там: на столе разложены астрологические карты, а на полу – глобус, карта и инструменты для астрономических наблюдений. Слева в маленькой стеклянной банке находится миниатюрная фигурка человека – вероятно, гомункула, когда-то считавшегося возможной формой искусственной жизни. С потолка свисают чучела крокодила, рыбы-меч, черепахи и других существ. В левом верхнем углу висит человеческий скелет с совой на плече, вероятно являющийся аллегорией

[5] «Sir Hudibras confronting Trulla or haranguing in the stocks is a grotesque figure, created — one might think — expressly for the pencil of Hogarth» (пер. с англ. Баглай П.Е.) [8, с. 61].

смерти. Эту сцену можно сравнить с гравюрой Томса по произведению Эгберта ван Хемскерка «Зал врачей-шарлатанов» (Рис. 6). Однако гравюра Хогарта представляет собой следующий этап развития изобразительной сатиры. Художник сознательно не прибегает к карикатуре, мысля свое произведение в реалистической плоскости, где среда и характер становятся главными инструментами разоблачения, а последовательное раскрытие сюжета в серии – явным подражанием историческим полотнам.



Рис. 5. Хогарт У. Гудибрас побеждает Сидрофеля и его помощника Вакума. 1725-1726 гг. Б., офорт. 27.5 x 35.5. Нью-Йорк, Метрополитен.



Рис. 6. В. Г. Томс (оригинал - Хемскерк Э. ван) Зал врачей-шарлатанов. Ок. 1730 г. Б., офорт. 37.4 x 31. Лондон, Британский музей.

Девятая гравюра серии «Комитет» - предшественница будущих композиций Хогарта «Допрос Бэмбриджа» и «Комиссия Палаты общин». Здесь к общему, казалось бы, серьезному мероприятию художник добавляет сатирическую деталь – ряд высоких шляп над головами. Добавление абсурдных деталей в повседневную канву роднит прием Хогарта с сатирой Свифта. Подобное наблюдается и в «Гудибрасе торжествующем», где герой изображен торжествующим из-за победы над музыкой. В изображенной здесь сцене Гудибрас демонстрирует свою решимость, побеждая грозного скрипача и сажая его в колодки. Над колодками изображена скрипка и ее футляр, подвергшиеся осуждению, как вечное напоминание о проступках музыканта.

Гравюра «Сожжение Охвостья в Темпл-Бар» отмечается живым движением толпы, широкой панорамой улицы и именно здесь Хогарт позволяет себе отклониться от оригинальной поэмы, ведь она посвящена не сколько Гудибрасу, сколько реальным историческим событиям эпохи гражданской войны в Англии (Рис. 7). В отличие от предыдущих гравюр «Сожжение Охвостья» более масштабна по задумке, а сама сатира сплетается с исторической хроникой. Высмеивая попытки пуританской партии свергнуть британскую монархию во время Великой гражданской войны 1640 года, стихотворение Батлера разоблачает лицемерие и претензии пресвитериан, индепендентов и зелотов, которые надеялись утвердиться в качестве лидеров. Здесь Гудибрас появляется в массовке в образе манекена в маске, которого собираются сжечь. Ряд лондонских мясных лавок – это место проведения акции протеста против «охвостья долгого парламента», политического органа, сменившего большую часть предыдущего правительства во время гражданской войны в Англии. Участники протеста на этом историческом событии в 1659 году действительно сжигали говяжьи окорока на улицах, а также политические чучела. «Гудибрас и Скиммингтон» – последняя гравюра серии, в своих деталях относительно независимая от текста Батлера, на удивление монументальна и подчинена динамичному ритму больших вздымающихся волн (Рис. 8). Хогарт, несомненно, многому научился у итальянской фрески, хотя и решил изобразить некоторые из ее приемов в карикатурном виде, и вся сцена с Гудибрасом представляет собой пародию на нее. Деревенские парни, торжественно играющие на причудливых музыкальных инструментах или высоко поднимающие рубашки и шляпы, наверняка вдохновлены работами А. Мантеньи. Такое изображение, свидетельствующее о знании Хогартом итальянского искусства в столь ранний период, соответствует пародийному духу поэмы Батлера. Тенденция к натурализму при присутствующем гротеске также роднит художественные приемы Хогарта с литературными приемами Генри Филдинга. Он, например, в своих произведениях напрямую общается с читателем через рассказчика, комментирует

поступки героев, иронизирует, даёт нравоучительные отступления, объясняет причинно-следственные связи. Так и Хогарт, с помощью графических приемов будто общается со зрителем. Общими для этих двух гравюр средствами выразительности является панорамная структура композиции, динамичная многофигурность, синтез сатиры с исторической живописью. Эти приемы показывают, что в конце серии Хогарт мыслит уже не отдельными иллюстрациями, а целыми сатирическими полотнами, где главным объектом критики становится не только персонаж, а само общество, город, как непосредственный участник событий. Это прямые предшественники его будущих знаменитых серий. Подобно тому, как Свифт в «Путешествиях Гулливера» или Филдинг в «Истории Тома Джонса» помещали реалистичных персонажей в гротескные обстоятельства, Хогарт сочетает точное воспроизведение исторической хроники с утрированием и насмешкой. Его герои узнаваемы и типичны, но все окружающее их действо абсурдно, этим Хогарт взывает к морали, изобличая порочность с помощью комедии.



Рис. 7. Хогарт У. Сожжение Охвостья в Темпл-Бар. 1725-1726 гг. Б., офорт. 29.8 x 53.5. Нью-Йорк, Метрополитен.



Рис. 8. Хогарт У. Гудибрас и Скиммингтон. 1725-1726 гг. Б., офорт. 29.1 x 53.5. Нью-Йорк, Метрополитен.

Таким образом, серия иллюстраций Хогарта отмечена вполне литературным гротеском, однако, в основе которого лежит реализм. Его работы повлияли на английскую книжную иллюстрацию и определили стремительный темп ее развития на протяжении четверти века. Эти ранние произведения демонстрируют сознательный отход от заимствования континентальных образцов и становление уникального художественного языка, укорененного в национальной литературной и просветительской традиции. Хогарт не просто визуализирует текст Батлера, но осуществляет его глубокую творческую интерпретацию, переводя литературные приемы — такие как гротеск, ирония, пародия и контраст — на язык графики. Центральным достижением Хогарта в данной серии становится разработка визуальной риторики, направленной на трансляцию идей Просвещения. Через гиперболизацию образов, аллегорические композиции и тщательно выстроенные многофигурные сцены он обнажает социальные и моральные пороки, в частности, пуританского фанатизма, лицемерия и псевдоучености. Художник создает не просто иллюстрации, а самостоятельные сатирические высказывания, которые, сохраняя связь с литературным первоисточником, обладают значительной степенью автономности и художественной ценности. Важным аспектом является выявленный синтез художественной формы и просветительского содержания. Стремление Хогарта к «рассказу в картинах», хронике и репортажу предвосхищает его будущие знаменитые серии и задает новый вектор развития английского изобразительного искусства. Его гравюры к «Гудибрасу» функционируют как моральные истории, где комическое и гротескное служат не развлечению, но инструменту критики и дидактики, что полностью соответствует духу английского Просвещения.

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения

Цейтлина М.В.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, PhD in Art History

Tseitlina M.V.

Список литературы:

1. *Altick R.D.* Humorous Hogarth: His Literary Associations // The Sewanee Review. 1939. №2. P. 255-267.
2. *Antal F.* Hogarth and His Place in European Art. New York: Basic Books, 1962. 270 p.
3. *Герман М.Ю.* Уильям Хогарт и его время. Л.: Искусство, 1977. 225 с.
4. *Bindman D.* Hogarth and his times: serious comedy. London: British Museum Press, 1997. 208 p.
5. *Uglow J.* Hogarth: A Life and a World. London: Faber and Faber, 1997. 794 p.

6. *Pardo P.J.* From Hispanophobia to Quixotephilia: The Politics of Quixotism in the British Long Eighteenth Century // Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850). 2020. - №1. P. 189-212.
7. *Butler S.* Hudibras, in three parts. London: Printed for C. Hitch, G. Hawkins, 1764. 520 p.
8. *Worcester D.* The Art of Satire. London: Oxford University Press, 1940. 191 p.
9. *Paulson R.* The Tradition of Comic Illustration from Hogarth to Cruikshank // The Princeton University Library Chronicle. 1973. № 1. P. 35-60.

References:

1. *Altick R.D.* Humorous Hogarth: His Literary Associations // The Sewanee Review. 1939. №2. P. 255-267.
2. *Antal F.* Hogarth and His Place in European Art. New York: Basic Books, 1962. 270 p.
3. *German M.Yu.* Uil'yam Hogart i ego vremya [William Hogarth and his time]. Leningrad: Iskusstvo, 1977. 225 p. (in Rus.).
4. *Bindman D.* Hogarth and his times: serious comedy. London: British Museum Press, 1997. 208 p.
5. *Uglow J.* Hogarth: A Life and a World. London: Faber and Faber, 1997. 794 p.
6. *Pardo P.J.* From Hispanophobia to Quixotephilia: The Politics of Quixotism in the British Long Eighteenth Century // Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850). 2020. - №1. P. 189-212.
7. *Butler S.* Hudibras, in three parts. London: Printed for C. Hitch, G. Hawkins, 1764. 520 p.
8. *Worcester D.* The Art of Satire. London: Oxford University Press, 1940. 191 p.
9. *Paulson R.* The Tradition of Comic Illustration from Hogarth to Cruikshank // The Princeton University Library Chronicle. 1973. № 1. P. 35-60.

УДК 7.038.3:004.8

Ван Сюаньчао

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИССЛЕДОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ПРАКТИК ПРИМЕНЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В КИНЕТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ.

© Ван С. 2026

Кинетическое искусство, основополагающей характеристикой которого является движение, раскрывает в современную эпоху уникальный художественный потенциал. В эпоху стремительного развития цифровых технологий искусственный интеллект с помощью таких методов, как человеко-машинное взаимодействие, управление на основе данных и генерация в реальном времени, расширяет формы творчества в кинетическом искусстве в аспектах движения, светотени, звука, программного управления и вовлечения зрителя, усиливая иммерсивный опыт и креативное самовыражение. В данной статье на примере типичных кейсов исследуется роль искусственного интеллекта в повышении творческой эффективности и обогащении формального языка, анализируются противоречия, возникающие на стыке технологии и искусства, и предлагаются новые подходы к устойчивому развитию глубокой интеграции науки и искусства.

Ключевые слова: кинетическое искусство, технологические инновации, искусственный интеллект, инновационные практики, устойчивое развитие.

Wang Xuanchao 2026

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

RESEARCH ON INNOVATIVE PRACTICES OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN KINETIC ART

Abstract. Kinetic art, characterized primarily by its movement, demonstrates unique artistic potential in the contemporary era. In this age of rapid digital development, artificial intelligence, through technologies such as human-machine collaboration, data-driven processes, and real-time generation, has expanded the creative forms of kinetic art in areas including motion, light and shadow, sound, programmatic control, and audience participation, thereby enhancing immersive experiences and creative expression. This paper, drawing on typical case studies, investigates how artificial intelligence improves creative efficiency and enriches formal language,

while analyzing the technical and artistic challenges it faces, offering new perspectives for the sustainable development of deep integration between technology and art.

Keywords: Kinetic Art, Technological Innovation, Artificial Intelligence, Innovative Practice, Sustainable Development.

Введение. Кинетическое искусство (kinetic art), происходящее от греческого слова «kinesis» (движение), обозначает форму искусства, в которой художественный эффект достигается за счёт реального движения 21. Оно зародилось в начале XX века в рамках дадаизма и конструктивизма, после Второй мировой войны развилось как авангардное искусство, окончательно сформировалось в первой половине 1960-х годов, а затем, в силу технологических ограничений и смены художественных тенденций, утратило свою актуальность. В XXI веке, с внедрением новых технологий, новых материалов и новых медиа, оно обрело новую жизнь 1. Тем не менее, в настоящее время развитие кинетического искусства по-прежнему сталкивается с такими долгосрочными проблемами, как ограниченность технологических средств и недостаток инновационного импульса. Появление искусственного интеллекта (ИИ) открывает новые пути для преодоления трудностей в развитии кинетического искусства. За счёт глубокого анализа тенденций в области дизайна на основе больших данных ИИ предлагает эффективные и разнообразные креативные решения, осуществляя инновации как в генерации идей, так и в практической реализации, тем самым способствуя глубокой интеграции искусства и технологий 3.

Данная статья ставит своей целью систематизировать положительное влияние, которое искусственный интеллект оказывает на кинетическое искусство после своего внедрения, а также провести углубленный анализ инновационных практик в области творческих методов, формального языка и интерактивного опыта. Исследование использует аналитическую рамку «технологическое вмешательство — формальная трансформация — практическая инновация», комплексно применяет методы литературного обзора и анализа конкретных примеров, фокусируясь на таких технологиях, как взаимодействие человека и машины, управление данными и генерация в реальном времени, чтобы выявить инновационную практическую модель, в которой искусственный интеллект способствует глубокой интеграции технологий и искусства в рамках кинетического искусства.

В аспекте творческой модели. Искусственный интеллект способствует фундаментальной трансформации модели кинетического художественного творчества, позволяя художнику постепенно переходить от традиционной роли ручного создателя к роли проектировщика и координатора.

1) На уровне творческого процесса, выстраивая полную творческую цепочку, помогает художнику оперативно создавать концептуальные художественные модели, обеспечивая интеллектуальную генерацию динамического планирования сцен и многоперсонажного интерактивного дизайна.

2)

На уровне технической реализации, благодаря оптимизации алгоритмов и технологиям рендеринга в реальном времени, достигается точное усиление светотеневых эффектов и детализации текстур, что позволяет художнику преобразовывать художественные замыслы в алгоритмы и программы, повышая

эффективность творчества и обеспечивая быструю реализацию перехода от творческой концепции к художественному произведению.

3) На уровне творческого механизма AI не только берет на себя выполнение повторяющихся и технических задач, но и становится творческим ассистентом, стимулирующим креативность. Художник, задавая параметры, настраивая алгоритмы и отбирая результаты, вступает с искусственным интеллектом в двусторонние интерактивные творческие отношения, совместно способствуя созданию и развитию произведения.

4) На уровне конкретной практики данная модель сотрудничества проявляется на нескольких этапах создания кинетического искусства. На раннем этапе с помощью генеративного ИИ быстро создаются разнообразные концептуальные варианты; на среднем этапе с использованием технологий рендеринга в реальном времени осуществляется точная настройка таких деталей, как светотень и материалы; на позднем этапе с помощью интеллектуальных систем проводится оптимизация и тестирование интерактивной логики произведения. Искусственный интеллект, сохраняя за художником контроль над ключевым содержанием произведения, одновременно задействует свои преимущества в обработке данных и выполнении алгоритмов, удовлетворяя потребности современного кинетического искусства в высоком качестве и высокой эффективности творческого процесса.

В аспекте практического языка. Искусственный интеллект обогащает систему практического языка кинетического искусства. С помощью алгоритмов глубокого обучения ИИ проводит глубокий анализ визуальных элементов художественных произведений, направляя дизайнеров на преодоление устоявшихся мыслительных шаблонов. На примере Seedance 2.0 от Doubao: данная платформа использует мультимодальную архитектуру совместной генерации аудио и видео, объединяя и адаптируя вводные данные четырёх модальностей (текст, изображение, аудио, видео) для выявления траекторий движения и динамических визуальных эффектов, соответствующих законам физики. Платформа Adobe Sensei, автоматически распознавая основные объекты на изображении, помогает выполнять такие операции, как сложная вырезка объектов и замена фона, что значительно повышает эффективность творческого процесса. Эти технологические средства обеспечивают не просто «техническое вспоможение», но качественный скачок к «перестройке языка», благодаря чему художественные элементы обретают новую жизнь под воздействием интеллектуальных технологий.

В аспекте интерактивного опыта. Искусственный интеллект перестраивает отношения между зрителем и произведением в кинетическом искусстве, разрушая традиционную модель пассивного наблюдения, благодаря чему кинетическое художественное произведение непрерывно изменяется в ответ на взаимодействие 4. Зритель больше не является просто ценителем художественного произведения, а становится важным участником художественного творчества, вместе с создателем формируя окончательный облик произведения. На основе анализа данных о поведении пользователей в реальном времени ИИ осуществляет динамическую адаптацию выставочного контента, обеспечивая зрителю персонализированный иммерсивный опыт. Так, например, в рамках выставки teamLab Borderless («Без границ») алгоритмы искусственного интеллекта применяются для анализа данных о поведении зрителей в режиме реального времени. Зрители могут управлять изменением формы художественных

произведений с помощью мобильного устройства или физического прикосновения, при этом следы их взаимодействия с экспонатами интегрируются в целостное художественное воплощение. Это обеспечивает синтез мультисенсорного опыта, объединяющего зрительные, слуховые, тактильные и другие виды ощущений, а также позволяет зрителям перейти от роли сторонних наблюдателей к роли соавторов художественного процесса. Произведение уже не является статичным законченным продуктом, а представляет собой динамический процесс, непрерывно эволюционирующий при участии зрителей. Между создателями и зрителями формируются взаимозависимые отношения, в рамках которых обе стороны в ходе постоянного диалога и согласования совместно способствуют генезису и эволюции художественного творения.

Д

анная модель взаимодействия не только обогатила формы художественного выражения, но и расширила масштабы социального участия в искусстве, сделав кинетическое искусство важным связующим звеном между создателями и зрителями.

С

ложность произведений кинетического искусства непрерывно возрастает, технологии искусственного интеллекта в области кинетического искусства сталкиваются с трудностями в двух аспектах – техническом и художественном.

1)

С

технической точки зрения, узким местом в области вычислительных мощностей является ограничение на плавную реализацию рендеринга в высоком разрешении в реальном времени и сложного физического моделирования. Когда произведение включает крупномасштабный и высокоточный динамический контент или требует поддержки одновременного доступа нескольких пользователей в режиме реального времени, система часто не может поддерживать стабильную частоту кадров, что приводит к задержкам при взаимодействии. Эта проблема влияет как на оперативную оценку и корректировку эффектов в процессе творчества, так и снижает погружение и качество восприятия при просмотре выставки. Одновременно сбор и обработка данных о взаимодействии пользователей сопряжены с рисками утечки конфиденциальной информации и нарушений безопасности; часто возникают такие проблемы, как злонамеренное искажение содержания произведений и внедрение вредоносного программного обеспечения через интерфейсы интеллектуального взаимодействия. Это не только угрожает безопасности личной информации, но и создает потенциальную опасность для основ социальной информационной безопасности 5.

2)

В

художественном плане оригинальность контента, генерируемого искусственным интеллектом, вызывает многочисленные споры; его произведения в основном основаны на имитационном обучении на основе существующих данных, с трудом выходят за рамки традиционных парадигм и легко попадают в ловушку массовости и гомогенности форм. Художественный метод создания, основанный искусственным интеллектом на строгих алгоритмах и анализе данных, хотя и способен представить качественные художественные формы, с трудом передает глубокий эмоциональный опыт и культурное содержание, присущие человеческому искусству. Чрезмерная зависимость от интеллектуальных технологий приведет к разрушению подлинности художественного творчества, в результате чего произведения останутся лишь на уровне точного вычислительного визуального представления, лишенные эмоциональной глубины и гуманистических размышлений, проистекающих из жизненного опыта.

З

аключение. Искусственный интеллект открыл инновационное пространство для кинетического искусства, осуществил глубокое расширение в трех измерениях: модели творчества, практическом языке и интерактивном опыте, значительно повысив художественную выразительность и эффективность творчества. Однако двойные трудности технического и художественного характера по-прежнему ограничивают его устойчивое развитие.

Т

аким образом, наряду с преодолением узкого места вычислительных мощностей и обеспечением безопасности данных следует сосредоточиться на художественной оригинальности и эмоциональном выражении искусственного интеллекта, содействовать глубокой интеграции науки и техники с искусством, а также сделать взаимодействие человека и машины устойчивым путем развития кинетического искусства.

Научный руководитель: кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД Мамонова В. А.

Scientific supervisor: Ph.D. in Cultural Studies, associate Professor of the Department of History and Theory of Art Mamonova V. A.

Список литературы.

1. Акимов И. П. Проблема развития кинетического искусства в XXI веке // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2017» : Всероссийский форум молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века», Москва, 20–24 ноября 2017 года. Том 3. Москва : Московский государственный университет дизайна и технологии, 2017. С. 108-110. EDN XNMLKX.
2. Сунь Цзяи. Исследование формального языка и эстетических характеристик кинетического искусства // Искусство и педагогика. 2025. № 10. С. 17-20+26.
3. Сюй Хэнань. Инновационные модели и практические пути человеко-машинного взаимодействия в кинетическом художественном проектировании // Ассоциация негосударственного образования провинции Хэнань. Сборник докладов Форума по развитию высшего образования 2025 года (часть 2). Харбин : Институт Гуансн, 2025. С. 29-30. DOI: 10.26914/c.cnkihy.2025.010032.
4. Чэнь Исюань. От роли художника к участию зрителя: динамические характеристики цифрового искусства // Литература Центральных равнин. 2024. № 40. С. 24-26.
5. Юй Пин. Стратегии устойчивого развития в кинетическом художественном проектировании на основе искусственного интеллекта // Комитет по обучению на протяжении всей жизни Китайской ассоциации по управлению университетскими предприятиями. Сборник докладов Третьей международной конференции по инновациям и развитию образовательных информационных технологий. Харбин : Научно-исследовательский институт искусств провинции Хэйлунцзян, 2024. С. 492-494. DOI: 10.26914/c.cnkihy.2024.071933.

References.

1. Akimov I. P. Problema razvitiya kineticheskogo iskusstva v XXI veke // Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya «DISK-2017» : Vserossijskij forum molody`x issledovatelej «Dizajn i iskusstvo – strategiya proektnoj kul`tury` XXI veka», Moskva, 20–24 noyabrya 2017 goda. Tom 3. Moskva : Moskovskij gosudarstvenny`j universitet dizajna i texnologii, 2017. S. 108-110. EDN XNMLKX.
2. Sun` Czzyai. Issledovanie formal`nogo yazy`ka i e`steticheskix xarakteristik kineticheskogo iskusstva //

Iskusstvo i pedagogika. 2025. № 10. S. 17-20+26.
3. Syuj Xe`nan`. Innovacionny`e modeli i prakticheskie puti cheloveko-mashinnogo vzaimodejstviya v kineticheskom xudozhestvennom proektirovanii // Associaciya negosudarstvennogo obrazovaniya provincii Xe`nan`. Sbornik dokladov Foruma po razvitiyu vy`sshego obrazovaniya 2025 goda (chast` 2). Xarbin : Institut Guansya, 2025. S. 29-30. DOI: 10.26914/c.cnkihy.2025.010032.
4. Che`n` Isyuan`. Ot roli xudozhnika k uchastiyu zritelya: dinamicheskie xarakteristiki cifrovogo iskusstva // Literatura Central`ny`x ravnin. 2024. № 40. S. 24-26.
5. Yuj Pin. Strategii ustojchivogo razvitiya v kineticheskom xudozhestvennom proektirovanii na osnove iskusstvennogo intellekta // Komitet po obucheniyu na protyazhenii vsej zhizni Kitajskoj associacii po upravleniyu universitetskimi predpriyatiyami. Sbornik dokladov Tret`ej mezhdunarodnoj konferencii po innovaciyam i razvitiyu obrazovatel`ny`x informacionny`x texnologij. Xarbin : Nauchno-issledovatel`skij institut iskusstv provincii Xe`jlunczzyan, 2024. S. 492-494. DOI: 10.26914/c.cnkihy.2024.071933.

УДК 67.017(679.7)

К. А. Жижилева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

© К. А. Жижилева, 2026

БИФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СВЯЗИ ДИЗАЙНА

В статье рассматривается среда как единое целое, в которой принимаются во внимание материально-физические, социальные, эмоциональные и художественно-эстетические параметры. В заключении автор обобщает основные положения и приходит к выводу, что историческое развитие концепций средового дизайна привело к техническим и эстетическим решениям, которые включают в себя размышления о природе человека, его взаимодействии с окружающим миром и культурных ценностях общества.
Ключевые слова: дизайн среды, бифункциональность, культура, техническая эстетика, социально-антропологические аспекты.

K. A. Zhizhileva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

BIFUNCTIONAL DESIGN RELATIONSHIPS

This article examines the environment as a holistic whole, taking into account material-physical, social, emotional, and artistic-aesthetic parameters. In the conclusion, the author summarizes the main points and concludes that the historical development of environmental design concepts has led to technical and aesthetic solutions that incorporate reflections on human nature, their interaction with the surrounding world, and society's cultural values.
Keywords: environmental design, bifunctionality, culture, technical aesthetics, socio-anthropological aspects.

Введение

Концепция средового дизайна формировалась под влиянием различных социальных, культурных и экологических факторов, развиваясь в несколько этапов. Важной предпосылкой начала его формирования является стремление к гармонизации человека с природой, а также общемировая тенденция к синтезу науки и эстетики, междисциплинарный подход. Дизайн среды формируется как область и сфера проектной деятельности, объединяющая знания из разных наук и видов проектирования, включая архитектуру. Среда рассматривается как единое целое, в которой принимаются во внимание материально-физические, социальные, эмоциональные и эстетические параметры. А смысловым фокусом средового проектирования выступает человек, поведенческая ситуация становится структурной единицей, объединяющей людей, продукты дизайна и средовые компоненты. Средовой дизайн выступает основой синтеза искусств, интегрируя в единую художественно-эстетическую целостность достижения дизайнеров в области проектирования предметно-пространственной среды.

На разных этапах формирования концепции средового дизайна можно проследить его активное развитие и популяризацию в обществе. В 1960-х годах XX века сложилось понимание термина «среда» как единства материально-пространственных условий и особенностей процесса или явления, что явилось основой средового подхода, который на первое место ставил значимость и важность взаимодействия человека и его окружения. В середине XX века учебно-экспериментальная сенежская студия (Подмосковье, 1964 г.), открытая архитектором Е. А. Розенблюмом, стала основой средового дизайна как художественно-проектной области знания, где ориентация на проектирование временно-пространственной среды позволяло создать продукт, имеющий высокую общественную значимость. В 1970-е годы в СССР начала складываться теория системного проектирования (основы которого были заложены Томасом Мальдонадо), сконцентрированная на эстетическом качестве предметной среды, её человеческой и культурной значимости. В конце XX века средовой дизайн сложился как самостоятельная дисциплина в России и Китае. Первыми вузами в России, открывшими эту специальность, стали Московский архитектурный институт (1987), Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица (1990).

В современном понимании средовой дизайн формирует элементы среды, связанные не только на основе функциональности, но и по принципу ценностного, аксиологического начала через культурный, художественно-эстетический и социальный контексты. Цель средового дизайна – сформировать среду, в которой человек, искусственная среда и природа будут взаимодействовать без противоречий и конфликтов. В художественно-проектной деятельности подчеркивается гуманистический аксиологический подход, при котором проявляется уважение к личности, ее интересам и потребностям, к окружающей предметно-пространственной среде, культурно-историческом содержании конкретного места.

Актуальность темы определена быстрыми темпами развития современного мира, в котором средовой дизайн занимает ведущую роль, подчеркивая взаимодействие человека и природы, направлен на сохранение окружающей среды, памятников культуры и архитектуры.

Методы исследования

Системный исторический метод исследования в сочетании с эмпирической базой. Интегральные подходы основаны на взаимодействии междисциплинарных знаний (истории, философии, социологии и др.) и применение дифференцированных методов определяют процесс исследования предмета а направлении истории философии искусства. Изучение художественного процесса определяется с точки зрения сочетания принципов историзма и объективности методов сравнительного и комплексного анализа объектов средового дизайна. Важное значение для гуманитарной науки имеют классификационная система искусств выдающегося философа М. С. Кагана [1]. В работе использовались научные труды исследователей, заложившие основы новой для XX века специальности и сферы проектной деятельности: А. В. Степанова [2], Г. Б. Минервина [3], Н. В. Воронова [4], А. В. Ефимова [5], А. В. Иконников [6]. Проследить основные исторические этапы в развитии концепции средового дизайна также помогают публикации исследователей последнего десятилетия [7], [8].

Бифункциональность дизайна

Функциональность средового дизайна как вида архитектонических искусств можно рассмотреть по Кагану М.С. (представитель петербургской школы философии) – чётко определившему функции искусства в его отношении к человеку, обществу, природе, культуре, и собственным потребностям [1].

В социо-антропологических вопросах науки дизайн имеет бифункциональные связи с человеком, культурой и природой. Средовой дизайн проектирует объект с его эстетическими свойствами, которые влияют на жизнедеятельность человека, окружающую его среду, формирование иерархии культурных ценностей. Дизайн антропоцентричен, ориентирован на удовлетворение потребностей человека и обеспечивает его быт предметно-средовыми объектами. Выстраивает социокультурные отношения между производителем и потребителем в гуманистическом поле, в котором объекты обладают экологичностью, высокими эстетическими свойствами. Дизайн выступает в роли посредника между культурой и его носителем – человеком, служит стимулом, дающим возможность индивиду идентифицировать дизайнерские проекты элитарной культуры в процессе жизнедеятельности, опираясь на определённые культурные критерии и ценности.

С точки зрения взаимодействия с природой, дизайн может интегрировать элементы природы в человеческую среду обитания. Элементы биофильного дизайна определяют неразрывную связь человека с природой, подчеркивая положительных эффект от этого взаимодействия для эмоционального и психологического состояния человека. Так, естественное освещение – это интуитивная, невидимая связь с внешним миром через панорамное оконное остекление и световые люки, которые придают зданию уют и наполняют естественным светом и необходимы с технологической точки зрения. Проектируя здание, архитекторы обращают пристальное внимание на панораму, открывающуюся из окон, помимо света, необходимо созерцать внешний мир, устанавливая с ним уже визуальную связь. Использование натуральных материалов: древесина, камень, мрамор, габбро, песчанник и другие натуральные компоненты растительного, живого или минерального происхождения обеспечивают тактильную связь с природой и окружающим миром, соблюдая принцип экологичности и безопасности для здоровья.



Рис.1 Биофильный дизайн в интерьере. URL: https://greenemotions.ru/stati_i_novosti/Trend-2026%3A-biofilnyj-dizajn-i-



Рис.2 Использование природных материалов в дизайне интерьера. URL: https://br.pinterest.com/ideas/·····/904873462374/

Взаимодействие с культурой еще одна неразрывная связь, так как дизайн создаёт ее универсальные эталоны, которые зарождаются как образцы элитарной культуры, но далее признаются в массовой культуре, что влияет на формирование духовных и эстетических качеств общества и помогает моделировать его

социокультурные характеристики. Предметно-пространственная среда отражает ценностно значимые представления разных групп общества. Например, дизайн демонстрирует ценностно значимые представления разных структур общества, раскрывает уникальное культурное наследие народа или культурные ценности отдельно взятого индивида. Человек является потенциальным носителем культурных традиций и культуры в целом, а дизайн выступает в роли посредника между ними. Дизайнерские образцы элитарной культуры результат жизнедеятельности человека, в процессе которой вещи приобретают форму, цвет, объем. Дизайн систематизирует интенции культуры и транслирует их как главенствующие социокультурные установки. Формирование духовных качеств общества происходит под влиянием дизайна через отражение ценностей, убеждений и устремлений общества, отражая социальное поведение и взаимодействие, поддержание культурных ценностей и традиций. Интенсивные межкультурные коммуникации и культурная интеграция способствуют расширению диапазона средств и принципов дизайна для создания общекультурных ценностей.

В постиндустриальную эпоху дизайн становится эстетической составляющей таких явлений, как:

- среда обитания людей;
- индивидуальный имидж человека;
- стиль его взаимоотношений с социальным окружением;
- искусственный предметно-вещный мир, произведенный и употребляемый человеком;
- система оказываемых потребителю услуг;
- его образ жизни и стиль поведения.

Дизайн как органичный элемент процесса формирования постиндустриального общества отражает противоречия "индивидуализированного мира" (Н. Элиас, З. Бауман), кризис социокультурного разрыва человека с другими индивидами и объектами материального мира, но, с другой стороны, показывает стремление восстановить "тотальность и целостность" (Л. Я. Дорфман), соединенность с миром в единое целое, но в тоже время сохранив свою индивидуальность, как отмечено в монографии В.В. Чижиковым [7].

Понимание культурно-ценностных аспектов дизайна находящегося на стыке материального и духовного производства, утилитарного и эстетического важно для современного человека. В эпоху массового производства и потребления дизайну все сложнее подчеркивать индивидуальный характер объекта, однако он все же эффективно воздействует на культурно-ценностные стимулы поведения человека. Культурно-ценностные функции дизайна занимают важное место в жизни общества и отдельного индивида, создавая предметы отражающие материальные потребностей. Из инструмента технической эстетики промышленного проектирования, основной задачей которого является поддерживать связь между производством и потреблением, дизайн превращается в культурную универсалию, на сегодняшний день интегрированную во все сферы жизни, обеспечивающую возможность предметной реализации общественного идеала, а именно условий свободной самореализации конкретного человека.

Таким образом, дизайн не только опредмечивает материальные человеческие потребности, но и «овеществляет» духовные ценности. Массовое индустриальное производство и потребление не устраняют потребности человека в эстетической форме вещей, которые бы учитывали индивидуальные ценностные ориентации, вкус и привычки. Связь дизайна с природой, культурой и человеком обеспечивает понимание этих потребностей и формирует способы их удовлетворения. Это всестороннее и неразрывное взаимодействие обеспечивает постоянное совершенствование объектов в соответствии с потребностями, модой и нуждами общества.

Научный руководитель: профессор кафедры истории и теории искусства, доктор искусствоведения, доцент Шабалина Н.М.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Art History and Theory, Doctor of Arts, Associate Professor Shabalina N.M.

Список литературы

1. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб., 2024. – 221 с. ISBN 978-5-534-06172-7.
2. Степанов А. В. Композиционные проблемы синтеза искусств. – Л., 1984. – 319 с.
3. Минервин Г. Б., Шимко В. Т. На пути к дизайну градостроительных систем // Техническая эстетика, 1990. – № 6. – С. 5–9. https://science.totalarch.com/magazine/technical_aesthetics/ta_1990_06.pdf (дата обращения 27.03.2026).
4. Воронов Н.В. Российский дизайн. – М.: СД, 2001. – Том 2. – 392 с.
5. Ефимов А. В. Колористика города. – М.: Стройиздат, 1990. – 272 с.
6. Иконников А.В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, – 1990. – 336 с.

8. Shabalina N.M. Bifunctional Relations of Applied Arts and Design in Regard to Socio-Anthropological Issues of Science // THEMATIC PROCEEDINGS ART AND SCIENCE APPLIED: EXPERIENCE AND VISION Faculty of Applied Arts, Belgrade, 2022, pp. 106–116. ISBN 978-86-80245-45-4. https://doi.org/10.18485/smartart.2022.2.ch5 https://smartart-conference.rs/wp-content/uploads/2023/01/Zbornik-SmartArt2021.pdf (дата обращения 27.03.2026).

References

1. Kagan M. S. Ehstetika kak filosofskaya nauka [Aesthetics as a philosophical science]. St. Petersburg, 2024. – 221 p. ISBN 978-5-534-06172-7. (in Rus.).
2. Stepanov A.V. Kompozitsionnye problemy sinteza iskusstv [Compositional problems of art synthesis]. L., 1984. – 319 p.
3. Minervin G. B., Shimko V. T. Na puti k dizainu gradostroitel'nykh sistem [Towards the design of urban planning systems] // Technical aesthetics, 1990. – № 6. – pp. 5–9. https://science.totalarch.com/magazine/technical_aesthetics/ta_1990_06.pdf (дата обращения 27.03.2026).
4. Voronov N.V. Rossiiskii dizain [Russian design] . –M.: SD, 2001. – Tom 2. – 392 p.
5. Ephimov A.B. Koloristika goroda [Coloristics of the city]. – M.: Stroiizdat, 1990. – 272 p.
6. Ikonnikov A.V. Ehsteticheskie tsennosti predmetno-prostranstvennoi sredy [Aesthetic values of the material and spatial environment] / A.V. Ikonnikov. – M.: Stroiizdat, – 1990. – 336 p.
7. Chizhikov V.V. Dizain i kul'tura: Monografiya [Design and Culture: A monograph]. – M.: MGUKI, 2006. – 361 p.
8. Shabalina N.M. Bifunctional Relations of Applied Arts and Design in Regard to Socio-Anthropological Issues of Science // THEMATIC PROCEEDINGS ART AND SCIENCE APPLIED: EXPERIENCE AND VISION Faculty of Applied Arts, Belgrade, 2022, pp. 106–116. ISBN 978-86-80245-45-4. https://doi.org/10.18485/smartart.2022.2.ch5 https://smartart-conference.rs/wp-content/uploads/2023/01/Zbornik-SmartArt2021.pdf (дата обращения 27.03.2026).

УДК 7.046.3

А. А. Пестрякова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

РОЛЬ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XV–XVII ВВ.

© А. А. Пестрякова, 2026

Интерпретация сюжетов со Святым Семейством в контексте объемного цикла «Рождество Христово» и сцен, связанных с темой «Поклонение Младенцу Христу» во многом воплощалась в творчестве европейских мастеров через обращение к классической традиции. В эпоху итальянского Возрождения был обозначен магистральный ориентир – греко-римская античность – основополагающий не только для сферы изобразительного искусства, но ставший частью культурного кода эпохи. В XVII веке, в контексте стилевых течений барокко и классицизма, классическая традиция – одна из доминирующих тенденций Ренессанса – продолжает быть актуальной в контексте религиозной темы, в частности, в интерпретации темы «Рождества».

Ключевые слова: классическая традиция, поклонение волхвов, святое семейство, западноевропейская живопись, иконография, итальянское искусство, нидерландское искусство.

A.A. Pestriakova

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE ROLE OF CLASSICAL TRADITION IN THE INTERPRETATION OF THE PLOT OF THE ADORATION OF THE MAGI IN EUROPEAN PAINTING OF THE 15TH–17TH CENTURIES

The interpretation of scenes featuring the Holy Family in the context of the extensive Nativity cycle and scenes related to the "Adoration of the Christ Child" was largely realized in the works of European masters through the classical tradition. During the Italian Renaissance, a key meaning —Greco-Roman antiquity—which was fundamental not only to the visual arts but also became part of the cultural code of the era. In the 17th century, in the context of the Baroque and Classical stylistic movements, the classical tradition—one of the dominant trends of the Renaissance—continued to be relevant in the context of religious themes, particularly in the interpretation of the theme of the Nativity.

Key words: classical tradition, adoration of the Magi, holy family, Western European painting, iconography, Italian art, Dutch art.

Сюжеты цикла «Рождество Христово» нашли свое отражение в творчестве многих мастеров как итальянского Возрождения, так и в творческой практике европейских художников Северного Возрождения. На рубеже XVI и XVII веков, во многом благодаря движению реформации, художники стали более свободно трактовать иконографию таких сюжетов как «Поклонение волхвов», «Поклонение пастухов», «Благовестие пастухам», «Поклонение Ангелов Младенцу». Темы могли объединяться между собой в единый эпизод с разворачивающимися сценами. Следование классической традиции достигло своего апогея в эпоху Возрождения, когда мастера стали создавать сюжеты со Святым Семейством на фоне античных руин и использовать различные символы, иконологически связанные с античностью, например римские надписи на архитектурных элементах, предметах быта. Еще один тип сцены, апелирующий к античной традиции — это аркадские сцены, возникшие намного позднее, к началу XVII века. Так полотна со Святым Семейством и аркадским пейзажем, а также аркадскими отдыхающими пастухами, как стаффажем, или как полноправными действующими лицами, стали более распространенными в XVII веке.

Рассуждая о сюжете «Поклонение волхвов», Д. Е. Красиун в своем исследовании акцентирует внимание на том, что в Евангелии от Матфея (Мф. 2:1–12), достаточно мало информации о волхвах с Востока, «библейская история обогатилась в последующие столетия апокрифическими писаниями, комментариями к Библии…» и другими источниками [4, p. 174]. Д. Е. Красиун также отмечает, что

символика трех мудрецов «очень сложна: они обозначают три возраста жизни, трех сыновей Ноя, три континента; они — посланники мира и символы торговли» [4, p. 174].

Иконографическое сходство и различие сцен темы «Поклонения Младенцу Христу» зависит от культурного обмена между странами, ученическим опытом мастеров и влияния итальянской традиции. Немаловажным фактором является то, что Италия с XVII века становится центром притяжения учеников из других европейских стран.

М. Г. Мунтян пишет об иконографии темы «Поклонение волхвов»: «Во времена Византийской империи сюжет оставался в рамках иконографических норм, в то время как в раннем Средневековье персонажи становились более человечными, теряли свою загадочность…». В дальнейшем образы стали фигурировать в усложненных композициях темы [6, p. 217–218.] Однако, античные элементы в усложненной иконографии «Поклонения волхвов» стали появляться, начиная с эпохи Возрождения. Как отмечал видный деятель советской культуры, философ, антиковед А. Ф. Лосев: «Античность, особенно эпоха классики, не исторична, а антиисторична…она астрономична, но совсем не знает чувства историзма». Это чувство «было пробуждено христианством…даже Средневековье в этом смысле все еще слишком неподвижно…по своей сути, по смысловому содержанию…» [3, с. 72]. Таким образом, значимым аспектом исследования становится возможность рассмотрения восприятия античности через призму христианского мировоззрения. По мнению Х. Родригеса «Идея классицизма в искусстве и культуре никогда полностью не исчезала из сознания образованных людей Средневековья, будь то из-за более религиозного и символического мировоззрения или из-за более эстетического и художественного подхода» [7, p. 7]. Действительно, можно констатировать, что обширный интерес к классической традиции в эпоху Возрождения, был подготовлен опытом предыдущих столетий.

Следование мастерами Возрождения классической традиции привело к большему усложнению композиции и «очеловечивание героев». Примером смелого сочетания христианской символики и элементов «античного мира» является произведение Сандро Ботичелли (ок. 1445–1510 гг.) «Поклонение волхвов» (ок. 1475 г., Д., т. 111×134. Флоренция, Уффици) (рис. 1), в котором художник иерархически, по типу ступени, располагает героев ярусами. Традиционно, Иосиф представлен позади Девы Марии, однако в данном случае, он как бы возвышается над ней, так и его роль в дальнейшем, в изобразительном искусстве станет более значимой, художники начнут относиться к Обручнику с особым почтением.

Следует отметить «Поклонение пастухов» (ок. 1483–1485 гг., Д., м. 167×167. Флоренция, Церковь Санта-Тринита) Доменико Гирландайо (ок. 1448–1494 гг.) (рис. 2), где мастер смело объединяет два эпизода: «Поклонение пастухов» и «Поклонение волхвов». Композиционно волхвы и свита представлены в левой части полотна, мастером отмечен путь царей, также Иосиф вопросительным взглядом указывает на мудрецов с востока. Данью классической традиции здесь выступает массивный саркофаг.



Рисунок 1. Сандро Ботичелли (ок. 1445–1510 гг.). Поклонение волхвов. ок. 1475 г., Д., т. 111 × 134. Флоренция, Уффици.



Рисунок 2. Доменико Гирландайо (ок. 1448–1494 гг.). Поклонение пастухов. ок. 1483-1485 гг., Д., м. 167×167. Флоренция, Церковь Санта-Тринита.

В своем диссертационном исследовании М. А. Лопухова пишет о том, что саркофаг «…может быть воспринят как метафора попранного язычества – или как колыбель христианства». В качестве примера исследователь указывает на «…сцены языческого жертвоприношения, которые служат аллюзией на крестную жертву» [2, с. 72]. Символы в религиозной картине становились значимой

составляющей искусства Возрождения. К. Кларк рассуждая о Гентском алтаре, (полиптихе собора Святого Бавона) (ок. 1432 г., Д., м. 375 × 520. Гент, Собор Святого Бавона) Хуберта ван Эйка (ок. 1385/90–1426 гг.) и Яна ван Эйка (ок. 1385/1390–1441 гг.), писал о теме «Поклонение агнцу», и, описывая «райский сад в центре которого стоит фонтан жизни» [1, с. 46], придавал особое значение символике пейзажа. Так символика тесно переплеталась с иконографией центрального образа Христа как Спасителя.

В качестве примера следования классической традиции можно привести произведение северо-нидерландского неизвестного художника XVI века «Поклонение волхвов» (XVI в., Х., м., переведенный с дерева, 235х191. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). Здесь можно увидеть специфическое построение композиции: размещение Марии, Христа и волхва на центральной оси композиции, перед античной аркой. Руины величественных античных построек, встречающиеся в произведениях, могли быть воплощением эрудиции художников, отражения его интереса к прошедшим эпохам, что косвенно могло повлиять на больший спрос и привлечение заказчиков.

Архитектурные элементы в «Поклонении волхвов» играют важную роль в разделении композиции на два плана. Арка представляет собой мотив «окна», способствующий своеобразному эффекту пространственной иллюзии, предстающий в виде архитектурного элемента: центральной арки и устойчивых объемных колон справа, декорированного фриза. Через центральную арку открывается вид на первый план и первостепенную часть произведения, представляющую Мадонну с Младенцем и фигуры преклоняющихся волхвов. Однако, стоит отметить зыбкость мощной архитектурной конструкции: в левом верхнем углу заметен обветшалый свод, через прогнившие доски виднеется небо, а на деревянных конструкциях располагается черная птица. Ветхость мощной конструкции намерено подчеркнута художником, как знак иерархического возвышения библейского действия на переднем плане. Лицо Девы смиренно, одеяние выполнено в цветах, не характерных для Мадонны. Над головой Девы и Иисуса нитиевидные нимбы. Лицо Младенца преисполнено страданий, в то же время лица волхвов достаточно невозмутимы, весь трагизм прочитывается через образы Марии и Христа.

Примером обращения к классической традиции является поизведение периода Высокого Возрождения, кисти художника Франческо Франча (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини) (ок. 1450–1517 гг.) «Поклонение волхвов» (ок. 1507 г.., Д., м. 39,7×58. Мюнхен, Старая Пинакотека) (рис. 3). Франча находился под влиянием Перуджино (ок. 1446–1524 гг.) и Рафаэля (ок. 1483–1520 гг.), и по мнению Дж. Вазари был настолько впечатлен творчеством Рафаэля, что, осознавая себя недостойным уровня великого живописца, художник не справился с признанием превосходства и скончался [8, p. 146]. Композиция «Поклонения волхвов» развернута в масштабном формате детализированной парадной сцены. Святое Семейство в левой части полотна размещено на самой высокой третьей ступени. Лестница в данном случае может символизировать приближение к небесам, а три ступени, конкретно их количество, может косвенно указывать на значение Троицы. Лирический пейзаж, внутри которого разворачивается в перспективе вереница гостей на лошадях, наполнен атмосферой мечтательности. Даже руины, возвышающиеся над Святым Семейством, представляют собой не безжизненные осколки былого величия, а наполненность жизнью, о чем говорят мазки цветущей растительности.



Рисунок 3. Франческо Франча (ок. 1450–1517 гг.). Поклонение волхвов. ок. 1507 г., Д., м. 39,7×58. Мюнхен, Старая Пинакотека.



Рисунок 4. Виллем ван Ньюландт II (1584–1635 гг.) Поклонение волхвов. 1610-е гг., Д., м, 54×77. Варшава, Королевский замок

Схожую композицию уже в XVII веке использует Виллем ван Ньюландт II (1584–1635 гг.), известный так же как Гиллиам ван Ньюландт II, в работе «Поклонение волхвов» (1610-е гг., д., м, 54×77. Варшава, Королевский замок) (рис. 4). Фигуры во многом носят маньеристичный характер, а общая атмосфера не настолько ясная и чистая как в ранее рассмотренном произведении Франческо Франча.

Картина Ньюландта носит жанровый характер. Произведение отмечено чертами классической традиции, духа греко-римского наследия в виде руин, помещенных в качестве фона. Художник иконографически подчеркивает роль Спасителя, через преклонение старца Мельхиора перед Младенцем. Пейзаж в отображении Виллема ван Ньюландта теряет свою гармоничность, даже несмотря на элементы античных руин, служащих не только в качестве «декорации». В данной работе античные руины помимо декорационной функции становятся важным напоминанием о падении язычества и триумфе христианства.

Помимо распространения сцен «Поклонение волхвов» в католической Италии и протестантской Голландии, данный сюжет в контексте обращения к классической традиции можно встретить в искусстве других европейских стран XVI-XVII вв. Во Фландрии и Испании сюжет «Поклонение волхвов» воплощался через призму католического мировоззрения, но если во Фландрии значимым аспектом становилась подчеркнутая многофигурность композиции, ее помпезность, как в произведениях Отто ван Веена (1556 – 1629 гг.), Питера Пауля Рубенса (1577–1640 гг.), Якоба Йорданса (1593 – 1678 гг,), то для испанской иконографии сюжета «Поклонение волхвов» более характерна сдержанная мрачная холодность, через которую прослеживается особенно яркое влияние тенебризма Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610 гг.).

Следует отметить творчество испанского художника Педро Атанасио Боканегра (ок. 1638–1689 гг.), представителя стиля, приближенного к гранадскому барокко [5, p. 36]. Мастер работал главным образом в религиозным жанре. Полотно «Поклонение волхвов» (вторая пол. XVII века, х., м. 62×43,5. Вальядолид, Национальный музей скульптуры) (рис. 5), приписывается данному живописцу примерно с 1843 года. Общая размашистая манера Боканегра напоминает живописные поиски художников фламандского барокко. Мастер разделяет пространство, используя арочные конструкции.

В правой части представлены Дева с Христом и моложавым Иосифом. Старец Мельхиор вручает дары, левее расположен Бальтазар, и вероятнее всего, наполовину повернувшись к зрителю, стоит Каспар, а ангелы, размещенные на облаке, композиционно поддерживают связь с небесным миром и Вифлеемской звездой.



Рисунок 5. Педро Атанасио Боканегра (ок. 1638–1689 гг.). Поклонение волхвов. Вт. пол. XVII века, Х., м. 62×43,5. Вальядолид, Национальный музей скульптуры



Рисунок 6. Михаэль Вильманн (1630–1706 гг.). Поклонение трех королей. Ок. 1680–1685 г. Х., м. 145×115,5 см. Люблин, Национальный музей в Люблине.

Немецкая интерпретация сюжетов «Поклонение волхвов» сочетает в себе барочные приемы мастеров Италии, Фландрии, Республики Соединенных провинций. В произведении кисти немецкого художника Михаэля Вильманна (1630–1706 гг.) «Поклонение трех королей» (около 1680–1685 г. Х., м. 145×115,5 см. Люблин, Национальный музей в Люблине) (рис. 6) прочитывается барочная пластика движения фигур. Дева в каноничном одеянии, восседает в левой части полотна на фоне архитектурной колонны. Позади нее буквально тенью изображен Иосиф. Мельхиор, Бальтазар, Каспар преклоняются перед Младенцем. В творчестве Вильманна заметно обращение к искусству итальянских, голландских и фламандских живописцев, к античной пластике. Широкая манера читается и в живописной интерпретации фигур, и в схематичном дальнем плане, среди которого прослеживаются силуэты людей, вероятнее всего свиты волхвов. Художник неслучайно подчеркивает светом фигуру Мадонны и Младенца, определяя божественный источник освещения.

Таким образом, в данном исследовании были проанализированы различные аспекты воплощения классической традиции в творчестве мастеров итальянского и северного Возрождения, а также художников XVII века. Характерными элементами классической традиции в интерпретации сцен «Поклонение волхвов» являются архитектурные детали, такие символы, как элементы декора греко-римского архитектурного наследия, саркофаги, являющиеся аллюзией на язычество. Все эти средства интерпретации классической традиции добавляют новозаветным образам ясность и гармоничность, демонстрируя важный аспект – классическая традиция становится частью культурного кода европейской религиозной картины, начиная с эпохи Возрождения.

Сюжет «Поклонение волхвов» имеет отличительные черты в различных европейских школах: в Италии и Фландрии, других католических странах, более заметно стремление к возвеличиванию былой роскоши; в Испании показан холодный отблеск античного наследия, скромно дополняющий дальний план; в протестантской традиции, элементы античной культуры символизируют падение язычества, ветхость былого античного величия.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Цейтлина Марина Владимировна
Scientific supervisor: docent, Candidate of Art History Tseitlina Marina Vladimirovna

Список литературы

1. *Кеннет К.* Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н. Н. Тихонова. Санкт-Петербург.: Азбука-классика, 2004. 303 с.
2. *Лопухова М. А.* Творчество Филиппино Липпи и восприятие классической традиции в искусстве Флоренции последней трети XV века : дисс. кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Лопухова М.А; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. Москва, 2015. 304 с.
3. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики : [В 8 томах] : [Том 1] : Ранняя классика / А. Ф. Лосев ; Вступительная статья А. А. Тахо-Годи. М.: АСТ, 2000. 624 с.
4. *Craciun D. E.* Adoration of the Magi and Authority of the Medieval King: An Ambiguous Correlation // Ideology in the Middle Ages. Approaches from Southwestern Europe. 2019.P. 243-260.
5. *Gomez Roman A. M.* La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas" en // Cuadernos de arte de la Universidad de Granada. 2013. № 44. P. 35-58.
6. *Muntean, M. G.* The adoration of the magi in the Christian iconography. Casework. From the catacomb picture to Renaissance // Studia Universitatis Babes-Bolyai-Theologia Orthodoxa. 2015. Vol. 60. №. 1. P. 217-234.
7. *Rodriges J.* Humanism and architectural classicism during the Middle Ages: Ancient models and Christian appropriations, from central to peripheral // Hortus Artium Medievalium. 2022. Vol. 28. №1. P. 7-17.
8. *Vasari G.* The lives of the artists / Murray P. Oxford.: Oxford University Press, 1998. 586 p.

References

1. Kennet K. *Pejzazh v iskusstve* [Landscape in art]/ per. s angl. N. N. Tihonova. Sankt-Peterburg.: Azbuka-klassika, 2004. 303 pp. (in Rus).
2. Lopuhova M. A. *Tvorchestvo Filippino Lippi i vospriyatie klassicheskoj tradicii v iskusstve Florencii poslednej treti XV veka* [The work of Filippino Lippi and the perception of the classical tradition in the art of Florence in the last third of the 15th century]: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.04 / Lopuhova M.A; [Mesto zashchity: Mosk. gos. un-t im. M. V. Lomonosova]. Moscow, 2015. 304 pp. (in Rus).
3. Losev A. F. *Istoriya antichnoj estetiki* [История античной эстетики] : [V 8 tomah] : [Tom 1] : Rannyaya klassika / A. F. Losev ; Vstupitel'naya stat'ya A. A. Taho-Godi. Moscow.: AST, 2000. 624 pp. (in Rus).
4. Craciun D. E. *Adoration of the Magi and Authority of the Medieval King: An Ambiguous Correlation* // Ideology in the Middle Ages. Approaches from Southwestern Europe. 2019. 243-260 pp.
5. Gomez-Roman A. M. *La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas" en* // Cuadernos de arte de la Universidad de Granada. 2013. № 44. 35-58 pp.

6. Muntean M. G. *The adoration of the magi in the Christian iconography. Casework. From the catacomb picture to Renaissance* // Studia Universitatis Babes-Bolyai-Theologia Orthodoxa. 2015. Vol. 60. №. 1. 217-234 pp.
7. Rodriges J. *Humanism and architectural classicism during the Middle Ages: Ancient models and Christian appropriations, from central to peripheral* // Hortus Artium Medievalium. 2022. Vol. 28. №1. 7-17 pp.
8. Vasari G. *The lives of the artists* / Murray P. Oxford.: Oxford University Press, 1998. 586 pp.

УДК 749

К. И. Смолева

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7–9

ПЕТЕР БЕРЕНС — ПЕРВЫЙ ДИЗАЙНЕР XX ВЕКА

В статье рассматривается творческий путь и профессиональное наследие немецкого архитектора, художника и проектировщика Петера Беренса (1868–1940), которого принято считать первым промышленным дизайнером в истории и создателем концепции фирменного стиля. Анализируется эволюция творческих взглядов мастера: от декоративных опытов в рамках немецкого югендстиля до тотального дизайна всей продукции электрического концерна AEG, от корпоративного шрифта и логотипа до архитектуры завода. Особое внимание уделено принципам системного подхода к проектированию, воплощённым в знаменитой серии электрических чайников Турбинной берлинской фабрики. Рассмотрено педагогическое влияние Беренса, в мастерской которого прошли практику Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье. Показано, что методология Беренса заложила основы современного промышленного дизайна, маркетинга и бренд-менеджмента.
Ключевые слова: промышленный дизайн, Петер Беренс, AEG, фирменный стиль, функционализм, модернизм, тотальный дизайн.

K.I. Smoleva

Saint Petersburg State University
199034, St. Petersburg, Universitetskaya nab., 7–9

PETER BEHRENS – THE FIRST DESIGNER OF THE 20TH CENTURY

The article examines the creative path and professional legacy of the German architect, artist and designer Peter Behrens (1868–1940), widely recognized as the first industrial designer in history and the originator of the concept of Corporate Identity. The evolution of the master's design thinking is analysed: from the decorative experiments of German Jugendstil to the comprehensive design of all products of the AEG electrical corporation – from corporate typeface and logotype to factory architectural ensembles. Special attention is paid to the principles of his systematic design approach, embodied in the famous series of electric kettles and the AEG Turbine Factory in Berlin. The pedagogical influence of Behrens is considered; his studio served as a training ground for Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe and Le Corbusier. It is shown that Behrens's methodology laid the foundations of modern industrial design, marketing and brand management.
Keywords: industrial design, Peter Behrens, AEG, corporate identity, , functionalism, modernist, total design.

Творческое наследие Петера Беренса привлекало внимание исследователей на протяжении всего XX века. Одним из первых в отечественной науке к европейскому дизайну как самостоятельному явлению обратился В.Л. Глазычев, чья книга «О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе» (1970) заложила методологические основы изучения промышленного проектирования в России [1]. В труде А.В. Иконникова «Мастера архитектуры об архитектуре» (1972) деятельность Беренса рассматривается в контексте становления новой архитектурной теории [2]. Существенный вклад в изучение немецкого модерна и его связей с дизайном внесли В.С. Горюнов и М.П. Тубли в монографии «Архитектура эпохи модерна» (1992), где показана роль Беренса в формировании принципов функционализма [3]. Зарубежный исследователь К. Фремптон в разделе «Немецкий Веркбунд» своего труда «Современная архитектура» (1990) детально проанализировал место Беренса в институциональной истории европейского дизайна [4]. Петербургское здание германского посольства всесторонне исследовано П.В. Платоновым [5] и в совместной работе Б.М. Кирикова и М.С. Штиглиц «Петербург немецких архитекторов» (2002) [6]. Метаморфозы архитектурной классики, в которых важную роль сыграл и Беренс, анализируют Д.О. Швыдковский и Ю.Е. Ревзина [7]. В отечественной популярной науке одним из первых ввёл биографию Беренса в широкий оборот Р. Фрумкина в публикации 2015 года [8]. Проблему синтеза искусства и технологии в дизайн-образовании, восходящую к педагогике Беренса и Баухауса, разрабатывает Н.М. Шабалина [9].

Рубеж XIX–XX веков ознаменовался глубоким противоречием в европейской материальной культуре: технологические достижения промышленной революции порождали принципиально новые типы предметов и зданий, тогда как их художественное оформление по-прежнему опиралось на

изжившие себя исторические стили. Заводские цеха украшались псевдоготическим декором, а электрические приборы нередко обрастали растительными орнаментами, ничем не связанными с их конструктивной природой. В этот переломный момент свою деятельность начинает Петер Беренс – художник, архитектор, теоретик, которому предстояло первым в мире создать методологию промышленного проектирования и корпоративного визуального образа и стиля.

Беренс относится к числу тех, чьё наследие невозможно вместить в рамки одной профессии. На протяжении своей деятельности он последовательно выступал живописцем и графиком, прикладным художником и архитектором, педагогом и теоретиком дизайна. Именно это универсализм позволил ему стать идеальным кандидатом для беспрецедентного проекта: превращения крупнейшего электрического концерна Германии в единый, визуально безупречный организм. Цель статьи – рассмотреть ключевые этапы творческого пути Беренса, проследить формирование его философии формообразования и оценить масштаб его влияния на последующее развитие мирового дизайна и архитектуры.

К концу XIX столетия разрыв между технологическим и художественным развитием достиг критической точки. Английское движение «Искусства и ремесла», ведомое Уильямом Моррисом, предлагало радикальный выход, полный возврат к ручному ремеслу и категорическое отрицание машинного производства. При всей гуманистической привлекательности этой позиции она была принципиально нежизнеспособна в условиях разраставшейся индустриальной экономики, поскольку ориентировалась исключительно на штучные и дорогостоящие изделия, доступные лишь состоятельным заказчикам [10].

В Германии складывался принципиально иной подход. Здесь постепенно приходили к пониманию того, что машину необходимо не отвергать, а эстетически осмыслить. Тем самым формировалась концепция «художественного конструирования», то есть проектной деятельности, основанной на рациональном анализе функции, материала и технологии изготовления. В этом контексте фигура Беренса приобретает особое значение: он воплощал собой синтез художественного образования и прагматического мышления, необходимый для создания новой визуальной культуры машинной эпохи.

Петер Беренс родился 14 апреля 1868 года в Гамбурге. Его художественное образование прошло традиционный путь: обучение живописи в Карлсруэ и Дюссельдорфе, затем Мюнхен – подлинный эпицентр немецкого культурного обновления 1890-х годов. Именно здесь молодой художник активно включился в движение стиля модерн, сочетая занятия станковой живописью с книжной графикой, созданием иллюстраций и разработкой переплётов [3, 8].

Концентрированным выражением его раннего стиля стала цветная гравюра «Поцелуй», опубликованная в мюнхенском журнале «Пан» в 1898 году. В этой работе два стилизованных профиля, окружённые ритмически организованными линиями волос, создают образ, балансирующий между орнаментальностью и символической глубиной. Однако при всей декоративной изощрённости гравюра уже содержит то, что станет отличительной чертой зрелого Беренса, тяготение к строгой композиционной организации, к геометрической ясности, скрытой под покровом орнамента [8].

В этот же период Беренс начинает разрабатывать собственный шрифт. Типографика для него – не вспомогательный инструмент, а полноправное средство, закладывающее фундамент для будущей работы над фирменным стилем. Подобное отношение к буквенным формам как к носителям культурного смысла определит его дальнейшую деятельность в сфере визуальных коммуникаций.

Переломным в биографии Беренса стал 1899 год: великий герцог Гессенский Эрнст Людвиг пригласил его в только что созданную Дармштадтскую колонию художников на холме Матильденхёэ. Здесь Беренсу предстояло создать собственный дом. Этот проект стал его первой архитектурной работой.

Трёхэтажная вилла, подготовленная к знаменитой выставке 1901 года, воплощала вагнеровский принцип тотального произведения искусства, где всё подчинено единой творческой воле. Беренс спроектировал здание целиком, все от фасадов из клинкерного кирпича с керамическими вставками до мельчайших предметов интерьера: дверных ручек, мебели, посуды и текстиля. Каждый элемент являлся частью единой эстетической программы, а не случайным набором декоративных деталей [2, 3]. Принципиально важно, что Дармштадтский дом уже демонстрировал отчётливый разрыв с перегруженностью модерна. Строгая геометрия форм, дисциплинированная организация пространства, в нём угадывается переход к тому функционализму, который Беренс разовьёт в следующем десятилетии. Именно здесь он впервые на практике осознал, что подлинный дизайн – это не украшение готовой конструкции, а совершенная организация целостного объекта.

В 1907 году Беренс выступил одним из соучредителей Германского Веркбунда – объединения, вошедшего в историю как первая институциональная попытка связать художественную культуру с интересами крупного промышленного производства. В союз первоначально вошли двенадцать художников и двенадцать производственных компаний, убеждённых в том, что эстетическое качество товаров является конкурентным преимуществом на международных рынках [4, 10].

Главным идеологом Веркбунда стал архитектор Герман Мутезиус, сформулировавший концепцию «эстетического функционализма» и революционную идею стандартизации промышленной продукции. Эта идея немедленно вызвала острую дискуссию: многие художники, в том числе Анри ван де Вельде, усматривали в стандартизации угрозу творческой индивидуальности. Беренс, однако, занял сторону Мутезиуса, интуитивно понимая, что модульность и унификация, не враги красоты, а её новый инструментарий [10].

Веркбунд заложил теоретический фундамент для всей последующей деятельности Беренса. Именно здесь окончательно оформилась его философия: машинное производство не деградирует, а преображает культуру, если в него вложена художественная воля. Этот принцип он вскоре воплотит в самом масштабном проекте своей карьеры. В том же 1907 году Беренс получил назначение на должность художественного консультанта в Всеобщей электрической компании, одном из крупнейших промышленных концернов Германии и мира, производившем продукцию от ламп накаливания до циклопических турбин. Несмотря на технологическое превосходство компании, её визуальный образ оставался раздробленным: различные подразделения и заводы создавали стилистически несогласованную продукцию и рекламные материалы [4, 8]. Перед Беренсом стояла задача, не имевшая прецедентов в истории: выработать единый визуальный язык для концерна, насчитывавшего около 2800 предприятий. Его ответом стала разработка комплексной системы фирменного стиля, охватывавшей все уровни визуального существования компании. Беренс одновременно работал над логотипом, фирменными шрифтами, рекламными плакатами, каталогами, формой бытовых приборов и архитектурой промышленных зданий. Впервые в истории дизайна все эти сферы были объединены единой проектной стратегией [8].

Это назначение принято считать моментом официального рождения профессии промышленного дизайнера. Беренс был первым, кто профессионально занял подобную должность и системно реализовывал её полномочия в масштабах транснациональной корпорации. Именно поэтому его называют «первым промышленным дизайнером», не потому, что до него не существовало людей, оформлявших промышленную продукцию, а потому, что он первым создал методологию, сделавшую дизайн стратегическим инструментом бизнеса.

Преобразование AEG началось с реформы визуальных коммуникаций. До прихода Беренса реклама концерна пестрела эклектичным смешением стилей: псевдоисторические виньетки соседствовали со случайными шрифтами и декоративными иллюстрациями. Беренс разработал лаконичный геометрический логотип из трёх букв, вписанных в чёткую сетку, – знак, мгновенно считываемый и неизменно воспроизводимый на всей продукции, документации и рекламных носителях [8].

Параллельно в 1907 году немецкая литейная мастерская выпустила разработанную Беренсом гарнитуру «Behrens-Antiqua», монументальный синтез немецкой готической традиции и ясной читаемости классической римской антиквы. Этот шрифт был призван создать ощущение надёжности и национального достоинства, воплощая союз немецкой технической мощи и высокой культуры. Применение единой гарнитуры во всей корпоративной документации обеспечивало визуальную монолитность бренда [4, 8].

Рекламные плакаты Беренса отличались радикальной новизной подхода. Вместо привычных аллегорических фигур он помещал в центр изображения сам продукт, строгий, идеально пропорциональный, лишённый ненужного декора. Реклама, по его убеждению, должна не только стимулировать сбыт, но и воспитывать эстетический вкус потребителя, формируя визуальную культуру общества.

Первым практическим проектом Беренса в сфере продуктового дизайна стала переработка внешнего вида дуговых электрических ламп AEG в 1907. Прежде конструкторы пытались «облагородить» эти сугубо утилитарные изделия нелепым растительным орнаментом. Беренс безжалостно устранил весь посторонний декор, сведя форму к строгим цилиндрам, полусферам и конусам из латуни, стали и стекла. Дополнительным новшеством стало введение корпоративного цвета: серия ламп окрашивалась в благородный тёмно-зелёный тон, выделявший продукцию AEG на фоне конкурентов [8].

Не менее важной была работа по «одомашниванию» электричества, психологической задаче первостепенной важности, поскольку большинство потребителей начала XX века относились к электрическим приборам с подспудным страхом. Беренс систематически проектировал вентиляторы, настенные часы, обогреватели-рефлекторы, придавая им замкнутые, геометрически понятные формы: круг, овал, цилиндр, сфера. Каждый прибор внушал ощущение безопасности, надёжности и технического превосходства – это именно те качества, которые AEG стремилась транслировать своей аудитории [8].

Высшим достижением Беренса в области продуктового дизайна стала серия электрических чайников AEG (1909) – первая в истории дизайна параметрическая модульная система. Он разработал три базовые геометрические формы корпуса: две каплевидные различного объёма и одну шестигранную,

и ввёл варьируемые параметры: материал корпуса: латунь, медь, никелировка, текстуру поверхности: гладкая, рифлёная, чеканная, и материал изоляции ручек. Технические узлы при этом оставались строго стандартизированными. Перемножение переменных давало 81 уникальную модификацию при сохранении единого стиля бренда [4, 8]. Таким образом покупатель мог приобрести, уникальный объект, который он выбрал сам, тем самым получая ощущение выбора и эксклюзивности, при этом для производства это было выгодно, быстро и легко реализуемо в условиях конвейера. Такой подход предвосхитил современную концепцию платформенного проектирования.

В 1909 году в берлинском районе Моабит было возведено здание, вошедшее в историю архитектуры как «Турбинная фабрика AEG». Созданное в соавторстве с инженером-конструктором Карлом Бернхардом, это сооружение стало революционным высказыванием о природе промышленной архитектуры [2]. До Беренса заводские корпуса повсеместно скрывались за историческими стилизациями под готику или классицизм. Беренс поступил принципиально иначе: несущий стальной каркас длиной 123 метра и колоссальные стеклянные плоскости были вынесены на фасад как главные эстетические элементы. Угловые глухие пилоны из бетона придавали зданию монументальную устойчивость, хотя в конструктивном отношении почти не несли нагрузки – это был осознанный пластический приём, сообщавший стеклянному объёму тектоническую мощь [2, 3].

Турбинная фабрика произвела переворот в сознании архитектурного сообщества: впервые промышленное сооружение было возведено в ранг произведения высокой архитектуры без каких-либо исторических заимствований. Беренс превратил обнажённую конструкцию в источник эстетического переживания, продемонстрировав, что техническая мощь сама по себе способна порождать культуру. Исследователи обоснованно называют это здание прямым предшественником всего архитектурного модернизма XX века.

Концепция тотального дизайна Беренса выходила за пределы элитарных заказов. В 1910–11 гг. он проектировал жилые кварталы для рабочих и служащих AEG в Хеннигсдорфе, промышленном пригороде Берлина. Задача ставилась как создание здоровой, гигиеничной, эстетически полноценной среды обитания. Понимая, что жильцы не располагают средствами для приобретения дорогостоящей мебели, Беренс лично спроектировал лаконичные доступные гарнитуры для малогабаритных квартир. Один из его бюджетных комплектов был удостоен государственной премии на конкурсе образцового рабочего жилья. Этот проект стал историческим прецедентом: Беренс наглядно доказал, что хороший дизайн доступен не только состоятельным заказчикам, предвосхитив масштабные программы социального жилья, которые его ученики реализуют в Веймарской республике в 1920-е годы.

Архитектурный след Беренса за рубежом наиболее зримо воплотился в грандиозном здании Посольства Германской империи Исаакиевской площади в Санкт-Петербурге, (1911–13 гг.). В отличие от лёгкости Турбинной фабрики, петербургская постройка воплощала суровый, редуцированный неоклассицизм, архитектуру государственного могущества. Массивный фасад, облицованный красным финским гранитом, украшен тяжёлой колоннадой, намеренно лишённой традиционных античных баз и капителей [5, 6].

По прямому замыслу правительства здание должно было символизировать политическую и военную мощь объединённой Германии в период нарастающей международной напряжённости накануне Первой мировой войны. Брутальная геометрия и намеренный отказ от петербургской барочной грации вызвали острую полемику в российской столице, однако архитектурное сообщество не могло не признать выразительность этого сооружения. Показательно, что руководителем проекта в мастерской Беренса был молодой Людвиг Мис ван дер Роэ, усваивавший здесь принцип работы с абсолютными пропорциями и суровым камнем [6].

Одной из наиболее важных страниц биографии Беренса является исключительная концентрация будущих гениев архитектуры в его берлинском ателье 1910 года. Практику в бюро одновременно проходили три человека, которым предстояло определить облик мировой архитектуры на протяжении всего XX столетия: Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ и молодой швейцарец Шарль-Эдуар Жаннере, позднее ставший Ле Корбюзье [2, 3]. Ежедневно участвуя в работе над проектами AEG, эти молодые архитекторы глубоко усваивали методологию учителя: его внимание к функции и конструкции, любовь к стали и стеклу, умение обнаруживать красоту в строгих геометрических пропорциях. Влияние Беренса немедленно проявилось в их собственном творчестве. Знаменитая обувная фабрика «Фагус», спроектированная Гропиусом в 1911 г., стала прямым развитием идей Турбинной фабрики, с той лишь разницей, что она двинулась ещё дальше, остеклив угловые элементы и полностью растворив конструкцию в прозрачности. В 1919 г. Гропиус основал Баухаус, первую школу дизайна, программа которой базировалась именно на принципе синтеза искусства и индустриального производства, впервые масштабно реализованном его учителем [9, 10].

Первая мировая война нанесла тяжёлый удар по оптимизму индустриальной культуры, несмотря на это Беренс, продолжил работу. В начале 1920-х гг. он обратился к так называемому «кирпичному экспрессионизму», создав административное здание химической компании «Hoechst» во Франкфурте-на-

Майне (1920–24 гг.). Многоцветный атриум этой постройки, где кирпичная кладка создаёт сложнейшую кристаллическую структуру, устремлённую ввысь, напоминающую мистические интерьеры готических соборов. Параллельно Беренс вёл активную педагогическую деятельность, руководя архитектурной школой Венской академии изящных искусств в 1922–36 гг. и преподавая в Прусской академии искусств в Берлине. За свою долгую жизнь в 71 год, Петер Беренс оставил наследие, которое и по сей день проникает в нашу современную культуру [7].

Теоретический вклад Беренса столь же значителен, как и его практические достижения. Он был одним из первых, кто сформулировал принципы промышленного дизайна как самостоятельной дисциплины, опирающейся на рациональное начало, а не на украшательство. «Дизайн – это не декорирование функциональных форм, это создание форм, органично соответствующих характеру объекта и демонстрирующих возможности новых технологий», – утверждал он в своих теоретических текстах [2, 4]. В его концепции, машина не нуждается в декоративном оправдании: она сама, в своей функциональной идеальности, способна генерировать мощную визуальную культуру. Истинная красота промышленного изделия кроется в целесообразности, ясности конструкции и гармонии пропорций. Это убеждение превратило Беренса в первопроходца, проложившего путь от декоративного прикладного искусства к современному промышленному дизайну как стратегической инженерно-художественной деятельности.

Петер Беренс занимает в истории дизайна положение, не знающее аналогий. Он первым создал комплексную систему корпоративной идентичности, объединив в единую проектную программу шрифт, логотип, рекламу, форму бытовых приборов и промышленную архитектуру. Его концепция комбинаторной модульности, реализованная в серии чайников AEG, предвосхитила принципы современного платформенного производства. Архитектура Турбинной фабрики открыла новую эпоху в отношениях между промышленностью и художественной культурой.

Три великих ученика: Гропиус, Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье, разнесли его методологию по всему миру, претворив в системы идей, определивших облик архитектуры и дизайна XX века. Сегодня, когда мы говорим о брендинге крупнейших технологических корпораций, о концепции или о принципах параметрического проектирования, нужно помнить, что мы существуем в парадигме, изобретённой Петером Беренсом более ста лет назад. Его наследие воплощает идею о том, что дизайн – являет собой своеобразный способ организации материального мира на основе художественной воли и рационального расчёта.

Научный руководитель: профессор кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, доктор искусствоведения, доцент Шабалина Н.М.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Art History and Theory, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Doctor of Arts, Associate Professor Shabalina N.M.

Список литературы

1. Глазычев В. Л. О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе. – М., 1970. URL: https://www.glazychev.ru/books/design/design_01.htm (дата обращения: 05.03.2026).
2. Иконников А. В. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972.
3. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 332 с.
4. Фремптон К. Немецкий Веркбунд. 1898–1927 гг. / Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. – М.: Стройиздат, 1990. – С. 161–171.
5. Платонов П. В. Здание Германского посольства // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: Исследования и материалы. – СПб., 2002. – Вып. 6. – С. 228–237.
6. Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Петербург немецких архитекторов. – СПб.: Чистый лист, 2002.
7. Швыдковский Д. О., Ревзина Ю. Е. «Сотри случайные черты...». Метаморфозы архитектурной классики // Пространство и время. – 2015. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotri-sluchaynye-cherty-metamorfozy-arhitekturnoy-klassiki (дата обращения: 05.03.2026).
8. Фрумкина Р. Петер Беренс, предвестник современного дизайна // ТрВ-Наука. – № 188. – С. 13. – URL: https://www.trv-science.ru/2015/09/peter-behrens-predvestnik-sovremennogo-designa/ (дата обращения: 05.03.2026).
9. Шабалина Н. М. Перспективы развития STEAM-образования в дизайне // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д-р иск. Н. М. Шабалина. – СПб.: Издательский Дом Технэ, 2024. – Вып. 11. – С. 48–58.

URL: https://doi.org/10.56900/2312-6116_2024_11_48. http://www.daijournal.ru/index.php/DAI/article/view/126/130 (дата обращения: 05.03.2026).
10. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2007. – 303 с.

References

1. Glazychev V. L. On design: Essays on the theory and practice of design in the West. Moscow, 1970. URL: https://www.glazychev.ru/books/design/design_01.htm (date of reference: 03.05.2026).
2. Ikonnikov A.V. Masters of architecture about architecture. Moscow: Iskusstvo, 1972.
3. Goryunov V. S., Tubli M. P. Architecture of the Modern era. Concepts. Directions. The masters. St. Petersburg: Stroyizdat, 1992. 332 p.
4. Frampton K. German Werkbund. 1898-1927 / Modern architecture. A critical look at the history of development. Moscow: Stroyizdat, 1990. pp. 161-171.
5. Platonov P. V. The building of the German Embassy // Historical and cultural monuments of St. Petersburg: Research and materials. St. Petersburg, 2002. Issue. 6. pp. 228-237.
6. Kirikov B. M., Stiglitz M. S. Petersburg of German architects. St. Petersburg: Clean sheet, 2002.
7. Shvydkovsky D. O., Revzina Yu. E. "Erase accidental features ...". Metamorphoses of architectural classics // Space and time. 2015. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotri-sluchaynye-cherty-metamorfozy-arhitekturnoy-klassiki (date of request: 03.05.2026).
8. Frumkina R. Peter Behrens, the harbinger of modern design // TrV-Nauka. No. 188. P. 13. URL: https://www.trv-science.ru/2015/09/peter-behrens-predvestnik-sovremennogo-designa / (date of access: 03.05.2026).
9. Shabalina N. M. Prospects for the development of STEAM education in design // Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research / Chief Editor. Dr. N. M. Shabalina. St. Petersburg: Techne Publishing House, 2024. Issue 11. Pp. 48-58. URL: https://doi.org/10.56900/2312-6116_2024_11_48 http://www.daijournal.ru/index.php/DAI/article/view/126/130 (date of access: 03.05.2026).
10. Lavrentiev A. N. History of design: textbook. manual. Moscow: Gardariki, 2007. 303 p.

УДК 791.43/.45:687.16

Андреева Е.Д.

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

КИНОКОСТЮМ КАК ИНСТРУМЕНТ КОНСТРУИРОВАНИЯ ФАНТАЗИЙНОЙ РЕАЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «РАЙСКИЕ ХОЛМЫ»

© Андреева Е.Д., 2025

Статья посвящена исследованию роли кинокостюма как инструмента конструирования фантазийной реальности на примере костюмов фильма «Райские холмы» (2019, реж. Элис Вэддингтон). В работе анализируются визуальные характеристики ключевых образов протагониста, антагониста и второстепенных персонажей и их взаимосвязь с мироустройством фильма.
Ключевые слова: кинокостюм, фантазийная реальность, антиутопия, Райские холмы, дизайн костюма

Andreeva E.D.

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

FILM COSTUME AS A TOOL FOR CONSTRUCTING FANTASY REALITY BASED ON THE EXAMPLE OF THE FILM «PARADISE HILLS»

The article is devoted to the study of the role of a film suit as a tool for constructing fantasy reality based on the example of costumes from the film "Paradise Hills" (2019, dir. Alice Waddington). The paper analyzes the visual characteristics of the key images of the protagonist, antagonist and secondary characters and their relationship to the world order of the film.
Keywords: film costume, fantastical reality, dystopia, Paradise Hills, costume design

Роль костюма в кинематографе выходит за рамки простого декорирования визуального образа персонажей фильма. Костюм в кинематографе является полноценным визуальным языком, системой знаков, активно участвующей в создании психологических портретов персонажей и формировании эстетики фильма. В особенности это актуально для фантастического кино, где костюм берет на себя функцию построения совершенно новых, вымышленных миров и социальных систем. В фантастических фильмах дизайн костюмов не просто отражает реальность, он активно её конструирует, часто манипулируя восприятием зрителя. Детальный анализ роли костюма в формировании специфической художественной реальности отдельных фильмов остается актуальной задачей. Фильм испанского режиссера Элис Уоддингтон «Райские холмы» представляет собой интересный объект для такого исследования. Эта картина получила неоднозначные отзывы критиков, но многие отмечали ее выдающийся визуальный ряд, особенно дизайн костюмов и декораций.

Фильм «Райские холмы» — это испанский научно-фантастический триллер, дебютная полнометражная работа режиссёра Элис Вэддингтон. Для лучшего понимания контекста исследования и визуального материала, который будет проанализирован далее, необходимо кратко рассмотреть сюжетную основу фильма «Райские холмы». Действие фильма разворачивается в недалеком будущем или альтернативной реальности и фокусируется на главной героине — Уме. Она отказывается выйти замуж за человека, одобренного её родителями. В наказание её отправляют в «Райские холмы» — закрытый, элитарный пансионат, расположенный на уединенном острове. Пансионат позиционируется как идиллическое место для перевоспитания молодых девушек из высшего общества. Здесь их обучают этикету, манерам, пению и «правильному» поведению, чтобы сделать из них идеальных жён. Внешне это место напоминает утопический курорт с белоснежными зданиями, роскошными садами и девушками в красивых платьях. Правит островом загадочная и властная Герцогиня. Девушкам обещают «перезагрузку» и возвращение домой идеальными версиями себя. Однако за этим пасторальным фасадом скрывается мрачная тайна. Методы перевоспитания оказываются психологически жестокими, а истинная цель пансионата гораздо более зловещая, связанная с подменой личностей и социальным контролем. Ума, вместе со своими новыми подругами, Амарной, Хлоей и Ю, планирует побег, чтобы разоблачить страшную тайну острова.

Художником по костюмам фильма «Райские холмы» стал Альберто Валькарсель, который в 1990-2000-е годы выступал в качестве костюмера для театральных и оперных постановок, на съёмках короткометражных фильмов, телешоу и сериалов. В первой половине 2010-х годов Валькарсель работал помощником художника по костюму нескольких испанских фильмов: «Повсюду тишина» (2012, реж. Х.Л.

Куэрда), «Экстрасенс 2: Лабиринты разума» (2013, реж. Х. Дорадо), «Никому не нужна ночь» (2015, реж. И. Койшет). В 2016 году дебютировал в качестве художника по костюму на съёмках фильма «Терпеливый» (2016, реж. Р. Аревало), за костюмы к этому фильму был номинирован на премию «Гойя» в номинации «Лучший дизайн костюмов».



Рис. 1 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Свадебное платье Умы

В первую очередь будут проанализированы костюмы центральных персонажей. В открывающей фильм сцене свадьбы образ главной героини Умы (рис. 1) сочетает элементы традиционной свадебной моды с яркими авангардными деталями. Платье цвета слоновой кости, выполненное из ткани с фактурным орнаментом в виде гротеска, имеет корсетный лиф с глубоким квадратным вырезом, инкрустированным бисером и стразами, и создаёт эффект «брони», «упаковки» тела в соответствии с социальным ритуалом. Причёска с укладкой «холодная волна» (такая S-образная укладка локонов появилась в 1920-е годы и оставалась частью модного образа в 1930-40-е годы) и длинная фата поддерживают винтажный, классический образ. Однако вуаль-«клетка» из сетки с жемчужинами является важным семиотическим знаком, физически ограничивающим лицо и создающим барьер между героиней и окружающим её миром. Это буквальное воплощение метафоры «золотой клетки». Ключевыми элементами, выражающими внутренний протест и авангардный характер образа, являются детали макияжа: ярко нарумяненные щеки, тёмные тени с золотом и, самое главное, тёмно-зелёная помада. Примечательно, что подобной зелёной помадой пользовались актрисы чёрно-белого кино, что добавляет образу Умы элемент театральности. Рукава-фонарики из пушистого материала и длинные перчатки также добавляют образу сюрреалистичности, гротеска, уходя от чистой классики в сторону высокой моды или театра. Свадебный образ героини конструирует фантазийную реальность идеальной свадьбы, но одновременно, через детали, разоблачает её как репрессивный социальный ритуал.



Рис. 2 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Слева направо: Хлоя, Ю, Амарна, Ума

Униформа воспитанниц пансиона (рис. 2) — центральный элемент визуальной репрезентации социального контроля в фильме. Она служит мощным семиотическим маркером перехода героинь из мира относительной свободы в мир строгой иерархии и принудительного конформизма. Ансамбль формы воспитанниц состоит из двух частей: нижнего облегающего платья с длинными рукавами и верхнего платья с жёсткой структурой. Доминирующий кипенно-белый цвет на первый взгляд символизирует чистоту, невинность, новое начало и стерильность. Однако в антиутопическом кино цвет часто используется для создания ощущения контроля. Здесь белый цвет служит инструментом унификации: он стирает индивидуальность героинь, превращая их в обезличенную массу, готовую к «перезагрузке». Наибольший интерес представляет структура верхнего платья. Жёсткий корсетный лиф с ромбовидной стёганой фактурой и уплощенной грудью напрямую отсылает к историческим формам костюма, подавляющим естественные формы тела (например, к определённым периодам викторианской моды или испанскому костюму XVI века). Этот элемент выполняет функцию физического и психологического контроля. Костюм

активно участвует в формировании идентичности: в данном случае он формирует идентичность «идеальной, послушной женщины», лишённой сексуальности и индивидуальности. Ремни, перекрещивающиеся на груди и плечах, напоминают одновременно элементы сбруи, медицинские фиксаторы и портупеи. Металл добавляет холодности и жёсткости пасторальному образу. Это явный диссонанс, который сигнализирует зрителю о скрытом принуждении и репрессивности режима острова. Строение рукавов сочетает инфантильность (фонарики) с жёсткостью (ремни), что подчеркивает идею «детского сада строгого режима» для взрослых девушек. Плоёный воротник ограничивает движение головы, символизируя отсутствие свободы и неукоснительное подчинение правилам. Отдельного внимания заслуживает образ героини Ю с юбкой в пол, белым платком и наушниками. Это визуальный маркер инаковости, попытки сохранить связь с внешним миром и собственную уникальность.



Рис. 3 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Ума в ночной рубашке

Образы воспитанниц пансиона в ночных рубашках (рис. 3) демонстрируют проникновение эстетики контроля в самое интимное пространство — сон и отдых. Эти костюмы откровенно не функциональны для сна, что подчеркивает их символическую роль в конструировании фантазийной реальности острова. Костюмы для сна составляют ночная рубашка с высоким гофрированным воротником-стойкой, пышной юбкой из фатина, объемными рукавами из органзы и туфель-пуант нежно-розового цвета — все эти элементы создают образ, балансирующий между историческим костюмом и сюрреалистическим нарядом. Режиссер Элис Уоддингтон прямо указывает на источники вдохновения: «Работая над ними, мы руководствовались образами японских Лолит и балерин Дега. Я слышала возмущённые вопросы типа «Кто в этом будет ложиться спать?!» чаще, чем могу сосчитать. Ну что сказать? Я бы легла!» Эти референсы важны для контекстуального анализа. Элементы образа балерин, представленных на картинах Эдгара Дега, такие как пуанты, прозрачные ткани и нежно-розовый цвет вызывают ассоциации с хрупкостью, грацией, но также и с жёсткой дисциплиной и закулисным трудом. Эстетика японского стиля Лолита апеллирует к инфантильности, гипертрофированной «кукольности» и уходу от реальности.



Рис. 4 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Герцогиня в платье-цветке

Костюмы главной антагонистки фильма — Герцогини — резко отличаются от унифицированных нарядов «пациенток», подчёркивая её статус хозяйки острова и её полную власть над конструируемой реальностью. Первый рассматриваемый образ (рис. 4) выполнен в классическом силуэте середины XX века, характерном для 1950-х годов, с приталенным лифом и пышной юбкой. Этот выбор не случаен: он апеллирует к коллекции New Look Кристиана Диора, который ассоциируется с ультра-женственностью и

над левым плечом, напоминающая лепесток. Эта деталь придаёт образу Герцогини статус произведения искусства, а не просто одежды. Платье использует два оттенка: яркий коралловый и мягкий бледно-розовый. Эти цвета активно используются в фильме для создания обманчивой утопической атмосферы. Узор, характеризующийся крупными мазками, напоминающими стилизованные лепестки, создаёт «цветочную эстетику». Использование яркого розового цвета здесь контрастирует с белыми платьями героинь, демонстрируя активную, властную женственность Герцогини. Причёска с волной над лбом напоминает модные причёски 1940-х годов, а белые перчатки до локтя и украшения в виде белых цветов усиливают ностальгический, винтажный стиль. Вместе эти элементы костюма завершают образ элегантной дамы из высшего общества, которая всегда одета с особенной торжественностью, даже когда она находится в собственном доме.



Рис. 5 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Герцогиня в ориентализирующем образе

Следующий образ (рис. 5) демонстрирует то, как Герцогиня заимствует и переосмысливает элементы чужих культур для создания своей уникальной, доминирующей эстетики. Костюм представляет собой сложное сочетание трёх ключевых элементов: 1) тёмно-бирюзовый жакет из блестящей ткани с широкими рукавами, V-образным вырезом и контрастными полосами цвета фуксии по краю воротника и манжет — этот элемент явно вдохновлён традиционной японской одеждой; 2) соломенная коническая шляпа с мягкой тульей, напоминающая традиционные азиатские головные уборы (например, нон лай во Вьетнаме или каса в Японии); 3) чрезвычайно объемная, многослойная белая юбка из тюля с каскадными оборками и длинным шлейфом, характерная для бальной или свадебной западной моды XIX-XX веков. Этот костюм предназначен для эффектного появления и движения, подчеркивая, что жизнь в «Райских холмах» — это тщательно срежиссированный спектакль. Белые перчатки добавляют элемент западного этикета и стерильности к этому эклектичному образу. Костюм сигнализирует о привилегированном статусе персонажа и власти над ресурсами и культурами. Это визуальное заявление о том, что на «Райских холмах» правила устанавливает только Герцогиня, а её стиль — это гротескное, но властное смешение миров, которое подтверждает искусственность и манипулятивный характер всего острова. Экзотический характер костюма создает ощущение широты мира и свободы выбора, что контрастирует с запертыми на острове девушками.



Рис. 6 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Герцогиня в голубом платье

Следующий образ Герцогини (рис. 6) выполнен в нежной палитре бледно-голубого, розового и белого цветов и отсылает к европейской моде эпохи рококо и пасторальной стилистике, которая

в искусстве и моде ассоциируется с легкомыслием, праздностью и уходом от реальности. Использование этого стиля на острове, который является, по сути, тюрьмой, подчёркивает иронию и цинизм Герцогини. Нежно-голубой, розовый и белый — классические «утопические» цвета фильма. Они создают ощущение невинности и спокойствия, обманывая зрителя и героинь. Эти цвета также были популярны в XVIII веке, что усиливает историческую достоверность стилизации. Плотный, облегающий лиф с широким квадратным вырезом подчёркивает фигуру, но одновременно уплотняет тело в жёсткой форме. Вышивка в виде вьющихся веточек и розовых цветов усиливает пасторальный мотив, но, как и в одном из предыдущих образов, цветочный мотив в «Райских холмах» всегда связан с обманом или подавлением. На эскизе этот образ дополняет широкополая шляпа, украшенная крупными розовыми цветами, и причёска в стиле 1940-х годов, сочетание которых добавляет эклектики, смешивая XVIII век с модой XX века, и предотвращает превращение костюма в чистую историческую реконструкцию. Это смешение временных пластов создает фантазийную реальность, которая не привязана к конкретной исторической эпохе, а является собирательным образом «прекрасного прошлого», которого никогда не существовало.



Рис. 7 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Герцогиня в жёлто-белом платье

Костюм Герцогини (рис. 7) выполнен в нежной бледно-желтой и белой палитре, которая перекликается с общей пастельной эстетикой острова. В образе сочетаются элементы конца XVIII века (драпировка юбки а-ля полонез, «картинная» шляпа Гейнсборо) и 1940-х годов (прическа волнами). Бледно-жёлтый и белый цвета поддерживают иллюзию идиллии, чистоты и естественной красоты. Однако драпировки и объём юбок свидетельствуют о трудоёмкости создания этого образа, что подчёркивает его искусственность. Широкополая соломенная шляпа с кремовыми розами и зелёными листьями, а также белые перчатки, которые героиня держит в руках, — это маркеры высшего общества. Они отсылают к праздности и уходу от реальности. Приспущенный рукав-буф и открытое плечо Герцогини демонстрируют определённую степень свободы и фривольности, которая позволена только хозяйке пансиона, в отличие от строго регламентированных и закрытых костюмов её воспитанниц. Герцогиня — единственный персонаж, который обладает свободой выбора своего стиля, что подчеркивает её статус творца и владычицы этой тщательно сконструированной, но обманчивой фантазийной реальности.



Рис. 8 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Герцогиня в белом платье с красными розами

Костюм Герцогини (рис. 8), в котором она работает в своём кабинете, выполнен из белого атласа, что поддерживает общую пастельную и чистую эстетику острова, но акцентирован яркими красными розами в технике аппликации и поясом насыщенного красного цвета. Это собирательный образ идеального и женственного прошлого, который не привязан к конкретной эпохе. Красная роза — это универсальный символ любви, страсти и красоты. Однако в контексте фильма, где красота является инструментом подавления, роза приобретает двойственное значение. Она может символизировать опасность, кровь или токсичную любовь (удушающая забота острова о своих воспитанницах). Контраст белого и красного — это классическое противопоставление чистоты и страсти, жизни и смерти. Герцогиня, используя эклектичный и

символичный стиль, подтверждает свою роль манипулятора и создателя этой искусственной, но визуально безупречной утопии.

Для достижения полноты исследования необходимо проанализировать также мужские костюмы, которые, хотя и играют второстепенную роль в фильме, демонстрируют иные механизмы конструирования реальности. Костюмы мужских персонажей (персонала пансиона и его охранников) контрастируют с женскими образами, подчёркивая милитаризированную иерархию и скрытый репрессивный характер острова.



Рис. 9 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Охранник пансиона

Костюм охранника (рис. 9) выполнен в белом цвете, что, как и в случае с женскими платьями, создаёт ощущение стерильности, чистоты и утопической идиллии. Однако этот чистый образ обманчив. Наиболее характерная черта — горизонтальные перекрывающиеся панели в виде шевронов на груди и животе, а также сегментированные наплечники и элементы вдоль рук. Эти элементы отсылают к средневековым рыцарским латам и современному военному снаряжению. Они указывают на постоянную готовность к защите или нападению, подчёркивая, что остров — это, по сути, режимный объект. Такие детали костюма превращают охранников в функциональные, обезличенные единицы системы. Если женские костюмы используют ностальгию и инфантилизацию для контроля, то мужские образы используют эстетику функциональности и милитаризма. Это подчёркивает разделение ролей на острове: женщины — объект контроля, мужчины — инструмент контроля.



Рис. 10 «Райские холмы», 2019 (реж. Э. Вэддингтон, художник по костюмам А. Валькарсель). Садовник пансиона

Костюм садовника (рис. 10) является необычным примером дизайна рабочей одежды в антиутопическом мире фильма. Он отражает идеологию пансиона, где даже нелёгкий физический труд должен выглядеть эстетизированно. Белый цвет для рабочей одежды садовника крайне непрактичен, это демонстрирует тотальный контроль даже над окружающей средой — грязи здесь быть не должно. Свободный крой рубашки и очень широких штанов (они напоминают японские хакама) обеспечивает комфорт и свободу движений. Это контрастирует с жёсткими, сковывающими движения костюмами охранников и корсетными платьями героинь. Костюм кажется более органичным и естественным. Прозрачные вставки на накладных карманах, позволяющие видеть содержимое карманов (инструменты садовника), являются интересным семиотическим элементом. С одной стороны, это подчёркивает практичность (что нехарактерно для большинства нарядов на острове), с другой — это элемент контроля и надзора, который распространяется и на обслуживающий персонал.

Проведенный визуальный и семиотический анализ костюмов фильма «Райские холмы» подтвердил подтвердил то, что костюм в кино выступает не просто элементом визуального ряда или отражением

реальности. На примере фильма «Райские холмы» можно выделить следующие механизмы конструирования фантазийной реальности:

1. Создание эклектичного мира. Реальность фантастического фильма редко копирует одну конкретную эпоху или культуру. Она смешивает элементы из разных временных пластов и географических регионов, создавая ощущение уникальности, вневременности и искусственности. Эта эклектика сбивает зрителя с толку, не давая привязать мир фильма к чему-то конкретному.
2. Использование знакомых кодов для манипуляции. Фантазийная реальность использует узнаваемые культурные и модные коды (ностальгия по 1950-м, символика красной розы, белый цвет чистоты), чтобы вызвать у зрителя определенные эмоции и ожидания (например, ощущение безопасности, идиллии). Однако затем эти коды искажаются или наполняются противоположным смыслом (белый цвет означает унификацию, а не невинность), что создаёт эффект обманчивой реальности.
3. Визуальная иерархия и контроль. Реальность фильма четко разделяет персонажей по статусу с помощью костюма. Костюм Герцогини, которая может позволить себе эклектику и роскошь, резко контрастирует с унифицированной и ограниченной одеждой воспитанниц и персонала. Это наглядно демонстрирует структуру власти внутри фантастического мира.
4. Костюм как нарративный инструмент. Одежда не просто украшает персонажей; она рассказывает историю. Детали (ремни, вуаль-клетка, броня охранников) сигнализируют о скрытых угрозах или внутренних конфликтах, часто предвосхищая сюжетные повороты и разрушая иллюзию идеального мира.

В фильме «Райские холмы» кинокостюм виртуозно используется художником по костюмам Альберто Валькарселем как инструмент конструирования фантазийной реальности. Эта реальность строится на фундаменте ностальгической эстетики и идиллических пасторальных образов, которые, однако, при детальном семиотическом анализе оказываются фасадом для тотального контроля, манипуляции и репрессии. Диссонанс между кажущейся красотой и скрытой антиутопической сущностью достигается именно за счет мастерского использования и искажения модных кодов разных эпох.

Список литературы:

1. **Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. - М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. - 512 с.**
2. **РАЙСКИЕ ХОЛМЫ / Paradise Hills - пресс-релиз (рус.) // Бюллетень Кинопрокатчика URL:** https://www.kinometro.ru/press/show/id/761 **(дата обращения: 15.12.2025).**
3. **Castle Talk: Alice Waddington's "Paradise Hills" Offers A Ghastly Future With Amazing Dresses // Bleedingcool URL:** https://bleedingcool.com/movies/castle-talk-alice-waddingtons-paradise-hills-offers-a-ghastly-future-with-amazing-dresses/ **(дата обращения: 15.02.2026).**
4. **Paradise Hills: Milla Jovovich on film's wild costumes // Entertainment Weekly URL:** https://ew.com/movies/paradise-hills-costumes-hitchcock-royalty-straitjackets-inspiration/#:~:text=There%20are%20references%20to%20mental,crafted%20more%20designs%20during%20production**. (дата обращения: 15.12.2025).**
5. **The Ending Of Paradise Hills Explained // Looper URL:** https://www.looper.com/624880/the-ending-of-paradise-hills-explained/ **(дата обращения: 15.02.2026).**

References:

1. **Barthes R. The Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture. - Moscow: Sabashnikov Publishing House, 2003. - 512 p.**
2. **PARADISE Hills / Paradise Hills - press release // Film Distributor's Bulletin URL:** https://www.kinometro.ru/press/show/id/761 **(accessed: 12/15/2025).**
3. **Castle Talk: Alice Waddington's "Paradise Hills" Offers A Ghastly Future With Amazing Dresses // Bleedingcool URL:** https://bleedingcool.com/movies/castle-talk-alice-waddingtons-paradise-hills-offers-a-ghastly-future-with-amazing-dresses/ **(accesed: 15.02.2026).**
4. **Paradise Hills: Milla Jovovich on film's wild costumes // Entertainment Weekly URL:** https://ew.com/movies/paradise-hills-costumes-hitchcock-royalty-straitjackets-inspiration/#:~:text=There%20are%20references%20to%20mental,crafted%20more%20designs%20during%20production**. (accessed on 15.12.2025).**
5. **The Ending Of Paradise Hills Explained // Looper URL:** https://www.looper.com/624880/the-ending-of-paradise-hills-explained/ **(accesed: 15.02.2026).**

Научный руководитель: Старший преподаватель кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения Блиничева В.А.

Scientific supervisor: Senior lecturer at the Department of History and Theory of Art,

УДК 7.038(=520)-035.132:391:745(=520)

Д.С. Алешкович

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТИЛЯ БАСАРА В ТВОРЧЕСТВЕ ТАКАДЫ КЕНДЗО И КАНСАЯ ЯМАМОТО

© Д.С. Алешкович, 2025

Статья посвящена исследованию интерпретации исторического японского стиля «басара» в творчестве ведущих модельеров Японии второй половины XX века — Такады Кендзо и Кансая Ямамото. Актуальность работы обусловлена вниманием к японскому дизайну в современном мировом сообществе при недостаточной изученности эстетики басара и ее влияния на современную моду. На основе анализа научных источников и визуального материала определены ключевые черты стиля басара: театральность, максимализм, насыщенность, нарушение традиций и демонстрация излишеств. Сравнительный анализ реализации стиля басара в коллекциях и перформансах дизайнеров показал, что Такада Кендзо сознательно и глубоко воплощал философию басара (яркие образы, театральные, нетрадиционные шоу для модных показов), в то время как Кансай Ямамото использовал отдельные, преимущественно внешние черты стиля (яркость цвета, узнаваемые образы).
Ключевые слова: японская культура, басара, японская мода, японские дизайнеры, Такада Кендзо, Кансай Ямамото.

D.S. Aleshkovich

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

INTERPRETATION OF THE BASARA STYLE IN THE WORKS OF TAKADA KENZO AND KANSAI YAMAMOTO

This article explores the interpretation of the historical Japanese style "basara" in the work of leading Japanese fashion designers of the second half of the 20th century—Takada Kenzo and Kansai Yamamoto. The relevance of this work stems from the attention paid to Japanese design in the contemporary global community, yet the aesthetics of basara and its influence on contemporary fashion remain understudied. Based on an analysis of scholarly sources and visual material, the key features of the basara style are identified: theatricality, maximalism, richness, a break with tradition, and a display of excess. A comparative analysis of the implementation of the basara style in the collections and performances of designers showed that Takada Kenzo consciously and deeply embodied the basara philosophy (vivid imagery, theatrical, unconventional fashion shows), while Kansai Yamamoto utilized isolated, primarily external, features of the style (bright colors, recognizable images).
Keywords: Japanese culture, basara, Japanese fashion, Japanese designers, Takada Kenzo, Kansai Yamamoto.

Введение. Модельеры XX века и современные дизайнеры часто обращаются к истории и культуре своей страны, как источнику идей для своего творчества. Многогранная культура Японии существует более двух тысяч лет, и за это время она изменялась и преобразовывалась, в результате чего некоторые явления остались в истории, другие появляются в нашем веке. Японские модельеры вдохновляются разными ее проявлениями, например, Рей Кавакубо и Йоджи Ямамото при создании своих работ опираются на эстетику дзен буддизма, которая широко известна западной публике. В творчестве Такада Кендзо и Кансая Ямамото можно обнаружить обращение к культурно-историческому явлению басара, которое требует глубокого изучения в целях лучшего понимания и правильной интерпретации творчества японских дизайнеров костюма.

Актуальность данной работы определяется неослабевающим интересом представителей европейской культуры к восточным культурам и тем идеям, которые они могут дать современному дизайну. Кроме того, оба автора – Такада Кендзо и Кансай Ямамото уже завершили свой творческий путь, но их наследие, оказывающее влияние на современных дизайнеров, исследовано недостаточно.

Представленный ниже материал с результатами исследования разделён на два раздела: первая часть посвящена определению «басара» как отдельного стиля в костюме, вторая — тому, как этот стиль интерпретировался в творчестве Такады Кендзо и Кансая Ямамото.

Существует достаточно научных публикаций, рассматривающих понятие «басара» с лингвистической и исторической точек зрения и объясняющих социальный контекст этого явления в культуре. Одной из таких работ является магистерская диссертация Росса Дэвиса Хендерсона «О чем мы говорим, когда говорим о басара» (англ. *Ross Davies Henderson «What We Talk About When We Talk About Basara»*) [1]. Автор диссертации рассматривает развитие понятия «басара», полагаясь не только на англоязычные источники, но и на японскую литературу и первоисточники (например, «Тайхэйки»). Также Росс Хендерсон предлагает по-новому взглянуть на этот термин и отделить его от максималистской эстетики, вводя понятие «трансгрессивное излишество» (*transgressive excess*), в котором выделяет четыре момента трансгрессии: «эта эстетика нарушает общепринятые вкусы, классовые различия, общественный порядок и политические границы» [1, с. 20]. Несмотря на это разграничение, автор проводит параллели между данными понятиями, что будет важно для проводимого исследования. Например, он указывает: «Используя «трансгрессивное излишество» как эвристику, через которую я рассматриваю культурно-эстетические явления, которые другие называют басара…» [1, с. 20]. Далее автор рассматривает явление басара во всех аспектах, которые он вывел в исследовании. Однако в своей диссертации Росс Хендерсон уделяет мало внимания изобразительному искусству и костюму.

Другой важной работой является статья Эндо Моторо «Размышляя о басара» [2]. В ней автор прослеживает этимологию самого понятия, в связи с этим подробно рассказывает о его появлении. Эндо Моторо отмечает, что понятие «басара» пришло из театра. Это является важным аспектом при рассмотрении как самих основ творчества Такады Кендзо и Кансая Ямамото, так и их театральных и перформативных показов. Но недостаток этой статьи заключается в том, что, как и в предыдущей работе, в ней мало сказано об изобразительном искусстве и костюме. Обе работы прослеживают культурные, политические и социологические аспекты, а также историческое развитие данного явления. Внимание уделяется только некоторым видам искусства — литературе и театру, в который входят танец и музыка. Костюм в этих работах упоминается только в общих чертах при описании внешнего вида представителей басара независимо от эпохи.

Формирование и эволюция понятия «басара». Ниже будет представлено история появления термина и краткое описание явления в целях уточнения понимания его смысла, символов и способов их применения. Как пишут некоторые исследователи, термин «басара» в эпоху Муромати (1336–1573) практически не использовался. Его появление пришлось на период Эдо (1603–1868). Но, несмотря на это, именно эпоху Муромати называют периодом басара [1].

Кеннет Гроссберг в своем переводе «Кэнму сикимоку» (Кодекса Кэмму, 1336 г.), свода законов, обнародованного правящим Асикагой Такаудзи, определяет «басара» как «показное хвастовство, свидетельствующее о гордыне, потворстве своим желаниям и роскошной жизни. Этот термин имел коннотации как нового и эксцентричного, так и легкомысленного и бессмысленного поведения» [1, с. 4]. Отсюда следует, что яркие и иногда богато украшенные костюмы олицетворяли именно эти качества представителей данного явления. Но так ли это было изначально? Если обратиться к труду Эндо Мотоо, то изначально басара подразумевала плавные движения танцоров и актеров дэнгаку и их развевающуюся одежду во время танца при выступлении в театре или другом месте [2, с. 4–5] (рис. 1). С развитием и распространением этого явления появился веер, который называют веером басара. Эндо Мотоо описывает его как неэффективный и чисто декоративный, так как он имел только пять ребер, хотя все веера имели их семь или девять [2, с. 7–8]. Такая конструкция веера басара не позволяла создать движение воздуха для охлаждения, но при этом веер мог колыхаться в такт развевающимся одеждам танцоров. Таким образом, этот веер представлял явление басара как часть театрального представления. Также можно предполагать, что первоначально данный термин не имел отрицательной коннотации, которую ему стали приписывать позже. Термин «басара» принял негативную окраску из-за политизации со стороны клана Асикага (1335-1336). Басара начала пониматься как «безудержная роскошь» и «нарушение норм и правил». Как пишет русский японист Ольга Александровна Хованчук: «такой стиль отвечал веяниям эпохи, хоть он и не соответствовал законам, установленным несколько веков назад» [3, с. 82]. Также она отмечает, что в этот момент происходила демократизация костюма: самураи начали носить аристократичные виды одежды как народные, повседневный костюм иногда повышался до статуса парадного [3, с. 79, 82]. Вероятно, составляющие костюма в это время еще подчинялись старым законам и регламентам, но способы ношения становились более свободными. Одним из известных старых законов, который просуществовал с модификациями до Реставрации Мэйдзи (1868–1889) и содержал правила ношения костюма, является свод законов «Тайхорё» (702) [4]. Кроме того, XIX «Закон о придворных одеяниях» (дословный перевод: «Закон об одежде») описывал правила ношения церемониальной (парадной), придворной н служебной (обычной) форменной одежды в различных случаях. Анализируя этот закон, можно сказать, что предписывались природные, темные и светлые

цвета. В законе можно встретить такие слова, как «зеленый», «синий», «фиолетовый», «красный», но чаще к этим цветам добавлено «темно-» или «светло-». «Чистых» цветов мог быть только шнурок, но не для всех рангов. Также в этом законе для каждого ранга или чина дан определенный список одежды, который составлял придворный или церемониальный костюм. Таким образом, цвет и форма одежды были регламентированы в Японии с VIII в. Менее подробно свод законов «Тайхорё» описывает повседневную одежду и одежду низшего сословия. В «Кэнму сикимоку» написано, что басара – это опасное социальное явление, к которому примыкать не стоит.

К началу эпохи Муромати термин «басара» получил отрицательное значение и отчасти остается таким по сей день. В произведении в жанре гунки (военной эпопеи) «Тайхэйки» («Повесть о великом мире», 2-я пол. XIV в.) также есть подтвержение такого явления, но оно означает экстравагантное поведение элиты тех времен — пышные процессии, богато украшенные наряды, чаще из дорогих материалов, театрализованные шествия. Необходимо отметить, что носителями басара выступают не маргиналы, а влиятельные военные дома (например, род Сасаки и Асикага), использующие роскошь как инструмент демонстрации статуса [2, с. 16, 18]. В «Кэнму сикимоку» есть слова про внешний вида представителей басара, которые принадлежат Асикаге Тадаёси (брат Асикаги Такаудзи): «Они называют себя басара и исключительно любят роскошь: шёлк и парча, изысканные серебряные мечи и пышная одежда — ничто не устоит перед их взглядом; они совершенно безумны» [2, с. 14]. В ней Тадаёси описывает самураев из окружения своего брата Такаудзи. Можно предположить, что и сам Асикага Такаудзи причисляет себя к басара. На рис. 2 предположительно изображен Асикага Такаудзи (есть версия, что это один из его приближенных самураев – Ко но Моронао). Человек на портрете изображен в ярких и броских доспехах с золотом или позолоченным металлом, а сбруя коня имеет насыщенно красный цвет. Безусловно, изображенный (будь то Асикага Такаудзи или Ко но Моронао) придерживается эстетики басара.

Согласно статье Эндо Мотоо свод законов «Кэнму сикимоку» был создан 7 ноября 1336 года, фиксирование данного явления в историческом документе и в истории Японии в целом относится к этому времени. Именно в этот момент можно говорить о появлении стиля «басара» в костюме, который сложился в рамках этого явления. Говоря про род Сасаки, Хендерсон и другие исследователи явления басара рассматривают образ одного из представителей этого рода – Сасаки Доё (рис. 3). Его прозвище «басара-даймё» показывает влияние эстетики басара на внешнность, а в его поведении выражена некоторая отрицательная коннотация басара. В «Тайхэйки» Сасаки Доё изображен как знаток модных тенденций и ценитель «красивого», но его поступки – поджог храма, травля вассалов, разжигание конфликтов – отражают его жестокость, эгоизм, хитрость, коварство, безразличие к другим людям и общественным устоям. Несмотря на все эти поступки, он остается безнаказанным или в тени событий [5].

Итак, что же это за человек и почему он важен для формирования и распространения стиля басара? Как пишет Хендерсон: «Сасаки Доё (род. Такаудзи, 1306–1373) – человек, наиболее тесно связанный со словом «басара» и олицетворяющий собой вершину трансгрессивного излишества. Он до сих пор славится своей экстравагантностью, роскошными приемами и любовью к роскоши, которые он подробно описал в «Тайхэйки», что впоследствии принесло ему популярное прозвище «басара даймё» [1, с. 14]. Но эта цитата представляет Доё как носителя басара и не говорит нам о положении человека в обществе. Поэтому представим цитату из статьи Киоко Селден и Лили Селден «"Рэнга" Сасаки Доё: выбрано из "Цукубасю" (антологии Цукубы)» (англ. Renga by Sasaki Dōyo: Selected from the "Tsukubashū" (Tsukuba Anthology)). Она звучит следующим образом: «Значимость Сасаки как поэта в «Цукубасю», несомненно, отражала его политическое влияние. Будучи высшим военачальником и доверенным советником сёгуната Асикага, он также имел связи при дворе императора Го-Дайго (1288–1339) и в могущественных храмах» [6, с. 56]. Таким образом, Сасаки Доё был не только военачальником и приближенным императора, но и поэтом, любителем показать свой статус при помощи экстравагантных богато украшенных костюмов, больших приемов и тому подобного. Его статус в обществе подтверждает, что басара сформировалась в сфере элиты, а не среди маргиналов, о чем пишет Эндо Мотоо. Также есть исследователи, например, Мацуока Симпэй и Хёдо Хироми, которые связывают явление басара с акуто. В рамках данной статьи точное определение этого понятия не требуется, оно может быть подробно исследовано в других работах. Понимание акуто в работах Хёдо Хироми основано на документах «Минаики» или «Хосоки». В первом есть упоминания внешнего вида акуто: «они носили одежды цвета хурмы с шестиугольными шляпами, или эбоси с хакама... в качестве оружия они носили мечи, а также только бамбуковые копья и деревянные посохи» [1, с. 23]. Благодаря этой цитате становится понятно, какие одежды могли носить представители эстетики басара — яркие и провокационные, так как шестиугольные шляпы (роппогаса) обычно носили женщины. Таким образом, акуто нарушали установленные традиции, а также принятые законы того времени.



Рис. 1. «Цветочная гирлянда» со сценой танца бабочек. XVI в. Токио, Токийский национальный музей.



Рис. 2. Всадник. XIV в. Киото, Киотский национальный музей.



Рис. 3. Портрет Сасаки Доё. 1366 г. Киото, Киотский национальный музей.

Итак, изучение эволюции понятия «басара» позволяет выделить следующие *особенности эстетики, ставшие основой стиля*: театральность, нарушение традиций, яркость, декоративность.

Таким образом, басара в жестко регламентированной культуре Японии с ограничениями во всех сферах, включая костюм, можно считать провокацией, неподчинением и попыткой нарушить установленные социальные рамки. Яркость и декоративность, «праздничность» этого стиля явно противопоставляется эстетике дзен буддизма с ее серо-синими и черными тонами, отсутствием или «неприметностью» рисунков, незавершенностью линий и форм. Было бы странно думать, что эстетика басара не нашла отражения в творчестве дизайнеров из Японии. Но вероятно, она не была понята европейскими специалистами и публикой в полной мере.

Басара в творчестве Такады Кендзо и Кансая Ямамото. Информации о применении идей и эстетики басара в творчестве японских дизайнеров XX в. очень мало, и она присутствует в виде статей в журналах моды и на сайтах музеев. В апреле 2024 года, в журнале «Критические исследования мужской моды» (англ. *«Critical Studies in Men's Fashion»*) вышла статья Симерана Максвелла «Исполняя моду/создавая перформанс: Кансай Ямамото, Дэвид Боуи и Зигги Стардаст» (англ. *Simeran Maxwell «Performing fashion/fashioning performance: Kansai Yamamoto, David Bowie and Ziggy Stardust»*) [7]. Автор статьи рассматривает работу Кансая Ямамото и Дэвида Боуи над образом Зигги Стардаста. Симеран Максвелл говорит об источниках вдохновения автора, среди которых называет театр кабуки и басара. Последнему уделяется мало внимания, и определение основывается только на внешнем проявлении эстетики (яркость, экстравагантность и т. д.), не затрагивая ее смыслы. Несмотря на такой недостаток, статья хорошо проиллюстрирована, и есть изображения, которые представляют современную интерпретацию стиля басара. Также важны статьи в журналах моды и на сайтах музеев, так как в них есть интервью или отрывки из них, некоторые идеи в направлении интерпретации стиля басара и фотографии показов и костюмов Такады Кензо и Кансая Ямамото. Например, на сайте музея Виктории и Альберта (*V&A Museum*) можно найти описание мероприятия 2011 г. *«Fashion in Motion: Kansai Yamamoto»*. Представлены фотографии показа и цитата дизайнера, которые помогли раскрыть мотивы творчества Кансая Ямамото.

Такада Кендзо – японский дизайнер, ставший популярным в 1970-е гг. Почему можно говорить о том, что этот дизайнер мог вдохновляться эстетикой басара? Яркие костюмы, создаваемые Кендзо для своего Дома моды, были насыщенных оттенков, которые в Японии считались дурным тоном. В своих работах он использовал оранжевые, красные, синие, желтые, розовые и другие открытые цвета, причем часто соединяя их в одном образе (рис. 4). Таким образом, в его работах присутствует яркость. Но Такада Кендзо известен не только яркими костюмами, но и их театрализованными представлениями своих коллекций (например, последний показ коллекции Весна-Лето 2000) (рис. 5). В этом показе участвовали музыканты, а некоторые модели, идя по подиуму, танцевали – шоу напоминало театральное представление. Такада Кендзо показал четыре времени года, которые сопровождались различными сценами из обычной жизни. Были использованы мотивы мировых культур, например, русской и африканских народов. Многим костюмам были присущи не только яркость, но и декоративность: они были обильно декорированы. Всё это сопровождалось световыми эффектами, акцентирующими важные моменты шоу. Атмосфера этого шоу была энергичной, веселой, театральной. Оно было полной

противоположностью модным показам того времени. В 1978 и 1979 гг. Такада Кендзо проводил показы в цирковом шатре, в конце одного из шоу он выехал на слоне, а модели в полупрозрачных платьях были на лошадях [8]. Эти феерии разрушали традиционное представление о показе мод, тем самым придавая костюмам Кендзо особый смысл, который дизайнер старался донести до зрителя. Известно, что его показ мог посетить любой желающий, который мог себе позволить билет на представление Дома *KENZO*. Таким образом, Такада Кендзо создавал новые традиции показов модной одежды, которым присущи театральность, зрелищность, действие.



Рис. 4. Кендзо Т. Ансамбль. Осень-Зима 1982/1983. Фото: Getty Images.



Рис. 5. Показ коллекции Kenzo Весна-Лето 2000. Октябрь 1999 г. Фото: Токио, Bunka Gakuen Fashion Resource Center.

До появления именного дома моды дизайнер бросил вызов японским традициям и назвал свой первый проект *«Jungle Jap»*. Это выражение можно перевести как «Япошка из Джунглей». Такада Кендзо говорил о выборе названия: «Я хотел объединить две вещи, которые я любил — джунгли и Японию». Слово «Япошка» (т. е. *«Jap»*) считалось оскорбительным для любого японца в 1970-е гг. Его применение в названии бутика и собственной марки показывает, что Кендзо не только нарушал традиции, но и хотел продемонстрировать свою легкомысленность и веселость, которые также приписывают представителям басара. Можно предположить, что Такада Кендзо мог восхищаться не только эстетикой такой одежды, но и образом жизни, приписываемым представителям басара.

Возвращаясь к творчеству Такада Кендзо, рассмотрим две его коллекции прет-а-порте: Осень-Зима 1979 и Весна-Лето 1986. В этих двух коллекциях дизайнер использовал множество различных цветов, начиная с базовых (белый, коричневый, черный, темно-синий), переходя к пастельным тонам (нежные розовый, голубой и желтый) и заканчивая яркими цветами (красный, синий, желтый, зеленый, оранжевый, розовый). Ансамбль из коллекции Осень-Зима 1979 (рис. 6) сочетает в себе яркость и театральность: сочетание легкой алой ткани с кожей, свободный развивающийся силуэт и немного утрированный объем платья. В этой модели Кендзо отказался от декоративных элементов, но, несмотря на это, ансамбль можно отнести к осовремененному стилю басара. В этой коллекции также есть и другие образы, соответствующие к стилю басара: розовый комбинезон с синими понпонами; шуба с леопардовыми вставками и шапкой, дополненные меховым шарфом; коричневое платье с цветочным узором, черным бархатным подолом и такой же нижней частью рукавов. Фотографии показа коллекции Осень-Зима 1979 свидетельствуют, что Такада Кендзо создал театрализованное шоу, на котором модели свободно двигались, бегали по подиуму и танцевали. Многие из моделей улыбались и позировали в свободных позах, что было необычно для показов моды того времени. Также интересен образ модели в коричневом платье (описано выше). В ее руках была одна роза, а выражение лица как будто грустное, глаза несколько поникшие, что создало ощущение неудачного свидания. Такой тщательный подход к созданию не только костюма, но и самого образа в процессе показа демонстрирует мастерство Такады Кендзо. При показе коллекции Весна-Лето 1986 (рис. 7) Такада Кендзо также использовал театральные приемы, которые были отмечены нами в коллекции 1979 года. Судя по фотографиям с этого показа, дизайнер вдохновлялся индийскими национальными костюмами. Несмотря на это, в данной коллекции также присутствовали элементы стиля басара: декоративность, выражающаяся в узорах и отделке тканей, а также в украшениях; яркость и театральность, которые создавались расцветками легких тканей,

специфической постановкой шоу, нарушавшей традиции показов моды тех лет. Таким образом, Такада Кендзо интерпретировал стиль басара не только в формате шоу, но и в самих моделях одежды.



Рис. 6. Кендзо Т. Ансамбль. Осень-Зима 1979. Фото: Getty Images.

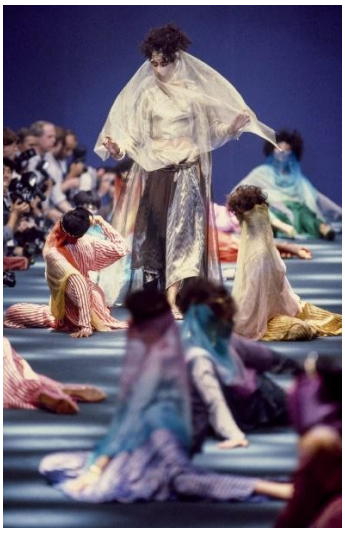


Рис. 7. Показ коллекции Весна-Лето 1986. Октябрь 1985 г. Фото: Getty Images.

Другой японский дизайнер, Кансай Ямамото, непосредственно в своих интервью упоминал эстетику басара как источник вдохновения. Рассмотрим один из ранних показов Кансая Ямамото. В Европе дизайнер дебютировал на Лондонской неделе моды в 1971 г. с показом *«Kansai in London»* (рис. 6). О нем сохранилось мало информации, но благодаря статье Симерана Максвелла описано само шоу. Автор статьи пишет следующее: «Его (Кансая Ямамото) модели вышли на подиум в движении и продолжали кружиться, пока сам дизайнер, незаметно появившийся на сцене в чёрном со скрытой головой, срывал с них слои одежды» [7, с. 22]. Театральный эффект данного представления был связан с традицией быстрого переодевания в японских театрах. Также театральность показа *«Kansai in London»* выражалась в изображении на костюмах гравюр, представляющих театр Кабуки и его актеров. Макияж был ярким, броским, экстравагантным, похожим на грим кумадори, который использовался в театре Кабуки для пьес в стиле аригато. Такой же грим был и на персонажах, изображенных на костюмах. Парики, восходящие к театральным, завершали образы моделей. Кансай Ямамото использовал большое количество узоров, рисунков и т. п., яркие цвета в сочетании с более традиционными для Японии: жёлтый и красный цвета он соединил с синим индиго. Это помогало зрителю сосредоточится на главных частях костюма. Таким образом, уже на первом показе Кансая Ямамото можно проследить характерные черты стиля басара. В последующем дизайнер часто использовал при создании одежды различные мотивы японских театров, яркие цвета, экстравагантные формы.



Рис. 8. Ямамото К. Показ «KANSAI IN LONDON». 1971 г. Фото: Yamamoto Kansai Co., Ltd.

Фотографии с других показов Кансая Ямамото не дают почувствовать такой же масштаб и размах, которые были у него в шоу первой коллекции для Лондонской недели моды. Но костюмы оставались такими же яркими, экстравагантными и театральными. Для примера рассмотрим модели из коллекций Осень-Зима 1980/1981, Весна-Лето 1982 и Осень-Зима 1984/1985. В первом образе (рис. 9) Кансай Ямамото использовал такое же сочетание цветов, как и в костюмах для показа *«Kansai in London»* – красный, синий, желтый, белый и черный, – но в других соотношениях. Главными цветами здесь выступили синий и черный, дополняли их красный с белым, а желтый являлся акцентным элементом. У модели был яркий и несколько экстравагантный макияж. Также по фотографии очевидно, что модель идет, пританцовывая.

Костюм из коллекции Осень-Зима 1982 дизайнер создал с огромным количеством принтов для более сильного визуального воздействия на публику. Такого же эффекта добивались театр и представители басара в XIV в. Разные по мотивам и размерам узоры сочетали в одном ансамбле. Здесь выражены все особенности стиля басара. В этой коллекции Кансай Ямамото сохранил театральность только в костюмах, не перенося ее на режиссуру показа. Макияж модели более спокойный, чем на предыдущем показе. Можно сделать вывод, что это дефиле оставалось в привычных рамках и не нарушало каких-либо традиций показов моды.

При создании образов для коллекции Осень-Зима 1984/1985 дизайнер вернулся к цветовому колориту костюмов 1971 и 1980 гг. Как говорил Кансай Ямамото, рисунок для свитшотов или футболок был взят им с японского воздушного змея для детей [9]. Стиль басара в этих образах проявляется в увеличении рисунка, который привлекает внимание. На показе модели ходили по подиуму с танцевальными движениями, но это был единсвенный театральный прием. Макияж не экстравагантный, а скорее базовый, как и на показе Осень-Зима 1982. Таким образом, в своих более поздних коллекциях Кансай Ямамото обращался к стилю басара исключительно при создании костюмов и лишь иногда театрализовал дефиле.

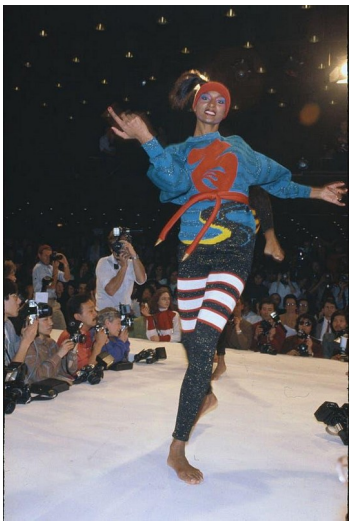


Рис. 9. Ямамото К. Модель в вязаных брюках и синей тунике. Апрель 1980 г. Фото: Getty Images.



Рис. 10. Ямамото К. Ансамбль. Март 1982 г. Фото: Getty Images.



Рис. 11. Показ коллекции Осень-Зима 1984/1985. Март 1984 г. Фото: Getty Images.

Обратимся к одному из последних показов Кансая Ямамото в рамках мероприятия *«Fashion in Motion: Kansai Yamamoto»*. Оно проходило в музее Виктории и Альберта в ноябре 2013 г. Образы и само шоу были пронизаны духом басара: яркие, насыщенные цвета; обилие броского декора в одежде; театральное представление; иногда странная, развязная походка моделей. В каждом образе Кансай Ямамото использовал много ярких красок, нарушая общепринятые правила сочетания цветов и их соотношений, соединял принты, которые при других обстоятельствах не могли бы оказаться рядом, сталкивал материалы, различающиеся своей фактурой и пластикой. Для завершения образов моделей, которых можно назвать «современными басара», дизайнер использовал насыщенный и нестандартный макияж, а также необычные «архитектурные» прически. Также интересны и детали некоторых костюмов. Например, объемные мягкие брюки с принтом, мотивом которого стал веер. Конечно, изображение этого веера не совпадает с описанием веера басара, так как у него семь рёбер, а не пять. Но, несмотря на это, веер можно рассматривать как ссылку на истоки басара. На верхней одежде интересны изображения самураев – представителей одного из высших сословий средневековой Японии. Самураи у Ямамото изображены ярко, с большим количеством цветов и рисунков на одежде. Интересно и изображение,

похожее на герб клана Маэда (самурайского рода или клана), но, возможно, стилизованный. Таким образом, эстетика басара в коллекции Кансая Ямамото показана как привилегия высших слоев общества. Сам Кансай Ямамото говорил про свой дизайн и эту коллекцию следующим образом: «В Японии слово “басара” означает “одеваться свободно, со стильной экстравагантностью”. Басара — это противоположность японской эстетике ваби-саби, которая отличается сдержанностью и скромностью. Она яркая и броская, и именно она лежит в основе моего дизайна» [10].



Рис. 12. Fashion in Motion: Kansai Yamamoto. 2013 г. Фото: Лондон, музей Виктории и Альберта

Анализ работ Такады Кендзо и Кансая Ямамото, позволяет говорить, что оба эти дизайнера интерпретировали стиль басара, уходящий корнями в средневековую Японию периода Муромати. Характерные особенности этого стиля прослеживаются в их работах, но каждый преобразовывал их в современной моде по-своему.

Отличительными чертами творческого метода Такады Кендзо стали сочетания ярких цветов, обращение к традиционному японскому крою, смешение культур, театрализация и «мажорное» настроение шоу. Однако прямо Такада Кендзо не говорил о вдохновении стилем басара.

Кансай Ямамото обращался к стилю басара осознанно и создал его современную версию. Этот дизайнер использовал яркие цвета, гротескные формы, динамичные рисунки на текстиле, обилие вышивок и украшений. В его работах прослеживается огромное влияние японских театров, которое проявляется не только в самой постановке показа как шоу, но также в макияже и прическах.

Работы обоих авторов яркие, театральные и экстравагантные, но выражается это в разной степени. У Кендзо проявление стиля басара выглядит внешне менее провокационно, но он прочувствовал его на глубинном уровне и отразил это в своих показах. Такада Кендзо использовал легкие ткани, которые развиваются на ходу, крой у него часто свободный и вдохновлен японскими традиционными одеждами или костюмом других народов, а показы выглядят как театральное шоу. У Ямамото более очевидное проявление стиля басара в костюмах: огромное количество ярких цветов, декора и узоров, свободный крой и иногда гиперболизированный объем изделий. Чтобы еще отчетливее выразить стиль басара, дизайнер изображал различные людей и их атрибуты, имеющие отношение к стилю: самураи и их гербы, актеры и веера. Таким образом, Такада Кендзо интерпретирует стиль басара на глубинном уровне, а Кансай Ямамото представляет внешнюю составляющую. Обращение к такому явлению традиционной японской культуры как басара, определение этапов становления одноименного стиля позволяют лучше понять источники вдохновения мастеров моды из Японии.

Научный руководитель: Кузнецова Майя Михайловна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»..

Scientific supervisor: Kuznetsova Maya – PhD in Art History, Associate professor, Associate professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design».

Список литературы:

1. *Хендерсон, Р. Д.* О чем мы говорим, когда говорим о Басара [Электронный ресурс] : магистерская диссертация / Р. Д. Хендерсон // Вашингтонский университет. – Сиэтл, 2017. – 55 с. – URL: https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/80a9509c-cdaa-4bc3-9bfb-127951775981/content (дата обращения: 18.11.2025).
2. *Мотоо, Э.* Размышляя о басара [Басара сайко:] // Бюллетень Историографического института Токийского университета. – 2012. – № 22. – С. 1–19.
3. *Хованчук, О. А.* История японского костюма с древнейших времен до середины XX в. : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.03. – Владивосток, 2006. – 283 с.
4. *Попов, К. А.* (пер. и коммент.). Свод законов «Тайхорё» 702–718 гг. XVI–XXX законы / отв. ред. П. П. Топеха. – Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985. – 267 с.
5. *Оку, Т.* Образ Сасаки Догё в «Тайхэйки» [«Тайхэйки» ни окэру Сасаки До:ёдзо] // Кокубун ронсо. – 1999. – № 28. – С. 25–36. – URL: https://da.lib.kobe-u.ac.jp/da/kernel/81011831/81011831.pdf (дата обращения: 19.02.2026).
6. *Селден, К.* «Рэнга» Сасаки Доё из антологии «Цукубасю» [Электронный ресурс] / К. Селден, Л. Селден // Обзор японской культуры и общества. – 2015. – Т. 27. – С. 55–62. – URL: https://www.jstor.org/stable/43946360 (дата обращения: 19.02.2026).
7. *Максвелл, С.* Исполняя моду/создавая перформанс: Кансай Ямамото, Дэвид Боуи и Зигги Стардаст // Критические исследования мужской моды. – 2024. – № 11. – С. 21–36. – URL: https://www.researchgate.net/publication/384098218_Performing_fashionfashioning_performance_Kansai_Yamamoto_David_Bowie_and_Ziggy_Stardust (дата обращения: 18.11.2025).
8. *Пятых, Т.* Жизнь и творчество Кензо Такады от А до Я [Электронный ресурс] // РБК Стиль. – 2019. – URL: https://style.rbc.ru/people/5c762ac79a79472943fc221a (дата обращения: 25.03.2026).
9. В память о Кансае Ямамото, 1984 год. Профиль дизайнера [Remembering Kansai Yamamoto, 1984 Designer Profile] // YouTube : канал «Videofashion». – 28 июля 2020. – URL: https://youtu.be/kgLsuBpyLQQ (дата обращения: 25.03.2026).
10. Мода в движении: Кансай Ямамото // Музей Виктории и Альберта : [сайт]. – Лондон, 2025. – URL: https://www.vam.ac.uk/articles/fashion-in-motion-kansai-yamamoto (дата обращения: 18.11.2025).

Reference:

1. Henderson, R. D. What We Talk About When We Talk About Basara: M.S. Thesis. – Seattle : University of Washington, 2017. – 55 pp. URL: https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/80a9509c-cdaa-4bc3-9bfb-127951775981/content (accessed: 18.11.2025).
2. Motoo, E. *Basara saikō* [Rethinking Basara] // Tōkyō Daigaku Shiryō Hensanjo Kenkyū Kiyō [Bulletin of the Historiographical Institute, The University of Tokyo]. – 2012. – No. 22. – 1–19 pp. (In Jap.).
3. Khovanchuk, O. A. *Istoriya yaponskogo kostyuma s drevneyshikh vremen do serediny XX v.* [History of Japanese costume from ancient times to the mid-20th century] : dis. ... kand. ist. nauk : 07.00.03. – Vladivostok, 2006. – 283 pp. (In Rus.).
4. Popov, K. A. (transl. and comment.). *Svod zakonov «Taikhoryo» 702–718 gg. XVI–XXX zakony* [Code of Laws «Taihōryō» 702–718. Laws XVI–XXX] / ed. by P. P. Topekha. – Moscow : Nauka Publ., 1985. – 267 p. (In Rus.).
5. Oku, Tomotsuru. *«Taiheiki» ni okeru Sasaki Dōyōzō* [The image of Sasaki Dōyo in Taiheiki] // Kokubun Ronsō. – 1999. – No. 28. – 25–36 pp. URL: https://da.lib.kobe-u.ac.jp/da/kernel/81011831/81011831.pdf (accessed: 19.02.2026). (In Jap.).
6. Selden, K., Selden, L. «Renga» by Sasaki Dōyo Selected from the «Tsukubashū» (Tsukuba Anthology) // Review of Japanese Culture and Society. – 2015. – Vol. 27. – 55–62 pp. URL: https://www.jstor.org/stable/43946360 (accessed: 19.02.2026).
7. Maxwell, S. Performing fashion/fashioning performance: Kansai Yamamoto, David Bowie and Ziggy Stardust // Critical Studies in Men's Fashion. – 2024. – Vol. 11, No. 1. – 21–36 pp. URL: https://www.researchgate.net/publication/384098218_Performing_fashionfashioning_performance_Kansai_Yamamoto_David_Bowie_and_Ziggy_Stardust (accessed: 18.11.2025).
8. Pyatykh, T. *Zhizn' i tvorchestvo Kenzo Takady ot A do Ya* [The life and work of Kenzo Takada from A to Z] // RBK Stil'. – 2019. – URL: https://style.rbc.ru/people/5c762ac79a79472943fc221a (accessed: 25.03.2026). (In Rus.).
9. Remembering Kansai Yamamoto, 1984 Designer Profile : [Video] // YouTube : channel «Videofashion». – 28 July 2020. – URL: https://youtu.be/kgLsuBpyLQQ (accessed: 25.03.2026).
10. Fashion in Motion: Kansai Yamamoto // Victoria and Albert Museum : [Site]. – London, 2025. – URL: https://www.vam.ac.uk/articles/fashion-in-motion-kansai-yamamoto (accessed: 18.11.2025).

УДК

К.О. Ананина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЦИРКОВОГО КОСТЮМА В ВЫСОКОЙ МОДЕ: КОЛЛЕКЦИЯ DIOR HAUTE COUTURE SS19

© К.О. Ананина, 2026

Статья посвящена анализу интерпретации профессионального циркового костюма в коллекции Dior Haute Couture SS19 Марии Грации Кьюри. Рассматривается, каким образом жанровые образы цирка переводятся в язык высокой моды на силуэтном, конструктивном, декоративном и знаковом уровнях. Особое внимание уделяется сопоставлению образов коллекции с историческими цирковыми костюмами, а также связи цирковой темы с внутренними кодами дома Dior и с американской моделью циркового зрелища.

Ключевые слова: цирковой костюм, высокая мода, Dior, Мария Грация Кьюри, New Look, цирковая образность, haute couture.

K.O. Ananina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

INTERPRETATION OF CIRCUS COSTUME IN HAUTE COUTURE: THE DIOR HAUTE COUTURE SS19 COLLECTION

The article analyzes the interpretation of professional circus costume in Maria Grazia Chiuri's Dior Haute Couture SS19 collection. It examines how circus genre codes are translated into the language of haute couture on the levels of silhouette, construction, decoration, and signification. Particular attention is paid to comparing the collection's looks with historical types of circus costume, as well as to the relationship between the circus theme, the internal codes of the House of Dior, and the American model of circus spectacle.

Keywords: circus costume, high fashion, Dior, Maria Grazia Chiuri, New Look, circus imagery, haute couture.

В последние годы цирковая эстетика всё заметнее входит в поле модного и цифрового визуального языка. Это видно по распространению таких обозначений, как circuscore и производного clowncore, которыми в медиа пространстве обычно маркируются образы, связанные с клоунадой, цирковой зрелищностью, яркой декоративностью и подчёркнутой эффектностью костюма в цирковом стиле. Возникая в пространстве социальных сетей и fashion-медиа, эти определения фиксируют уже сложившийся интерес к цирковым кодам, который сегодня воспринимается как актуальный тренд. Вместе с тем сама по себе тяга моды к цирку возникла значительно раньше. Она имеет собственную историю, уходящую в XX век и связанную с теми моментами, когда высокая мода обращалась к цирку как к особому источнику образов, пластики и сценического воображения.

В этом смысле коллекция Dior Haute Couture весна-лето 2019, созданная Марией Грацией Кьюри, представляет особый интерес. Обращаясь к цирковой теме, дизайнер использует её не как внешний декоративный мотив и не как кратковременный стилистический жест. Наоборот, цирк становится здесь одной из опорных точек, через которую выстраивается вся логика показа. Это проявляется уже на уровне его сценографии, отсылающей к пространству манежа и формату циркового шоу. Разворачивая показ под шатром, вводя в него акробатический перформанс, работая с образом парада и процессии, Кьюри переводит цирк в язык высокой моды, сохраняя за ним значение зрелища, основанного на движении, ритме и напряжённой визуальной концентрации.

Именно поэтому данная коллекция позволяет поставить более широкий исследовательский вопрос. В центре внимания оказывается сам процесс интерпретации, при которой профессиональный цирковой костюм, обладающий устойчивой системой функций, архетипов и визуальных признаков, переходит в пространство высокой моды. Такой переход нельзя свести к прямому заимствованию отдельных деталей. Цирковой костюм исторически формировался как особая, сильно кодированная система, в которой закрепились определённые типажи и жанровые образы: клоун, наездница, акробат, гимнастка, дрессировщик, инспектор манежа и другие. Каждая из этих фигур связана с собственным набором признаков, включая силуэт, характер отделки, цветовое решение, декор, аксессуары, материал и требования движения в самом костюме. Попадая в кутюрную коллекцию, эта система начинает работать иначе: прежде

через ДНК бренда, творческое восприятие дизайнера, ремесленные техники и модный показ как особой формы репрезентации.

Показательно, что в случае Dior SS19 цирковой нарратив тяготеет прежде всего к американской традиции циркового зрелища, хотя французская линия в коллекции тоже сохраняется в отдельных элементах. Такая двойственность особенно важна для анализа. С одной стороны, показ связан с французским культурным контекстом, включающим историю дома Dior и важный для культуры образ цирка как пространства «высокого» зрелища. С другой стороны, сама логика шоу, его пространственно-образная организация, работа с цирковым шатром и считываемая форма трёх-манежного цирка отсылают к американской традиции массового коммерциализированного цирка, где представление строится через масштаб, множественность действия и нарочитую зрелищную структуру (рис. 1). В этой двойственности проявляется одно из важных направлений данной работы: при опоре на французские культурные символы коллекция визуально и драматургически разворачивается в сторону американизированного циркового действа.



Рис. 1. Показ Dior Haute Couture SS19. Музей Родена, Париж

Коллекция Dior Haute Couture SS19 оказывается ключевым случаем, позволяющим проследить, каким образом цирковые архетипы сохраняют узнаваемость, меняя собственную функцию и попадая в новую эстетическую систему. Рассматривая этот процесс, можно точнее понять, как высокая мода работает с уже существующими культурными кодами, перерабатывая их в соответствии с логикой бренда и языком высокой моды.

Для понимания концепции коллекции стоит рассматривать не только образы, созданные Марией Грацией Кьюри, но и то, как дизайнер оформила ту среду, в которой модели дефилировали перед зрителем. Показ, проходивший в саду Музея Родена в Париже, был помещён в пространство циркового шапито, сразу задававшего нужную систему ассоциаций. Уже сам вход в это временное сооружение, отделявшее зрителя от привычного модного шоу, переводил восприятие в иную плоскость, где высокая мода начинала считываться через образы манежа и циркового представления.

Существенную роль играла и сценография показа. Перед зрителем разворачивалось действие, в котором дефиле соседствовало с акробатическим выступлением. В модный показ, сохраняя его ритм, была включена женская акробатическая группа «Mimbre» из Англии, чьи номера строились на поддержках, эквилибре и телесной слаженности. Появляясь между выходами моделей, акробатки не создавали отдельный концертный фрагмент, выпадающий из общей композиции, а, напротив, встраивались в неё, усиливая впечатление циркового действа. Именно в этом проявилось то, насколько важен для коллекции мотив циркового парада. Пространство показа не имитировало цирк. Оно задавало тот режим зрелищности, при котором каждый выход начинал восприниматься как часть общего представления. Модели, проходившие по площадке, напоминали участников циркового дивертисмента. Акробатический номер, разворачивавшийся рядом, поддерживал это, собирая разрозненные выходы в единый визуальный образ. Такое решение особенно важно для понимания исследуемого явления, поскольку оно показывает, что цирковая образность в Dior SS19 вводится уже на уровне формы показа, а не только в отдельно взятых образах [7].

Как уже отмечалось ранее, коллекция тяготеет к американской традиции цирка. Французский цирк исторически связан со стационарным зданием, с архитектурой постоянного циркового пространства, с более собранной композицией действия, организованного вокруг одного манежа и ориентированного на сословное деление публики. Американская модель формировалась по другому принципу: через шапито, масштаб, подвижность, коммерческую зрелищность и нередко грубоватую аттрактивность. Именно там трёх-манежный формат стал знаком большого массового шоу, рассчитанного на рассеянное и постоянно переключающееся зрительское внимание.

В сценографии показа Dior SS19 преемственность считывается достаточно ясно. Та же американская традиция заметна и в системе образов. В коллекции доминируют фигуры, связанные с яркой, типизированной, легко читаемой цирковой зрелищностью американского цирка: инспектор манежа, дрессировщик, акробат, клоун и гимнаст. Эти образы тяготеют к цирку парада, цирку шоу, цирку публичной эффектности, хотя в некоторых случаях также можно увидеть отсылки к классическому цирковому костюму французской традиции, например, в образах клоунов.

К числу деталей, усиливающих американизированное прочтение коллекции, можно отнести и обувь, которая была выбрана для ряда образов. На нескольких выходах появляются ботильоны, решённые в красно-бело-синей гамме и украшенные звёздами (рис. 2). Такое сочетание может считываться двояко. С одной стороны, звезда принадлежит к устойчивому декоративному словарю циркового костюма, где она часто используется как элемент отделки. С другой стороны, соединение звёзд с красным, белым и синим цветами вызывает вполне определённые ассоциации с национальной символикой США. В контексте уже отмеченной ориентации показа на американизированную модель циркового зрелища эта деталь приобретает дополнительную смысловую нагрузку. В результате обувь начинает работать как дополнительный маркёр, который связывает показ Dior SS19 с американской зрелищной традицией цирка, где артисты могли быть облачены в костюм с национальной символикой (рис. 3).

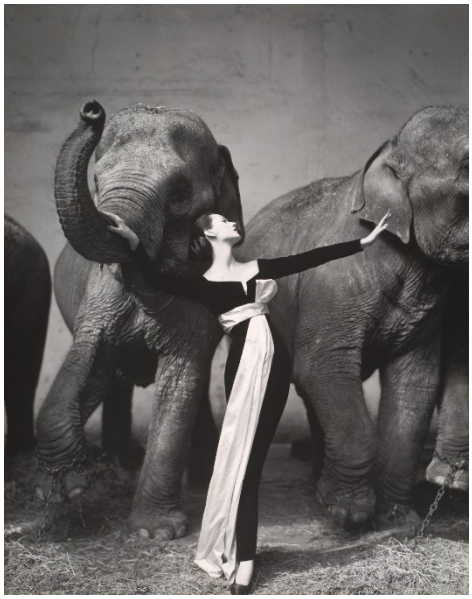


Рис. 2. Показ Dior Haute Couture SS19. Музей Родена, Париж



Рис. 3. Цирковой плакат «Адам Форпо и братья Селлс. «Величайшие шоу Америки». Фрагмент. 1900 г.

При всём тяготении показа к американизированной модели циркового зрелища, коллекция сохраняет и вполне отчётливую французскую опору. Она проявляется там, где цирк связывается с историей самого дома Dior. В этом контексте примечательной становится фотография Ричарда Аведона «Довима со слонами», снятая в парижском Зимнем цирке (Cirque d’Hiver) в августе 1955 года (рис. 4). На фотографии модель позирует рядом со слонами в платье от Dior, созданным Ив-Сен Лораном. Этот снимок можно считать первым объединением высокой моды и циркового пространства. Обращение Марии Грации Кьюри к этому визуальному источнику выглядит вполне закономерным, возвращая коллекцию к одному из самых узнаваемых эпизодов в истории дома.



Ещё одна важная французская составляющая связана с самой природой высокой моды, на которую коллекция постоянно опирается. Как отмечается в обзоре Сары Мауэр для Vogue, Мария Грация Кьюри обращалась к расшитым вручную костюмам Жерара Викера, парижского мастера, работавшего с ручной вышивкой [6]. Этот факт важен в связи с тем, что оно связывает цирковую декоративность сразу с двумя ремесленными традициями: с практикой цирковых артистов, которые часто самостоятельно расшивали свои костюмы, и с парижской традицией, где вышивка и ручная отделка давно принадлежит языку высокой моды.

Среди цирковых типажей, к которым обращается Мария Грация Кьюри, особенно явно прочитывается фигура Белого клоуна. Белый клоун в классической европейской цирковой традиции – персонаж иерархически высокий, дисциплинированный, элегантный, стоящий над Рыжим клоуном. В ранней клоунаде именно он долгое время нёс основную комическую нагрузку, выступая соло, а позднее, появившись рядом с Рыжим, превратился в резонёра, подчёркивающего собственное превосходство манерой поведения, гримом и ярким костюмом. Его внешний облик строился на контрасте белого лица и нарисованных высоко изломанных бровях, пышном бархатном или парчовом комбинезоне, жабо, манжетах, белых гетрах, лакированной обуви и небольшой нарядной шапочке (рис. 5). Весь этот ансамбль должен был обозначать статус, собранность и сценическую «правильность» фигуры. Статусная природа Белого клоуна делает его особенно важным для анализа коллекции Dior. В исследованиях по цирковому костюму подчёркивается, что с появлением Рыжего (Августа), Белый клоун постепенно отказывается от более грубого, старого облика, приобретая «более престижный костюм» и вместе с ним – социальную значимость. Как отмечает Сильвен Фаго, комбинезон Белого клоуна, обозначаемый как «sac» или «vicaire», допускал сложную отделку, включая вышивку, аппликацию и пайетки. Этот костюм мыслился как дорогой и нарядный, а блеск поверхности становился видимым знаком его положения. Даже вне сцены эта разница ощущалась весьма буквально: белые клоуны нередко подчёркивали, что их костюм стоит дорого, тем самым закрепляя собственное доминирующее положение в дуэте [3, p. 94].

Сопоставляя исторические примеры с образами Dior, можно заметить, что Кьюри не копирует костюм Белого клоуна, а интерпретирует несколько его ключевых признаков. Первый из них связан с силуэтом. Исторический костюм Белого клоуна часто строился как цельное одеяние, соединявшее верх и укороченные штанины, с подчёркнутой плечевой линией, компактным корпусом и округлыми гиперболизированными объёмами в области бёдер. Тот же самый силуэтный мотив прочитывается в нескольких образах показа: в коротких расшитых комбинезонах телесно-пудровой и серебристой гаммы, в которых линия плеч акцентирована, корпус собран и плотно оформлен, а низ решён через короткий объёмный «панталонный» силуэт (рис. 6, 7). По своему строю эти вещи заметно ближе к классическому костюму Белого клоуна, чем к простому комбинезону в обычном модном смысле.



Рис. 5. Янн Росси, клоун дуэта «Les Rossyann». 1992 г. Национальная библиотека Франции



Рис. 6–8. Образы показа Dior Haute Couture SS19. Музей Родена, Париж

Второй признак связан с аксессуарами и верхней частью костюма. Для Белого клоуна принципиальна небольшая шапочка. В отдельных случаях можно также встретить воротник и манжеты, подчёркивающие шею и руки, а также общее впечатление ухоженности и сценической законченности образа. У Dior это представлено через облегающие головные уборы, закрывающие голову подобно цирковой шапочке, через сетчатые вуали, усиливающие мотив маски, и через крупные воротниковые решения. Особенно показателен образ с белой плоёной горгерой у горловины: он прямо отсылает к традиции крахмального воротника, который в костюме Белого клоуна служил знаком его отличия и аристократического положения (рис. 8). Даже там, где вместо светлой гаммы появляется чёрный цвет, сама структура образа – воротник у шеи, пышные рукава, подчёркнутый корпус, головной убор – сохраняет связь

именно с этим типажом, а не с Августом, костюм которого строится на неуклюжести, мешковатости и намеренном нарушении пропорций.

Третий, самый важный для данного сопоставления признак связан с ручной вышивкой, упомянутой выше. Источники позволяют говорить о них как о принципиальной части костюма Белого клоуна. В исследованиях, описывающей классический облик Белого, обозначается бархатный или парчовый комбинезон, расшитый блёстками. Во французском исследовании Сильвена Фаго отмечается, что именно костюм Белого клоуна, допускающий вышивку, аппликацию и пайетки, превращает этого персонажа в ухоженное, изысканное и социально приподнятое существо [3, p. 94]. Доминик Жандо, в свою очередь, пишет, что усыпанные блёстками костюмы вошли в моду благодаря Антоне, одному из крупнейших клоунов романской школы [1, с. 154]. Иными словами, блеск поверхности костюма связан не с общей цирковой декоративностью, а с вполне конкретным амплуа, в котором роскошная отделка указывала на привилегированный статус фигуры. В ряде образов коллекции пайетки и бисерная вышивка почти полностью заполняют поверхность костюма, образуя мерцающий орнамент с извилистым ритмом линий. Здесь важен не отдельный декор, а сама идея сплошного сияющего костюма, который превращает фигуру в носителя сценического образа. В этом отношении Dior довольно точно воспроизводит один из главных законов Белого клоуна, чей костюм должен был сиять, выделяться, выглядеть дорогим и тщательно исполненным (рис. 5). Цветовая палитра в этом блоке образов тоже работает показательно. Исторические костюмы Белого клоуна вовсе не сводились к белому цвету как таковому. Их поверхность могла быть синей, красной, золотистой, оставаясь при этом частью «белой» маски за счёт функции и статуса костюма. Поэтому и в Dior решающим оказывается не полностью работа в белом цвете, а высветленная, сияющая, сценически обработанная гамма: пудрово-розовые, серебристые, телесные, золотистые, иногда чёрные решения, поданные с блеском, прозрачностью, с сеткой и вышивкой.

Ещё один круг образов в коллекции связан с фигурами дрессировщика и инспектора манежа. Здесь важно сразу развести эти два типа, хотя в зрительском восприятии они часто сближаются. Инспектор манежа, или шпрехшталмейстер, в цирковой системе является ведущим представления: он объявляет номера, руководит униформистами, следит за порядком выхода артистов, контролирует безопасность и ритм всей программы. В профессиональной терминологии именно он соответствует фигуре Monsieur Loyal. Дрессировщик – артист конкретного жанра, который работает с животными и строит номер вокруг управления ими, однако внешне обе фигуры часто оказываются близки, поскольку связаны с идеей власти, дисциплины и публичного контроля над манежем.

Эта близость объясняется и самим устройством цирковой униформы. В источниках отмечается, что униформа была введена в Олимпийском цирке в Париже в начале XIX века, а её носители, стоявшие у барьера, со временем стали частью представления, приобретя декоративную функцию наряду с утилитарной. Ливрейный костюм таким образом закрепился в цирке как знак порядка, служебной роли и визуальной строгости манежа. В англоязычной истории цирка подчёркивается, что инспектор манежа выходил в специальной парадной форме, восходящей к военному конному костюму, напоминающий фрак, или, если быть точнее, коль-де-пье с укороченной передней частью (рис. 9). Для его образа также характерна цветовая триада – красный, белый и чёрный, связанная с парадностью, контрастностью и хорошей зрительной считываемостью фигуры в пространстве манежа (рис. 10). Эта цветовая схема получает отражение и в коллекции Dior. В костюме дрессировщика более устойчиво сохранялся другой тип верха – приталенный жакет гусарского типа с застёжками бранденбургами, который сочетался с узкими брюками с лампасами и высокими сапогами (рис.11).



Рис. 9. Морис Шевалье в роли



Рис. 10. Лучано Белло в роли



Рис. 11. Дрессировщик Роберт со

Союза художников в Зимнем цирке в Париже. 1963 г. Коллекция французского фотоагенства Gamma-Rapho	частный музей цирка Алана Фрера	Европейский архив изображений Popperfoto

С учётом этого различия, в коллекции Dior Haute Couture SS19 можно выделить два близких, но не совпадающих типа образов. Красный костюм и удлинённый чёрный образ тяготеют к костюму инспектора манежа, тогда как чёрный укороченный жакет с золотым галуном ближе к фигуре укротителя.

Красный образ строится на основе приталенного двубортного жакета мундирного типа с чётко оформленной линией борта и узких брюк форменного характера. В верхней части костюма особенно заметны парные декоративные элементы, расположенные симметрично на полочках и напоминающие бранденбурги, то есть двойные застёжки из шнура или позумента. За счёт этого жакет получает выраженный униформенный характер. Плотно собранный корпус, подчёркнутая талия и общая правильность силуэта делают этот образ близким к парадной манежной форме инспектора, связанной с репрезентативностью и сценическим порядком (рис. 12).

Удлинённый чёрный образ решён в том же ключе, но выглядит более строгим и вытянутым по силуэту. По своему строю он ближе всего к рединготу – длинной двубортной верхней одежде прилегающего силуэта, исторически связанной с верховой ездой. Здесь важны вытянутая вертикаль, плотно организованный корпус, обозначенная талия, длинные полы и белая рубашка, выделяющая верхнюю часть фигуры. В сопоставлении с исторической фотографией инспектора манежа особенно заметна близость общего решения: тёмный парадный костюм, светлый акцент у горловины и строгая церемониальность. Dior, сохраняя эти признаки, переосмысляет их в более лаконичной и современной форме (рис. 13).

Иначе представлен чёрный образ с золотым галуном, который уже гораздо точнее соотносится с костюмом дрессировщика. Верх здесь построен как укороченная венгерка или доломан, то есть приталенный жакет гусарского типа, украшенный тесьмой. Главную роль в этом образе играет именно отделка: по полочкам и краям жакета проходят золотые галуны, а на груди расположены декоративные бранденбурги, формирующие тот характерный рисунок застёжек, который хорошо виден и на исторической фотографии дрессировщика. Стоячий воротник, поднимающий и фиксирующий линию шеи, поддерживает эту жёсткую конструкцию верха, благодаря чему весь образ приобретает ту степень собранности, которая характерна для циркового костюма укротителя. Существенной деталью оказываются и узкие брюки с лампасами, хорошо заметными по боковым швам. Этот элемент особенно важен для сопоставления, поскольку он напрямую отсылает к форменной и мундирной традиции, из которой во многом вырос костюм дрессировщика. Данный образ воспринимается не как абстрактная стилизация «под цирк», а как вполне конкретная переработка костюма укротителя, адаптированная под высокую женскую моду (рис. 14).





Рис. 12–14. Образы показа Dior Haute Couture SS19.
Музей Родена, Париж

После анализа цирковых типажей важно перейти к тому, как Мария Грация Кьюри соединяет их с внутренними кодами Dior. В рассматриваемой коллекции цирковая тема существует не отдельно от истории дома, а внутри неё, проходя через один из самых узнаваемых для Dior силуэтов – New Look, ставший основой его визуального языка.

Силуэт New Look, впервые появившийся в коллекции 1947 года, строился на чётко организованной

в области бёдер и юбка с многослойной конструкцией, напоминающей кринолин. Всё это задаёт X-образную форму. В костюме «Bar» (рис. 15), ставшем самым известным воплощением New Look, жакет плотно облегал корпус и руки, а нижняя часть силуэта передана широким объёмом, напоминающим раскрытый цветок. Именно такая архитектура тела закрепилась как один из наиболее устойчивых кодов Dior.



Рис. 15. Диор К. Ансамбль «Bar». Шёлк. 1947 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

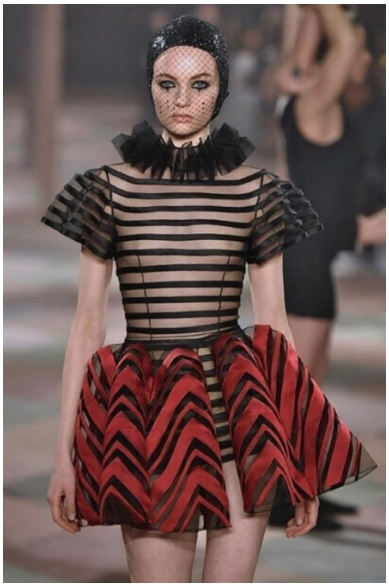


Рис. 16. Образ показа Dior Haute Couture SS19. Музей Родена, Париж

В одном из образов Dior SS19 (рис. 16) эта форма читается, хотя и переведена в цирковой контекст. Верх решён как прозрачный полосатый лиф из чёрной материи, плотно прилегающий к телу. Линия талии резко обозначена, после чего силуэт раскрывается короткой жёсткой юбкой, напоминающей баску или укороченную пачку. За счёт этого проявляется конструкция New Look: узкий корпус, фиксированная талия, расширение в области бёдер. Однако длина, прозрачность материала и графический ритм полос смещают этот силуэт из области классического диоровского костюма в пространство цирковой образности.

Такой образ можно рассматривать как женскую вариацию Белого клоуна, переработанную через силуэтный код Dior. Связь с клоунским костюмом возникает прежде всего через чёрную горгеру у шеи, короткие объёмные рукава и расширение в области бёдер, созданное жёсткой юбкой с выступающими оборками. Эти элементы напоминают структуру костюма Белого, где важную роль играли декоративное оформление горловины, акцентированный верх и гиперболизировано увеличенные объёмы на бёдрах, придававшие фигуре выразительность. Однако классическая для Dior удлинённая юбка заменяется короткой конструкцией, из-за чего силуэт становится более сценически подвижным.

Цветовое решение также поддерживает это соединение. Чёрный прозрачный верх, выстроенный на горизонтальных полосах, создаёт графическую строгость и одновременно вызывает ассоциации сеткой и сценическим трикотажем. Красно-чёрная юбка с динамичным зигзагообразным рисунком усиливает цирковой характер образа, связывая его с цирковой палитрой. На этом фоне силуэт New Look оказывается включённым в цирковую эстетику: его конструкция остаётся диоровской, тогда как длина, фактура и ритм поверхности начинают работать в сторону циркового костюма.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что коллекция Dior haute couture весна-лето 2019 представляет собой показательный пример глубокой и многоуровневой интерпретации профессионального циркового костюма в пространстве высокой моды. Анализ показал, что цирковая тема в данном случае не ограничивается сферой декоративных заимствований и не функционирует как внешний стилистический мотив. Напротив, цирковая образность становится одним из основных принципов организации коллекции, проявляясь в постановке показа, в системе образов, в выборе силуэтов, в характере отделки и в общей логике зрелищного решения. Мария Грация Кьюри последовательно работает с жанровыми типажами цирка, что раскрывается через конкретные элементы костюма: конструкцию силуэта, характер отделки, использование вышивки с пайетками и бисером, применение контрастных галунов, бранденбургов, стоячих воротников, прозрачных тканей, укороченных объёмов и форм, восходящих к историческим цирковым прототипам. При этом дизайнер не копирует цирковой костюм напрямую без переосмысления. Она переводит его в язык высокой моды, сохраняя узнаваемость исходных образов и одновременно подчиняя их логике дома Dior.

Исследование также показало, что цирковая тема в Dior SS19 разворачивается внутри уже сложившейся конструктивной и образной традиции бренда. Это особенно заметно там, где цирковая

эстетика соединяется с силуэтом New Look, получающим более короткую, подвижную и сценически активную форму. Благодаря этому коллекция демонстрирует, каким образом исторический код Dior может быть переосмыслен в рамках циркового костюма, не утрачивая собственной идентичности. Цирк здесь включается в систему дома как значимый художественный ресурс, позволяющий по-новому раскрыть его представление о форме, женственности и зрелищности.

Существенным результатом работы стало и уточнение характера циркового нарратива, лежащего в основе показа. Анализ позволил установить, что при наличии французских культурных оснований коллекция в большей степени тяготеет к американской модели циркового зрелища. Это проявляется в формате шоу: в его нарочитой масштабности, в типе зрелищной организации пространства с тремя манежами и в ряде визуальных деталей, усиливающих ассоциации с американской цирковой традицией. Вместе с тем французская линия в коллекции не исчезает совсем, а проявляется в самой истории дома, его значимых образах и в отдельных цирковых интерпретациях в рамках французской цирковой традиции. Как раз это сочетание делает коллекцию особенно значимой для анализа, ведь в ней встречаются и взаимодействуют цирковое наследие Франции и Америки, брендовая традиция и авторское высказывание дизайнера.

Исследование коллекции Dior haute couture весна–лето 2019 показало, что интерпретация циркового костюма в кутюрной коллекции осуществляется через систему устойчивых приёмов, включающих цитирование, конструктивную переработку, декоративную трансформацию и знаковую адаптацию исторических цирковых форм костюма, вступая в диалог с историей зрелищной культуры и с собственным архивом.

Список литературы

1. *Жандо, Д.* История мирового цирка / Д. Жандо. – М.: Искусство, 1984. – 192 с.
2. *Барбьери, Д.* Костюм как часть сценического действа. Материальность, культура, тело / Д. Барбьери; пер. с англ. Т. Пирусской. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 208 с.
3. *Fagot, S.* Le cirque: entre culture du corps et culture du risque / S. Fagot. – Paris: L’Harmattan, 2010. – 163 p.
4. *Pantouvaki, S.* Performance Costume: New Perspectives and Methods / S. Pantouvaki, P. McNeil. – London: Bloomsbury Visual Arts, 2021. – 368 p.
5. *Moloney, C.* Staging Costumes: Interaction Between Fashion Design and Costume Design / C. Moloney // Performing Arts and Public Space. – 2014. – P. 159–165.
6. *Mower, S.* Christian Dior Spring 2019 Couture Collection / S. Mower // Vogue [Электронный ресурс]. – 2019. – 21 January. – URL: https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2019-couture/christian-dior (дата обращения: 12.03.2026).
7. Dior Dream Parade // Mimbre [Электронный ресурс]. – URL: https://mimbre.co.uk/portfolio_page/dior-dream-parade/ (дата обращения: 12.03.2026).

References

1. Jando, D. History of the World Circus / D. Jando. – Moscow: Iskusstvo, 1984. – 192 p.
2. Barbieri, D. Costume in Performance. Materiality, Culture, and the Body / D. Barbieri; trans. from English by T. Pirusskaya. – Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2022. – 208 p.
3. Fagot, S. Le cirque: entre culture du corps et culture du risque / S. Fagot. – Paris: L’Harmattan, 2010. – 163 p.
4. Pantouvaki, S. Performance Costume: New Perspectives and Methods / S. Pantouvaki, P. McNeil. – London: Bloomsbury Visual Arts, 2021. – 368 p.
5. Moloney, C. Staging Costumes: Interaction Between Fashion Design and Costume Design / C. Moloney // *Performing Arts and Public Space*. – 2014. – P. 159–165.
6. Mower, S. Christian Dior Spring 2019 Couture Collection / S. Mower // *Vogue* [Electronic resource]. – 2019. – 21 January. – URL: https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2019-couture/christian-dior (accessed: 12.03.2026).
7. Dior Dream Parade // *Mimbre* [Electronic resource]. – URL: https://mimbre.co.uk/portfolio_page/dior-dream-parade/ (accessed: 12.03.2026).

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусства,

кандидат культурологии Шаина Е.Ю.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Candidate of Cultural Studies E. Yu. Shaina.

УДК

Н.Г. Арутюнян

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

КОНЦЕПЦИЯ ПРОЗОДЕЖДЫ: ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ СИСТЕМЫ КОСТЮМА В СССР

© Н.Г. Арутюнян, 2026

В статье рассматривается прозодежда как один из важных элементов формирования новой системы костюма в СССР в 1920–1930-е годы. Исследуются социально-политические и культурные предпосылки ее возникновения, а также роль производственного искусства и конструктивизма в переосмыслении одежды как функциональной, рационально организованной формы. Особое внимание уделяется определению термина «прозодежда», а также особенностям его употребления в правовом, нормативном и художественно-теоретическом контекстах.
Ключевые слова: прозодежда, советский костюм, конструктивизм, производственное искусство, ВХУТЕМАС, советская мода

N.G. Arutyunyan

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE CONCEPT OF PROZODEZHDA: INFLUENCE ON THE FORMATION OF A NEW COSTUME SYSTEM IN THE USSR

The article examines prozodezhda as one of the important elements in the formation of a new costume system in the USSR during the 1920s–1930s. It explores the socio-political and cultural prerequisites for its emergence, as well as the role of production art and constructivism in the reinterpretation of clothing as a functional and rationally organized form. Particular attention is paid to the definition of the term “prozodezhda” and to the specific features of its use in legal, regulatory, and artistic-theoretical contexts.
Keywords: prozodezhda, Soviet costume, constructivism, production art, VKHUTEMAS, Soviet fashion

Формирование новой системы костюма в СССР в 1920–1930-е годы непосредственно связано с социально-политическими преобразованиями начала XX века, которые обусловили глубокие изменения в художественной культуре и представлениях о назначении одежды. В условиях становления нового общественного строя происходило переосмысление роли искусства и материальной среды в жизни человека, что неизбежно затронуло и сферу костюма.

Двадцатые годы унаследовали от эпохи модерна представление о бытообразующей функции искусства, которое понимается как средство рационального преобразования окружающей среды. Идея соединения искусства и жизни предполагала необходимость синтеза различных художественных форм, что влекло за собой формирование нового типа творческой деятельности – дизайна. В Советской России эти установки получили развитие в концепции «производственного искусства», отвергающей традиционные формы станкового творчества. Современное искусство в новых социальных условиях, рожденных революцией, должно было, по мнению «производственников», превратиться в особый вид производства, вторгающегося в саму жизнь и меняющую ее устои.

Октябрьская революция воспринималась «левыми художниками» как начало принципиально нового этапа, как эпоха сознательного преобразования действительности. В этой связи искусству отводилась роль «производственного», ориентированного на использование методов и логики технического проектирования, которое в 1920-е годы воспринималось как воплощение прогресса. Один из идеологов «производственного искусства» О. Брик уже в 1918 г. нарисовал грандиозную перспективу участия художников в строительстве нового мира: они «должны немедленно… приступить к действительно творческой работе. Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых невиданных вещей… Надо немедленно организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей, этих будущих произведений искусства» [1].

В этих условиях костюм утрачивает статус исключительно модного или индивидуализированного элемента и начинаются попытки создания универсальной системы одежды, основанной на научном подходе, принципах целесообразности, рациональности и гармонии. Такой костюм должен был отвечать как практическим, так и эстетическим потребностям человека, исходя из идеи социального равенства. Одновременно костюм включается в более широкий контекст формирования новой предметной среды, ориентированной на принципы рациональности и практической целесообразности.

В рамках данных процессов возникает прозодежда как особый тип костюма, связанный с идеями производственного искусства и направленный на решение задач повседневной и трудовой практики. Несмотря на значительное внимание к данной теме в научной литературе, её изучение часто ограничивается анализом творчества отдельных художников, тогда как важную роль играли коллективные формы проектирования и связь с производственными структурами.

В связи с этим целью статьи является анализ прозодежды как элемента формирования новой системы костюма в СССР в 1920–1930-е годы, рассматриваемого в контексте теоретических установок, художественных поисков и практик проектирования.

В качестве задач к данной работе можно выделить анализ производственного искусства как теоретической основы отказа от традиционной модной системы и переосмысления роли костюма в условиях нового социального устройства; исследование принципов конструктивизма и их влияния на художественные поиски новой формы костюма, ориентированной на функциональность, рациональность и конструктивную целесообразность; а также определение понятия «прозодежда», выявление особенностей её формирования и установление её места в процессе становления новой системы костюма в советской культуре 1920–1930-х годов.

После революции и Гражданской войны государство столкнулось с задачей не только экономического восстановления, но и создания принципиально нового типа общества. Социально-политическая повестка этого периода была направлена на формирование «нового человека», носителя социалистических ценностей, чья идентичность строилась через коллективизм, труд и отказ от дореволюционных норм поведения и быта.

Одним из ключевых направлений политики становится переустройство повседневной жизни. В 1920–1930-е годы советская власть стремилась к созданию управляемого общества, разрушая традиционные нормы и навязывая новые социальные модели поведения [2]. В рамках этой политики формируется концепция «нового быта», предполагающая отказ от частной жизни в пользу коллективных форм существования. Это выражалось не только в организации труда, но и в регламентации досуга, семейных отношений и даже внешнего облика человека.

Индустриализация становится важной частью преобразования общества. Уже в конце 1920-х годов начинается курс на ускоренное развитие промышленности, закреплённый в первой пятилетке (1928–1932). Здесь особое значение приобретает текстильная и швейная промышленность, поскольку она непосредственно связана с оформлением материальной среды повседневности и, конечно, с производством одежды.

В текстильном производстве, подвергшемся серьезной реорганизации, происходят национализация предприятий и формирование крупных трестов (например, «Москвошвей»), а также переход к централизованному планированию. Активно формируется новая география швейной промышленности, например, производство переносится из частных мастерских в фабричные районы, не связанные ранее с пошивом одежды [3].

Индустриализация текстильной отрасли усиливает тенденцию к стандартизации: производство ориентируется на массовость, доступность и практичность, что приводит к отказу от индивидуального пошива в пользу типовых моделей. При этом важным становится не только экономический, но и идеологический аспект производства одежды. Костюм начинает рассматриваться как средство выражения социальной принадлежности и даже политической лояльности. В условиях дефицита и разрухи первых лет после революции одежда носит в первую очередь утилитарный характер: как отмечает Р. М. Кирсанова, новый костюм формировался в условиях острой нехватки ресурсов, что определяло его простоту и функциональность [4].

Стандартизация шла нога в ногу с коллективизацией повседневной жизни граждан и являлась неотъемлемой частью советской пропаганды. Одним из ярких примеров можно вспомнить архитектурные проекты домов-коммун, которые предполагали отказ от индивидуального хозяйства и переход к коллективным формам быта: общие столовые, прачечные, детские учреждения. В свое время производственный коллектив рассматривался как основная форма объединения людей, которая должна была постепенно заменить или подчинить прежние связи – семейные, религиозные и локальные. Человек всё больше включался именно в коллектив на работе, где формировались его повседневные практики, ценности и поведение. Общество строилось не только через систему контроля и принуждения, но и через формирование определённого типа личности. В центре этой модели находился трудящийся человек,

который соответствовал идеалам дисциплины, коллективизма и «правильного» поведения, задаваемого государством.

Труд в СССР 1920–1930-х годов становится ключевой основой формирования социальной идентичности. В идеологии он провозглашался не только как экономическая необходимость, но и как важнейшая моральная ценность. Человек в советском обществе во многом определялся через свою трудовую функцию – рабочий, крестьянин, инженер, и именно труд становился главным критерием социальной значимости. Несмотря на декларации о равенстве, труд фактически формировал и социальную иерархию: через него определялись «свой» и «чужой», «полезный» и «вредный», «сознательный» и «отсталый». Важную роль играли такие факторы, как трудовая дисциплина, производственные показатели, участие в социалистическом соревновании и демонстративная лояльность государству – всё это становилось признаками «правильного» советского гражданина.

В результате формируется особый тип «трудовой идентичности», где рабочий воспринимается не просто как участник производства, а как носитель определённых моральных качеств: дисциплины, коллективизма, рациональности, готовности к самоограничению ради общего будущего. Труд в этом смысле становится не только экономической, но и этической категорией. Это отражалось и в повседневной жизни, в том числе во внешнем облике человека. Рабочая одежда превращается в символ новой социальной идентичности. Формирование «пролетарского» внешнего вида становится частью идеологического проекта: одежда перестаёт быть выражением индивидуальности и всё больше начинает выполнять функцию обозначения социальной роли.

Идея «нового быта» 1920-х годов, направленная на отказ от буржуазных норм, а в 1930-е окончательно закрепляет новые стандарты внешнего вида и поведения, утверждая отрицание моды как проявления индивидуализма и излишества.

Особенно ярко это проявлялось в отношении к женскому образу. Фигура «модницы» воспринималась как чуждая советской системе ценностей: она ассоциировалась с излишней изысканностью, индивидуализмом и даже сексуальностью, что противоречило идеалам коллективизма и трудовой этики. Такая женщина принадлежала скорее прошлому, которое активно отрицалось новой властью. Однако в период НЭПа ситуация заметно усложняется: экономика частично способствует возвращению модных практик, что приводит к противоречию между идеологией большевиков, отрицавших моду, и реальной повседневной жизнью, где сохранялась потребность в красивой одежде. В этих условиях мода временно возвращает свои позиции: женщины-нэпманши ориентируются на западные образцы, тогда как женщины-работницы стараются адаптировать элементы моды к новой социальной реальности. В результате возникает своеобразный компромисс между идеологическими установками и повседневными практиками, отражающий более широкий раскол между стремлением к упрощению и стандартизации и сохраняющимся интересом к индивидуальному стилю и внешней выразительности [5].

В этом контексте становится важным анализ производственного искусства как теоретической основы переосмысления костюма. Отказываясь от моды как коммерческой и гендерно ориентированной практики, представители нового общественного строя пытались создать альтернативную систему одежды, основанную на принципах функциональности, рациональности и социальной целесообразности.

В условиях противоречия между идеологией и повседневной практикой начинают формироваться новые художественные подходы к пониманию искусства и, в частности, костюма. Одним из ключевых направлений становится конструктивизм, в котором идеи функциональности, рациональности и отказа от декоративности получают наиболее последовательное развитие.

Появление конструктивизма напрямую связано с задачами послереволюционного общества и институциональной базой, прежде всего с деятельностью ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа. Эти учебные структуры должны были готовить специалистов нового типа – не художников в традиционном смысле, а проектировщиков для промышленности. ВХУТЕМАС «должен был обеспечить в первую очередь потребности в специалистах для легкой промышленности, перед которой была поставлена задача – наладить массовое производство одежды и тканей для населения» [6, с. 75]. Уже на уровне образования фиксируется принципиальный поворот, где искусство начинает мыслиться как часть индустриального производства.

Конструктивизм формируется как ответ на необходимость соединить художественное мышление с задачами техники и производства. При этом важно учитывать, что сам термин «конструктивизм» в начале 1920-х годов был неоднозначен. Так, например, для авторов «Реалистического манифеста» [7] Н. Габо и А. Певзнера – конструктивизм означал прежде всего формально-эстетические поиски, тогда как для Первой группы конструктивистов, объявившей о своём создании в журнале «Эрмитаж» [8] (А. Родченко, В. Степанова, А. Ган), он фактически совпадал с идеей производственного искусства. Более того, в документах ИНХУКа 1923 года конструктивизм прямо определяется как «переходное звено к идее производственного искусства» [9, с. 86], что подчеркивает его прикладную, а не автономно-эстетическую направленность.

Идеологическая радикальность конструктивистов особенно ярко проявляется в их манифестах. В своей работе Ган предлагает полностью порвать с искусством прошлого, в котором воплотились ушедшие исторические эпохи: «Мы объявляем непримиримую войну искусству» [10, с. 3]. Б. Арватов в этой связи пишет о рождении нового, пролетарского искусства, которое должно «творить радостную, прекрасную жизнь, а не “отражать” ее», заменяя изображение конструкцией и переходя к «творческой обработке реальных материалов» [11, с 32]. Происходит принципиальный сдвиг от изображения – к производству, от формы – к функции.

Одежда начинает рассматриваться не как украшение тела, а как функциональная система, непосредственно связанная с движением, трудом и социальной ролью человека. Такой подход предполагает отказ от декоративности и переориентацию на конструкцию, в которой каждая деталь подчинена задаче и логике использования. Это получает конкретное воплощение в деятельности художников-конструктивистов, работавших в тесной связи с театром и промышленностью. Ведущие представительницы направления – Любовь Попова и Варвара Степанова, которые опирались в своих разработках на кубизм, где главным становятся плоскость и геометрия как основы формообразования. Эти принципы определяли их подход и к проектированию костюма. Форма строилась не как декоративная оболочка, а как продолжение человека.

Подобный подход был ориентирован не на элитарного и искушенного зрителя, а на повседневность и массовое использование, соответствуя задачам индустриального общества и идеалам коллективности. Однако историческая ирония заключается в том, что сегодня прозодежда существует преимущественно в виде музейных реконструкций – единичных и, по сути, элитарных объектов, подобно конструктивистской мебели и предметам дизайна.

Уже со второй половины 1921 года конструктивисты начинают активно искать пути взаимодействия с производственной сферой, стремясь вывести художественную практику за пределы автономии искусства. Театр начинает рассматриваться ими как особая форма «производства», обладающая собственными функциональными задачами и возможностями для практического эксперимента. Театральная сцена становится своеобразной лабораторией, где художники апробируют новые принципы организации среды, предмета и костюма, проверяя их в действии.

Костюм Актера № 5, созданный Любовью Поповой для спектакля Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» (1922), представляет собой не просто сценический наряд, а практический эксперимент по «разборке» традиционного образа человека и одежды на конструктивные элементы. Вместо привычного кроя Попова использует жесткую геометризацию формы: тело актера расчленяется на отдельные плоскости и объемы, подчеркнутые контрастными цветами и линиями. Костюм включает в себя конструктивные детали – ремни, накладки, пересекающиеся полосы ткани, которые не маскируют, а, напротив, демонстрируют принцип построения формы. В результате фигура перестает восприниматься как цельный пластический объем и превращается в динамическую конструкцию, связанную с движением и функцией на сцене. Попова отказывается от плавных линий и традиционной «женственности», заменяя их жесткой геометрией и структурной ясностью. Тем самым она формирует новый визуальный тип – активной, включенной в производственный и общественный процесс женщины, чье тело мыслится не как объект эстетического созерцания, а как элемент действия и труда.

Эта линия получает дальнейшее развитие в визуальной культуре середины 1920-х годов. Плакат «Под красный стяг в ряды с мужчиной! – Буржуазии страх несем!», выпущенный в 1925 году художником Н. А. Валериановым, можно рассматривать как пример продолжения и закрепления того образа, который был намечен в театральных экспериментах. В нем формируется идеализированный тип новой советской женщины – сильной, массивной, физически активной. Ее фигура подчеркнуто обобщена и монументализирована, лишена индивидуальных черт и подчинена общей композиционной логике плаката.

В следующей постановке В. Э. Мейерхольда «Земля дыбом» (1923) костюмы, выполненные Л. Поповой в той же условной, плоскостной манере, как и в спектакле «Великодушный рогоносец», уже соотносятся с конкретными социальными ролями и профессиями – такими как шофер, авиатор или медсестры. Эти образы дополняются характерными деталями, например защитными очками и плотно застегивающимися пальто, подчеркивающими их функциональную направленность.

Свои варианты конструктивной одежды Варвара Степанова впервые разрабатывает в 1922 году для спектакля «Смерть Тарелкина», который поставил также В. Э. Мейерхольд. Режиссер осовременивает пьесу А. Сухово-Кобылина, и костюмы персонажей начинают восприниматься не как исторические, а как модели функциональной одежды. Так, «дети» Брандахлыстовой одеты в спортивные костюмы, дворник Пахом – в рабочую одежду, а Расплюев – в схематизированную военизированную форму. Костюмы строятся на четкой геометрии и контрастных цветовых сочетаниях (черно-белых или сине-белых), что усиливает выразительность движения актера. За счет членения формы и акцента на конструкции костюм начинает напоминать скорее механизм, чем историческую одежду, подчеркивая связь с актуальными идеями функциональности и производственного подхода.

Как отмечал современник, советский драматург и сценарист В. З. Масс, представители нового художественного круга были увлечены идеями конструктивизма и прозодеждой: «Они разлюбили Бакста и полюбили проз-одежду, изменили Экстеру и усиленно ухаживают за конструктивисткой Поповой» [12, с. 157].

В 1923 году Варвара Степанова и Любовь Попова начинают работу в качестве дизайнеров текстиля на Первой ситценабивной фабрике в Москве. Это событие было воспринято их коллегами-конструктивистами как важный шаг к реализации производственного искусства – соединения художественной практики с индустрией. Осип Брик в статье «От картины к ситцу» подчеркивал, что обращение художников к прикладной сфере является закономерным следствием их оторванности от производства: «неизбежное прикладничество» возникает там, где художник лишен связи с экономическими и производственными задачами. В этой связи он возлагал надежды на Попову и Степанову, полагая, что их работа сможет изменить ситуацию, при которой «художник еще чужой на фабрике» [13].

Однако на практике взаимодействие авангардных художников с промышленной средой оказалось значительно более сложным. Несмотря на включение в производственный процесс, Попова и Степанова не получили возможности полноценно влиять на него. Их проекты сталкивались с непониманием со стороны фабричной администрации, для которой геометрические композиции, лишенные привычной декоративности и следов «ручной работы», казались слишком радикальными. Минималистские эскизы, построенные на сочетании простых геометрических форм (треугольников, кругов, прямоугольников) резко контрастировали с традиционными цветочными орнаментами, к которым был привык потребитель. В результате художницам нередко предлагалось адаптировать свои разработки к более привычным вкусам [5].

Дополнительные трудности были связаны и с техническими ограничениями производства: изношенность оборудования, нехватка сырья и дефицит красителей существенно осложняли реализацию конструктивистских проектов. Хотя часть разработок все же была запущена в производство и поступила в продажу, они не получили широкого распространения. Опыт работы Поповой и Степановой на фабрике выявил противоречие между авангардными художественными поисками и реальными условиями индустриального производства, а также продемонстрировал сложность внедрения новых принципов формообразования в массовую культуру.

Важно подчеркнуть, что в разработке производственного искусства и прозодежды участвовали не только Любовь Попова и Варвара Степанова. Хотя именно их имена чаще всего оказываются в центре внимания, на практике формирование нового типа костюма было результатом работы более широкого круга художников, связанных с ИНХУКом, ВХУТЕМАСом, ЛЕФом и ранними конструктивистскими объединениями. Уже в начале 1920-х годов конструктивизм складывается не как узкое художественное течение, а как программа переустройства предметной среды, в которой художник должен был перейти от создания автономного произведения к проектированию вещей для повседневной жизни.

Ведущую роль играл Александр Родченко, который важен не только как автор известных проектных решений, но и как практик и педагог. Во ВХУТЕМАСе он открывает металлообрабатывающий факультет, а вокруг его мастерской начинает складываться круг молодых художников, ориентированных не на станковое искусство, а на промышленное проектирование. Родченко мыслит конструктивистов как людей, занятых именно проектированием повседневности – от вещей и графики до предметной среды [14]. Именно из его мастерской вышла часть молодых конструктивистов, которые позднее составили «молодёжную» группу при конструктивистах ИНХУКа и обратились к более прикладным формам проектирования, в том числе к разработке прозодежды, но руководил этой группой Алексей Ган.

Если Родченко чаще выступал как художник-практик и организатор проектной работы, то Ган был прежде всего идеологом и программным теоретиком конструктивизма. В своем основном теоретическом труде он утверждает, что: «За интеллектуально-материальное производство коммунистической культуры борется наш конструктивизм!» [10, с. 57], а конструктивизм понимает как «интеллектуально-материальное производство», противопоставляя его эстетической, «спекулятивной» деятельности. В этом же труде встречается его одна из самых радикальных формулировок раннего конструктивизма: «Мы объявляем непримиримую войну искусству» [10, с. 3]. Эта фраза не означала отказа от творчества вообще, а фиксировала разрыв с прежним пониманием искусства как области подражания природе, украшения и автономной красоты.

Важным этапом в истории прозодежды стала «Первая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства», прошедшая в 1923 году, где наряду с другими творческими объединениями выступила и Первая рабочая группа конструктивистов. Примечательно, что в этой выставке не участвовали Родченко, Степанова и Попова, однако именно здесь заявило о себе молодое поколение конструктивистов, связанное со школой Родченко и одновременно уже работавшее под

идейным руководством Алексея Гана. В группу входили Г. Миллер, Л. Санина, А. Миролюбова, а также Г. и О. Чичаговы [15].

При подготовке к выставке группа под руководством Гана выделила несколько направлений своей деятельности: «арматура повседневного быта», детская книга и графический дизайн, а также прозо- и спецодежда. В каталоге выставки указывается, что в разделе «Производственная ячейка проз- и спецодежды П.Р.Г.К.» представлены работы А. Миролюбовой, Л. Саниной и Григория Миллера: «Блуза механика», одежда носильщика, шахтера, грузчика, а также спецодежда «Моссельпром» [16].

Григорий Миллер представил проект спецодежды углекопа, в котором особое внимание было уделено конструкции кроя и защитному головному убору – каске. Костюм дан в профильной проекции, благодаря чему особенно ясно читается его общая конструкция, имеющая прежде всего не художественное, а функциональное значение.

Интерес представляет упоминание спецодежды «Моссельпром» среди работ производственной ячейки проз- и спецодежды в каталоге «Первой дискуссионной выставки объединений активного революционного искусства». В 1920-е годы Моссельпром был одной из важнейших площадок, где конструктивисты внедряли новый визуальный язык в повседневную городскую среду. Александр Родченко работал для Моссельпрома как художник, создавая рекламные проекты, поэтому спецодежду для сотрудников этой структуры логично рассматривать не изолированно, а как часть общей системы фирменного стиля. Дополнительный интерес представляют опубликованные в книге А. Н. Лаврентьева эскизы спецодежды для сотрудников «Моссельпрома», датируемые 1920-ми годами. При этом авторство этих листов точно не установлено, поэтому связывать их с конкретным художником следует осторожно, однако соотнести их с выставочным контекстом, где упоминается такая спецодежда, вполне возможно.

По сохранившимся эскизам можно сделать вывод, что эта одежда представляет собой рубашку. Ее форма предельно упрощена и подчинена ясной геометрической схеме. В композиции костюма используются контрастные цветовые плоскости, а на полочках и спинке помещены крупные надписи посредством крестообразного размещения шрифтовых блоков – «Моссельпром», «Табак», «Папиросы». Благодаря этому костюм выполняет сразу несколько задач. С одной стороны, он служит форменной одеждой, выделяющей работника и подчеркивающей его принадлежность к определенной торговой организации. С другой, он одновременно становится носителем рекламы: надписи на самой одежде превращают ее в подвижный агитационно-коммерческий знак. В этом смысле спецодежда «Моссельпром» особенно точно отвечает конструктивистской идее функциональности, поскольку соединяет в одном предмете утилитарную, идентификационную и рекламную функции.

Конструктивистский подход проявляется здесь не только в надписях, но и в самом принципе построения формы. Костюм не украшен орнаментом в традиционном смысле; его выразительность создается за счет контраста цветовых блоков, четкого членения поверхности и графически организованного шрифта.

Из этих конкретных проектов и выставочных опытов становится ясно, что прозодежда в советской культуре 1920 – 1930-х годов была не единичным экспериментом отдельных художников, а частью широкой программы переустройства быта в целом. Она начинает осмысляться не только как практическая форма рабочей одежды, но и как важная часть производства и идеологии. Поэтому особое значение приобретает вопрос о теоретическом оформлении самого понятия.

Наиболее исчерпывающее и последовательное оформление термин получает в статье Варвары Степановой «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда», опубликованной в 1923 году в журнале «ЛЕФ». Текст Степановой – один из важнейших источников для понимания того, как в советской культуре 1920-х годов формировалось новое представление о прозодежде и одежде в целом. Значение статьи состоит в том, что там впервые даются не просто отдельные предположения и высказывания, а расписывается полное обоснование нового типа одежды, связанного с трудом, производством и социальной функцией.

Степанова утверждает, что современная одежда советского человека должна строиться не вокруг модного силуэта, а вокруг трудовой задачи: «Вся декоративная и украшающая сторона одежды уничтожается лозунгом: "удобство и целесообразность костюма для данной производственной функции". Технический и индустриальный прогресс последних лет, несомненно, повлиял на возможности создания одежды отвечающей современным стандартам безопасности, утилитарности и функциональности: «... только сегодня при именно таком состоянии техники и промышленности могли появиться костюмы пилота, шофёра, рабочие предохранительные фартуки, футбольные ботинки, непромокаемые пальто и военный френч» [17].

В статье вводится деление одежды на несколько типов. Во-первых, это прозодежда – рабочий костюм, который различается по профессии и по производству, например костюм машиниста или костюм инженера-конструктор, где деятельность каждой профессии определяет крой и выбор материала. Во-вторых спецодежда, то есть костюм для более сложных и точных условий труда: например, для хирурга, пилота, пожарного или рабочих на опасных производствах. И в-третьих – спортодежда, поскольку спорт воспринимался как новая форма организованного досуга и дисциплины тела. Одежда

для спорта должна не только подчиняться движению тела, но и иметь «... почти полное отсутствие застежек и примитивность покроя» [17], именно так она становится удобной моделью для массового и типового производства костюма.

Эскизы примеров спортивной одежды помещены в статью Степановой, как наглядный пример новой и почти реальной формулы быта. Часть этих проектов можно считать вариацией моделей, созданных ранее для спектакля «Смерть Тарелкина», а часть – реальными рисунками костюмов, выполненных для клубных вечеров и показательных выступлений студентов Академии социального воспитания в 1923 году. Основной принцип проектирования спортодежды у Степановой – это резкие отличительные цвето-графические знаки команд, создаваемые за счет крупных форм и контраста цветовых комбинаций, причем геометрический рисунок и крой одежды неразрывно соединены.

Спортодежда Степановой стала важной моделью нового костюма, именно в ней особенно ясно проявились принципы конструктивизма – геометризация и открытость конструкции. С другой стороны, Д. Ю. Ермилова отмечает, что конструктивисты «проектировали одежду, которую или вообще невозможно было носить (шорты в проектах спортодежды В. Степановой нельзя скроить так, как нарисовано, без ущерба для свободы движения, так же, как и рукава, в которых неудобно поднять руки), или почти полностью утрачивавшую свою красоту и выразительность форм при материальном воплощении.» [18].

Первоначальная регламентация одежды в России была связана с сословным и административным упорядочением внешнего облика. Одним из ранних шагов в этом направлении стал указ Екатерины II от 1782 года «О дозволении дворянству обоего пола носить платье таких цветов, которые каждой губернии присвоены». Он закреплял различие одежды по территориальному и сословному признаку и тем самым вводил представление о костюме как о знаке принадлежности к определённой системе власти и управления. Эта линия получила дальнейшее развитие при Николае I: утверждённое в 1834 году «Положение о гражданских мундирах» систематизировало форменную одежду чиновников и закрепляло семь видов формы — парадную, праздничную, обыкновенную, будничную, особую, дорожную и летнюю. Речь, однако, шла о государственном и чиновничьем костюме, предназначенном для иерархического различения и визуального выражения служебного статуса [19].

Во второй половине XIX – начале XX века, на фоне индустриальной модернизации и урбанизации, одежда рабочего всё в большей степени определялась уже не сословной репрезентацией, а квалификацией, условиями профессиональной деятельности и материальным положением. Это изменение получило нормативное закрепление в «Уставе о промышленном труде» в редакции 1913 года, который систематизировал нормы, касавшиеся найма, режима работы, охраны труда и обязанностей по отношению к рабочим. Однако и здесь речь шла прежде всего о регулировании условий труда, а не о новом проекте производственной одежды.

Таким образом, прозодежда конструктивистов 1920-х годов принципиально отличается от более ранних форм регламентированного костюма. Для авангардистов задача была создать новый образ человека-работника, чей класс после революции объявлялся не подчинённым, а ведущим и государствообразующим. Одежда должна была перестать быть знаком привилегии и превратиться в функциональную форму нового быта, труда и коллективной идентичности. Прозодежда мыслилась не как средство отделить одного человека от другого по чину, а как способ выразить новую социальную норму, в центре которой стоял рабочий – носитель доминирующей общественной роли.

В правовом и нормативном языке 1920-х годов советское государство чаще использовало другие обозначения: «специальная одежда», «спецодежда», «предохранительные приспособления». Это хорошо видно по Кодексу законов о труде РСФСР 1922 года, где в статьях 141–142 говорится о выдаче специальной одежды и защитных средств рабочим, занятым на вредных и опасных производствах. Само же слово «прозодежда», активно употреблявшееся в кругу авангардистов в те годы, окончательно не закрепилось как устойчивая категория художественно-теоретического языка, несмотря на многочисленные эксперименты и попытки придать ему программное значение.

Ситуация начинает меняться в 1930-е годы, когда вместе с индустриализацией и расширением системы фабричного производства усиливается и государственное регулирование труда. В постановлении СНК СССР 1931 года «О снабжении рабочих производственной одеждой и специальными видами одежды и обуви», а также в связанных с ним документах встречается формула «прозодежда и спецодежда». В этот период термин переходит в сферу управленческой и хозяйственной практики и начинает использоваться уже не как часть художественной программы нового быта, а как обозначение одежды, связанной с организацией производства, обеспечением труда и защитой рабочего. Позднейшая стандартизация только закрепила эту длительно складывавшуюся систему различий. В ГОСТ 17037–85 «Изделия швейные. Термины и определения» уже четко разграничиваются производственная одежда как одежда для ношения в производственных условиях, специальная одежда как средство защиты работающего от опасных и вредных факторов, санитарная одежда как средство защиты предметов труда и самого работника от общих производственных загрязнений, а также

форменная одежда как одежда, установленная для военнослужащих, работников специальных ведомств и учащихся.

Прозодежда в советской культуре 1920–1930-х годов была не частным эпизодом художественного авангарда, а важным элементом формирования новой системы костюма, тесно связанным с социальными, идеологическими и производственными преобразованиями эпохи. Ее возникновение было обусловлено переосмыслением роли искусства после революции, утверждением труда как центральной общественной ценности, развитием производственного искусства и конструктивизма, а также стремлением государства регламентировать повседневность и внешний облик советского человека.

Новая система костюма в СССР складывалась на пересечении двух линий. С одной стороны, существовала практическая и нормативная традиция производственной и специальной одежды, ориентированной на профессию, условия труда, безопасность и удобство. С другой стороны, в художественно-теоретической среде 1920-х годов это поле было переосмыслено конструктивистами, которые увидели в костюме возможность отказаться от моды как буржуазной и декоративной практики и создать функциональную, рациональную и социально обусловленную форму одежды.

Прозодежда формировалась не только в теории, но и в конкретных художественных и производственных практиках. Театральные эксперименты Любови Поповой и Варвары Степановой, их работа на Первой ситценабивной фабрике, проекты Александра Родченко, деятельность Алексея Гана и молодых конструктивистов показывают, что речь шла о коллективном поиске новой формы, ориентированной на производство и повседневную жизнь советского человека.

Тем самым прозодежда заняла особое место в истории советского костюма. Она не смогла полностью заменить моду и не стала универсальной системой одежды для всего общества, однако сыграла важную роль в переосмыслении самого подхода к костюму. Именно в рамках этой концепции одежда начала определяться не вкусом, украшением и демонстрацией социального статуса, а функцией, профессией, движением и условиями труда.

Научный руководитель: старший преподаватель кафедры истории и теории искусства, член Международной ассоциации искусствоведов

Каш Н.А.

Scientific supervisor: Senior Lecturer of the Department of History and Theory of Art, member of the International Association of Art Critics,

N.A. Kash

Список литературы

1. Брик О. М. Задачи художника в производстве // Искусство коммуны. 1918. № 1
2. Лебина Н. Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 488 с.
3. Аладжалова Н. Г. Видимая и невидимая география московской швейной индустрии 1900–1930-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2024. № 4 (0). С. 224–255.
4. Кирсанова Р. М. Костюм в России. 1917–1930-е годы. – М.: Искусство, 1989. – 256 с.
5. Бартлетт Дж. FashionEast: призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 360 с.
6. Журавлев С. В., Гронов Ю. В. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991. – М.: ИРИ РАН, 2013. – 496 с.
7. Gabo N., Pevsner A. The Realistic Manifesto, 1920 // Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934 / ed. and trans. by J. E. Bowlt. – London: Thames & Hudson, 2017. – Pp. 208–214.
8. Конструктивисты // Эрмитаж: программа-журнал: театры, концерты, хроника, кино, спорт, выставки, аукционы, программы, либретто. 1922. № 13. С. 3.
9. Институт художественной культуры // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 85
10. Ган А. М. Конструктивизм. – Тверь: Издание автора, 1922.
11. Арватов Б. И. Искусство и производство: сборник статей. М.: Пролеткульт, 1926.
12. Ракитина Е. Б. Любовь Попова: искусство и манифесты // Художник, сцена, экран: сборник статей / сост. Е. Б. Ракитина. – М.: Советский художник, 1975. – С. 152–167.
13. Брик О. М. От картины к ситцу // ЛЕФ: журнал Левого фронта искусств. – М.; Л.: Государственное издательство, 1924. – № 2 (6). – С. 27–34.
14. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС: Высшие художественно-технические мастерские. – М.: Архитектура-С, 2005. – 472 с.

15. Лаврентьев А. Н. Ранние документы русского конструктивизма. Идеология и конструкция: линия Гана и линия Родченко // Век конструктивизма / сост. И. А. Азизян. – М.: Наука, 2003. – С. 56–75.
16. 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства: каталог. – М.: Мосполиграф, 1924. – 23 с.
17. Степанова В. Ф. Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // ЛЕФ: журнал Левого фронта искусств. — М.; Л.: Государственное издательство, 1923. — № 2.
18. Ермилова Д. Ю. Советский конструктивизм как творческая концепция в дизайне XX века // Сервис plus. 2017. Т. 11. № 3. С. 54–70
19. Шепелёв Л. Е. Чиновный мир России XVIII – начало XX в. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001. – 480 с.

References

1. Brik O.M. Zadachi khudozhnika v proizvodstve [The tasks of the artist in production]. *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune]. 1918. No. 1. (in Rus.).
2. Lebina N.B. *Sovetskaya povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu* [Soviet everyday life: norms and anomalies. From War Communism to the Great Style]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 488 p. (in Rus.).
3. Aladzhalova N.G. Vidimaya i nevidimaya geografiya moskovskoi shveinoi industrii 1900–1930-kh godov [Visible and invisible geography of the Moscow garment industry in the 1900s–1930s]. *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura* [Theory of Fashion: Dress, Body, Culture]. 2024. No. 4. Pp. 224–255. (in Rus.).
4. Kirsanova R.M. *Kostyum v Rossii. 1917–1930-e gody* [Costume in Russia. 1917–1930s]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 256 p. (in Rus.).
5. Bartlett Dzh. *FashionEast: prizrak, brodivshii po Vostochnoi Evrope* [FashionEast: The Spectre That Haunted Socialism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 360 p. (in Rus.).
6. Zhuravlev S.V., Gronov Yu.V. *Moda po planu: istoriya mody i modelirovaniya odezhdy v SSSR, 1917–1991* [Fashion by plan: the history of fashion and clothing design in the USSR, 1917–1991]. Moscow: IRI RAN, 2013. 496 p. (in Rus.).
7. Gabo N., Pevsner A. The Realistic Manifesto, 1920. In: *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*. Ed. and trans. by J.E. Bowlt. London: Thames & Hudson, 2017. Pp. 208–214.
8. Konstruktivisty [Constructivists]. *Ermitazh: programma-zhurnal: teatry, kontserty, khronika, kino, sport, vystavki, auktsiony, programmy, libretto* [Hermitage: program magazine]. 1922. No. 13. P. 3. (in Rus.).
9. Institut khudozhestvennoi kul'tury [Institute of Artistic Culture]. *Russkoe iskusstvo* [Russian Art]. 1923. No. 2–3. P. 85. (in Rus.).
10. Gan A.M. *Konstruktivizm* [Constructivism]. Tver': Izdanie avtora, 1922. (in Rus.).
11. Arvatov B.I. *Iskusstvo i proizvodstvo: sbornik statei* [Art and production: collection of articles]. Moscow: Proletkul't, 1926. (in Rus.).
12. Rakitina E.B. Lyubov' Popova: iskusstvo i manifesty [Lyubov Popova: art and manifestos]. In: *Khudozhnik, stsena, ekran: sbornik statei* [Artist, stage, screen: collection of articles]. Comp. E.B. Rakitina. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1975. Pp. 152–167. (in Rus.).
13. Brik O.M. Ot kartiny k sittsu [From painting to printed cotton]. *LEF: zhurnal Levogo fronta iskusstv* [LEF: Journal of the Left Front of the Arts]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924. No. 2 (6). Pp. 27–34. (in Rus.).
14. Khan-Magomedov S.O. *VKhUTEMAS: Vysshie khudozhestvenno-tekhnicheskie masterskie* [VKHUTEMAS: Higher Art and Technical Studios]. Moscow: Arkhitektura-S, 2005. 472 p. (in Rus.).
15. Lavrent'ev A.N. Rannie dokumenty russkogo konstruktivizma. Ideologiya i konstruktsiya: liniya Gana i liniya Rodchenko [Early documents of Russian constructivism. Ideology and construction: Gan’s line and Rodchenko’s line]. In: *Vek konstruktivizma* [The Age of Constructivism]. Comp. I.A. Azizyan. Moscow: Nauka, 2003. Pp. 56–75. (in Rus.).
16. *1-ya diskussionnaya vystavka ob"edinenii aktivnogo revolyutsionnogo iskusstva: katalog* [1st discussion exhibition of associations of active revolutionary art: catalogue]. Moscow: Mospoligraf, 1924. 23 p. (in Rus.).
17. Stepanova V.F. Kostyum segodnyashnego dnya — prozodezhda [The costume of today is prozodezhda]. *LEF: zhurnal Levogo fronta iskusstv* [LEF: Journal of the Left Front of the Arts]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. No. 2. (in Rus.).

18. Ermilova D.Yu. Sovetskii konstruktivizm kak tvorcheskaya kontseptsiya v dizaine XX veka [Soviet constructivism as a creative concept in the design of the twentieth century]. *Servis plus* [Service Plus]. 2017. Vol. 11. No. 3. Pp. 54–70. (in Rus.).
19. Shepelev L.E. *Chinovnyi mir Rossii XVIII – nachalo XX v.* [The official world of Russia in the 18th – early 20th century]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2001. 480 p. (in Rus.).

УДК 745.5(470.23-25)

А. Беляева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ СТЕКОЛЬНОГО ДЕЛА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

© А. Беляева, 2026

В статье рассматриваются этапы формирования столичного центра стеклоделия, развитие технологической базы производства и эволюция художественного декора стеклянных изделий. Особое внимание уделяется роли Ямбургского и Петербургского стекольных заводов, деятельности М. В. Ломоносова в области разработки цветного стекла, а также истории Императорского стеклянного завода. Выявляются художественные особенности петербургского стекла, включая влияние западноевропейских традиций.
Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, стекло, Императорский стеклянный завод**,** гравировка по стеклу, свинцовое стекло, художественная обработка стекла**,** Санкт-Петербург XVIII века

A.Belyayeva

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

MAIN STAGES OF GLASSMAKING IN SAINT PETERSBURG UP TO THE ERA OF HISTORICISM

This article examines the stages of the formation of the capital's glassmaking center, the development of the technological base for production, and the evolution of artistic decoration on glassware. Particular attention is paid to the role of the Yamburg and St. Petersburg glass factories, M.V. Lomonosov's work in the development of colored glass, and the history of the Imperial Glass Factory. The artistic characteristics of St. Petersburg glass are highlighted, including the influence of Western European traditions.
Keywords: Decorative and applied arts, glass, Imperial Glass Factory, glass engraving, lead glass, artistic glassworking, St. Petersburg of the 18th century.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения механизмов, посредством которых Императорский стеклянный завод вплоть до начала эпохи историзма адаптировал и трансформировал иностранные технологии. Осмысление этого процесса позволило уточнить роль европейского стекла в формировании национальной художественной традиции Императорского стекольного завода. История художественного стеклоделия Санкт-Петербурга с XVIII и до середины XIX века занимает важное место в контексте развития русского декоративно-прикладного искусства.

Однако, в наше время эта тема остается малоизученной. В монографии Т. А. Малининой «Императорский стеклянный завод. XVIII – начало XX века» и в каталоге выставки «Императорский стеклянный завод. 1777–1917» Т. А. Малининой, Н. Л. Павлухиной и Н. А. Яснецовой основное внимание уделялось отдельным предметам Императорского стеклянного завода в эпоху историзма. Значительная часть исследований русского художественного стекла посвящена проблемам атрибуции, систематизации. К числу исследователей, занимавшихся атрибуцией, относятся Н. А. Ашарина, Т. А. Малинина, О. М. Поляшова, Е. В. Долгих, А. В. Чуканова. В советское время Б. А. Шелковников и Н. В. Воронова рассматривали вопросы развития стекольного производства в России, технологические особенности изготовления стекла, а также эволюция художественных форм и типология изделий. В современной историографии научный интерес к данной теме сильно возрос. Исследования последних лет направлены как на публикацию музейных коллекций, так и на изучение технологических аспектов стекольного производства. В частности, вопросы технологии изготовления стекла и использование письменных источников при изучении стекольных предприятий рассматриваются в работах А. А. Дроздова [1]–[2]. Несмотря на вышеуказанные исследования, процессы формирования петербургского стекольного производства XVIII века и его место в системе европейских художественных и технологических влияний остаются изученными недостаточно

Целью статьи является анализ основных этапов развития стекольного производства в Санкт-Петербурге до середины XIX века. В рамках исследования рассматривались процессы становления производства, освоения новых технологий обработки стекла и развитие художественного декора в условиях столичного образа жизни.

В методах исследования применяются историко-культурный и формально-стилистический анализы, а также сравнительный метод, применявшийся при выявлении особенностей петербургского стекла в сравнении с европейскими традициями. Источниковую базу рассмотрения исследовательского вопроса составили материалы музейных коллекций, архивные документы, а также каталоги отечественных и зарубежных собраний художественного стекла. Особое значение имеют публикации музейных коллекций Государственного Эрмитажа, Государственного музея керамики и усадьбы Кусково, Государственного музея декоративно-прикладного искусства и других собраний, в которых представлены произведения петербургских стекольных предприятий XVIII – начала XIX века.

В начале XVIII века для стекольного производства в России наступил новый этап развития. Он был вызван основанием Санкт-Петербурга и формированием новой столичной культуры по западноевропейскому образцу. Возведение дворцов и парадных резиденций требовало значительного количества оконного, зеркального и декоративного стекла. Это сделало стекло важной частью городской культуры и повседневной репрезентации власти и статуса.

Внутренняя политика Петра I была направлена на развитие отечественного производства и сокращение зависимости от иностранных товаров. Его указами поощрялось создание стекольных заводов, привлечение иностранных специалистов из Чехии, Франции, Германии и Англии для обучения русских мастеров. Уже в первом десятилетии XVIII века начали действовать Ямбургский и Жабинский стекольные заводы. С первой трети XVIII века можно выделить два основных центра стеклоделия в России – Москва и Санкт-Петербург. Московское стекло в большей степени сохраняло связь с гутной традицией и формами, родственными национальной керамике (рис. 1). Петербургское же производство изначально развивалось в контексте придворного заказа и европейских художественных ориентиров.



Рис. 1. Штоф. Гутная техника. Измайловский завод. Начало XVIII в. Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Среди заводов наиболее важную роль сыграл Ямбургский стекольный завод. Он был основан около 1705 году. Здесь изготавливалась посуда, оконное и зеркальное стекло для нужд русского дворянства. В 1717–1727 годах завод находился во владении А. Д. Меншикова, при котором были переведены мастера с Воробьёвского стекольного завода, который располагался в Москве [3, с. 55]. В воспоминаниях Карла Рейнгольда Берка, шведского ученого, упоминается стекольный завод в Ямбурге: «На Нарвской стороне в городке, именуемом Ямбург, еще в шведское время был стеклянный завод. При русском правлении он значительно улучшен, и делали там не только стаканы, но также оконное и зеркальное стекло. Некий искусный французский мастер посредством очень суровых наказаний научил своих русских подчинённых изготовлению действительно больших и красивых зеркал, которые и поныне есть в императорских и других знатных домах» [4, с. 223]. Однако каких-либо иных документов, подтверждающих эту информацию, не сохранилось. После опалы Меншикова завод первоначально перешёл во владение казны, а с 1730 года находился в аренде у англичанина Вильяма Элмазея.

Петербургский стекольный завод, под руководством Вильяма Эльмзеля, был уже организован по европейскому образцу. Пожароопасное выдувное производство размещалось за пределами города - на берег реки Лава в Новоладожском уезде, тогда как холодная обработка готовых изделий (гравировка и шлифовка) осуществлялась в Петербурге. На пересечении набережной реки Фонтанки и Невского проспекта [5, с. 18]. После смерти В. Эльмзеля в 1738 году завод стал казённым, а обе части производства были временно объединены в Петербурге. В 1755–1757 годах по указу императрицы Елизаветы Петровны пожароопасные выдувное и зеркальное производства вновь переносилось в Ямбург. В 1774 году выдувное производство всё же окончательно было выведено из Петербурга и перемещено в село Назья Шлиссельбургского уезда, где с 1755 года уже существовал казённый завод. В столице при этом сохранилась мастерская холодной обработки.

Ассортимент завода включал кубки с гравированными вензелями, стаканы, штофы, шкалики, бутылки, чернильницы, а также изделия со шлифовкой и позолотой. Кубки с портретами монархов и вензельным декором, создававшиеся со времён Петра I и до эпохи Екатерины II, носили официальный характер и выступали в качестве «жалованных» предметов, преподносившихся от имени государя (рис. 2). Портретные изображения на подобных изделиях воспроизводились по образцу отчеканенных монет, что подчёркивало их государственно-репрезентативную функцию (рис. 3). Выпускались предметы из синего и зелёного стекла; с 1750-х годов начали осваиваться и другие цвета.



Рис. 2. Кубок. Петербургский стеклянный завод. Вторая половина XVIII в. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Государственный исторический музей"



Рис. 3. Червонец. 1763 г. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Государственный исторический музей"

Появление широкой палитры цветного стекла в России связано с научной деятельностью М. В. Ломоносова. В ходе многочисленных опытов, проводившихся им в Академии наук, была разработана обширная рецептура цветного стекла [3, с . 23]. В этот список входили бирюзовые цвета, разнообразные зеленые, рубиновые и различные непрозрачные оттенки. Для практической реализации этих исследований Ломоносовым была основана стекольная фабрика в Усть-Рудице, где было налажено производство смальт, бисера и стекляруса.

Наряду с крупными предприятиями в Петербургской губернии действовали и другие заводы. Калищенский стекольный завод, основанный в 1748 году, выпускал столовую посуду, в том числе и из цветного стекла. Этот завод был частью разветвлённой сети стекольных производств второй половины XVIII века. Согласно ведомости 1814 года, в губернии насчитывалось уже четырнадцать стекольных заводов, что свидетельствовало о высокой развитости отрасли и её экономическом и культурном значении.

Ранний этап петербургского стеклоделия (1720–1740-е годы) в художественном отношении тяготел к немецко-богемским прототипам. Созданные изделия отличались массивностью форм, высокими ножками балясинного типа и сравнительно грубым силуэтом. Изобразительные композиции нередко выполнялись иностранными мастерами либо начинающими русскими гравёрами, что придавало декору эклектичность.

К 1730-м годам русские мастера в полной мере овладели сложными техниками художественной гравировки стекла. Для отечественной школы была характерна мягкая, живописная манера резьбы, в которой отсутствовали дробность элементов и композиционная перегруженность. Особый интерес представляют

свободно и разнообразно трактовали изображения, используя различные графические источники, в том числе богемские образцы. Для этих гравировок были характерны живописность, динамика, внимание к деталям и своеобразная наивность исполнения. Среди сюжетов встречались пейзажные и архитектурные виды, сцены охоты, изображения парков и фонтанов, всадники, дамы и кавалеры, а также библейские композиции.

Во второй половине XVIII века в русском стекле получила распространение, так называемая, «аглицкая рисовка», связанная с традицией якобитского стекла [3, с. 176]. Для неё были характерны изображения крупных цветков на изогнутых стеблях с обязательным включением крупных бутонов (рис. 4). В английской культуре такие мотивы имели политическое значение: якобитская роза символизировала тайну и легитимистские притязания, а чертополох выступал эмблемой Шотландии. В России якобитская символика в эпоху аллегорического барокко утратила своё политическое содержание и была переосмыслена как декоративно-аллегорический мотив.



Рис. 4. Винный бокал. Англия. XVIII век. Частная коллекция

Влияние английских традиции проявилось и в расширении возможных сюжетов, связанных с садово-парковой тематикой. Во второй половине XVIII века мода на английский парк нашла отражение в оформлении стеклянной посуды. В декоре появляются боскетные мотивы, включающие изображения аллей, павильонов, пасторальных сцен с фигурами дам и кавалеров (рис. 5)



Рис. 5. Кружка с боскетными мотивами. Вторая половина XVIII. Россия. Музей “Собрание”

Важнейшим этапом в истории петербургского стеклоделия стала деятельность Г. А. Потёмкина. В сентябре 1777 года Назьинский завод Шлиссельбургского уезда был передан ему в вечное потомственное владение. В 1783 году производство было переведено в Озерки. С 1785 года завод работал на контрактной основе, осуществляя регулярные поставки хрустальной посуды для императорского двора. Этот завод был

выступала для России не только источником художественных образцов, но прежде всего, ведущим центром технологических инноваций в области свинцового стекла и его художественной обработки.

В конце 1780-х годов на Петербургском заводе Потёмкина была освоена техника стеклянной филиграни, связанная с учебными поездками мастера Ефрема Карамышева в Англию [4, с. 167]. Филигранные изделия отличались тонкостью исполнения и изготавливались из стекла различных цветов. В этот же период началось производство подвесок для люстр из хрусталя, которое в начале XIX века стало одним из важнейших направлений деятельности завода. После смерти Потёмкина в 1792 году предприятие перешло в казну и получило статус Императорского стеклянного завода.

Конец XVIII века ознаменовался утверждением классицизма в художественном стекле. В проектировании изделий принимали участие ведущие зодчие эпохи – А. Н. Воронихин, Ж. Тома де Томон, К. И. Росси, В. П. Стасов и другие, что подчёркивало высокий художественный статус продукции и её связь с ансамблевой архитектурой классицизма. В этот период роспись золотом и серебром являлась наиболее распространённым способом декорирования. Широко применялись цветочные гирлянды, трельяжные решётки, завитки аканта и геометрические орнаменты. В 1790–1810-х годах также получила распространение роспись полихромными эмалями по костяному стеклу, из которого изготавливалась преимущественно, посуда для сервировки стола.

Исследование позволило определить основные этапы развития стеклоделия в Петербурге и выявить ключевые факторы этого процесса. Особое внимание заслуживает роль социальных и властных структур в формировании стеклоделия. Изучение взаимодействия государства, двора и предпринимателей позволяет глубже понять влияние политики на рост художественного производства в России XVIII века. Стеклоделие в Санкт-Петербурге в XVIII веке было не только технологическим, но и политическим процессом. Это напрямую связано с реформами Петра Великого, основанием новой столицы и формированием придворной культуры европейского типа. На протяжении всего XVIII века оно совершенствовалось в тесной зависимости от придворных заказов. Изделия выполняли не только утилитарные, но и символические функции, являясь частью визуального языка власти. Значительную роль сыграла система патронажа: передача заводов под контроль видных государственных деятелей, также важным фактором стала адаптация европейских технологий русскими мастерами. Иностранные образцы не копировались механически, а перерабатывались в соответствии с эстетическими и социальными требованиями русского дворянства.

Стекло в рассматриваемый период служило не только материалом, но и средством выражения имперской идеологии и социального статуса. Дальнейшее изучение этой темы предполагает более детальный анализ роли властных структур в организации производства и создании художественных ориентиров стекольной промышленности.

Научный руководитель: профессор кафедры истории и теории искусства, доктор искусствоведения, доцент Шабалина Н.М.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Art History and Theory, Doctor of Arts, Associate Professor Shabalina N.M.

Список литературы

1. Дроздов А. А. Стекло Жабинского завода // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2022. № 3, ч. 1. С. 326–340.
2. Дроздов А. А. О производстве свинцового хрусталя, цветного и молочного стекла на петербургских заводах во второй половине XVIII века // Стекло и художественная керамика. 2024. С. 265–284.
3. Ашарина Н. А. Русское стекло: каталог выставки «…Блеск кристалла и тонкость граней…» / Государственный Эрмитаж, 2025. 238 с.
4. Берк К. Р. Путевые заметки о России / пер. Ю. Н. Беспятых // Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях: введение, тексты, комментарии / сост. Ю. Н. Беспятых. СПб.: БЛИЦ, 1997. 223 с.
5. Императорский стеклянный завод. К 225-летию со дня основания: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. 200 с.
6. Художественное стекло. Коллекция Федора и Екатерины Лемкуль, 2022. 150 с.
7. Малинина Т. А. Материалы по истории Императорского стеклянного завода в первой четверти XIX века // Памятники культуры: исследования и реставрация 1983. Вып. 2. С. 45–60.

References

1. Drozdov A.A. Steklo Zhabinskogo zavoda [Glass of the Zhabinsky factory]. Dizajn. Materialy. Tekhnologiya. Vestnik RGHPU [Decorative Art and Object-Spatial Environment. Bulletin of the Russian State Stroganov University]. 2022. No 3, part 1. 326–340 pp. (in Rus.).
2. Drozdov A.A. O proizvodstve svintsovogo khrustalya, tsvetnogo i molochnogo stekla na peterburgskikh zavodakh vo vtoroi polovine XVIII veka [On the production of lead crystal, colored and milk glass at St. Petersburg factories in the second half of the 18th century]. Steklo i khudozhestvennaya keramika [Glass and Artistic Ceramics]. 2024. 265–284 pp. (in Rus.).
3. Asharina N.A. Russkoe steklo [Russian Glass]. Katalog vystavki "…Blesk kristalla i tonkost granei…" [Exhibition catalogue "…The brilliance of crystal and the delicacy of facets…"]. 2025. 238 p. (in Rus.).
4. Berkh K.R. Putevye zametki o Rossii [Travel notes about Russia]. In: Bespyatykh Yu.N. Peterburg Anny Ioannovny v inostrannykh opisaniyakh. Vvedenie. Teksty. Kommentarii [St Petersburg of Anna Ioannovna in foreign descriptions. Introduction. Texts. Commentary]. St Petersburg: BLITS Publ., 1997. 223 p. (in Rus.).
5. Imperatorskii steklyannyi zavod. K 225-letiyu so dnya osnovaniya [Imperial Glass Factory. To the 225th anniversary of its foundation]. Katalog vystavki [Exhibition catalogue]. St Petersburg: State Hermitage Museum Publ., 2004. 200 p. (in Rus.).
6. Khudozhestvennoe steklo. Kollektsiya Fedora i Ekateriny Lemkul [Art Glass. Collection of Fedor and Ekaterina Lemkul]. 2022. 150 p. (in Rus.).
7. Malinina T.A. Materialy po istorii Imperatorskogo steklyannogo zavoda v pervoi chetverti XIX veka [Materials on the history of the Imperial Glass Factory in the first quarter of the 19th century]. Pamyatniki kultury. Issledovanie i restavratsiya [Monuments of Culture. Research and Restoration]. Moscow, 1983. Issue 2. 45–60 pp. (in Rus.).

УДК 7.036:7.067:7.011

Геренцева А. В. Кузнецова М. М.

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЖАНА БЕРО И АНРИ ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА

© А. В. Геренцева, М. М. Кузнецова, 2026

В статье проводится сравнительный анализ репрезентации женских образов ведущих художников Парижа конца XIX века — Жана Беро и Анри де Тулуз-Лотрека, чьи художественные подходы являются диаметрально противоположными. Жан Беро, работая в русле академической традиции, создавал идеализированный, «фасадный» образ парижанки как социальной маски, закрепляя буржуазные нормы. Анри де Тулуз-Лотрек, используя экспрессивный язык постимпрессионизма и графических техник, деконструировал этот фасад, обнажая частную, психологическую и часто маргинальную реальность своих моделей. Исследование строится на анализе ключевых произведений, выделяя дихотомии публичное/приватное, перформативность женственности и проблему телесности. Научная новизна работы заключается в противопоставлении двух художественных систем как взаимодополняющих дискурсов, в совокупности формирующих целостную антропологию женщины эпохи Fin de Siècle. Делается вывод о том, что произведения обоих мастеров выступают не только в качестве художественных высказываний, но и как ценные исторические документы, фиксирующие сложный процесс переопределения женской идентичности.

Ключевые слова: Жан Беро, Анри Тулуз-Лотрек, французское искусство XIX века, Belle Epoque, Fin de Siècle, образ женщины

A. V. Gerentseva, M. M. Kuznetsova, 2026

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE WORKS OF JEAN BERAUD AND HENRI TOULOUSE-LAUTREC

The article provides a comparative analysis of the representation of female images by the leading artists of Paris at the end of the 19th century — Jean Beraud and Henri de Toulouse-Lautrec, whose artistic approaches are diametrically opposed. Jean Beraud, working in line with the academic tradition, created an idealized, "facade" image of a Parisian woman as a social mask, consolidating bourgeois norms. Henri de Toulouse-Lautrec, using the expressive language of post-Impressionism and graphic techniques, deconstructed this facade, exposing the private, psychological and often marginal reality of his models. The research is based on the analysis of key works, highlighting the public/private dichotomies, the performativity of femininity and the problem of physicality. The scientific novelty of the work lies in the juxtaposition of two artistic systems as complementary discourses, collectively forming an integral anthropology of women of the Fin de Siècle era. It is concluded that the works of both masters act not only as artistic statements, but also as valuable historical documents documenting the complex process of redefining women's identity.

Keywords: Jean Beraud, Henri de Toulouse-Lautrec, French art of the 19th century, Belle Epoque, Fin de Siècle, the image of a woman

Введение. Образ женщины в изобразительном искусстве всегда являлся сложным семиотическим кодом, отражающим не только эстетические идеалы времени, но и глубинные социальные, философские и психологические процессы, происходящие в обществе. В искусстве Франции второй половины XIX в. женский образ становится центральным полем художественного эксперимента и идеологической борьбы.

Париж эпохи Fin de Siècle представлял собой сложный конгломерат социальных страт и культурных кодов, где фигура женщины стала одним из центральных объектов художественной рефлексии. В данном исследовании проводится сравнительный анализ произведений двух современников — Жана Беро и Анри де Тулуз-Лотрека, чье творчество предлагает диаметрально противоположные подходы к изображению женских образов. Если Беро запечатлевал официальный, «фасадный» образ Парижа и его обитательниц, то де Тулуз-Лотрек погружался в его маргинальное подполье. Сопоставление их работ позволяет реконструировать многогранную картину гендерной и социальной идентичности в период радикальных трансформаций французского общества.

Анализ ключевых источников позволяет выделить несколько устойчивых векторов в изучении

Беро как хроникера парижской жизни. Автор подчеркивает, что «искусство месье Жана Беро не так уж устарело», отмечая «философские намерения» его жанровых картин и проводя параллели с модернистом Болдини [5, с. 16]. Этот тезис выводит анализ за рамки поверхностного описательства и открывает возможность для глубокой интерпретации его женских образов.

Во-вторых, в фокусе исследователей находится уникальный метод де Тулуз-Лотрека. Как справедливо отмечает О. И. Кобер, «именно здесь, его стремление и умение в позе, в тоне, в неожиданном ракурсе раскрыть индивидуальность и придать портретному сходству, доведенному до гротеска, черты символа, наиболее отражали стремление самих героев его плакатов – стать символом в глазах зрителей» [2, с. 192]. Данная характеристика акцентирует не просто художественный прием, но и сложный диалог между художником, моделью и обществом.

В-третьих, макросоциальный контекст творчества обоих мастеров получил опору в работах, рассматривающих искусство как документ эпохи. Н. А. Басова определяет рекламный плакат модерна как «портрет общества», утверждая, что «общество может им гордиться, умиляться, стыдиться его, смеяться над ним, но оно не может отрицать сходства» [1, с. 103]. Этот подход позволяет рассматривать женские образы де Тулуз-Лотрека не в изоляции, а в качестве рефлексии глубинных трансформаций, происходивших в обществе, о чем, в частности, пишет Н. Н. Краснякова, указывая, что «импрессионизм стал этапом, когда произошел коренной перелом, который изменил мировоззрение людей» [3, с. 264].

Важным маркёром выступает выставка 2007 г. «Femme, femme, femme: Картины женщин во французском обществе от Домье до Пикассо», описанная в каталоге В. Кука [4]. Сам факт ее проведения и объединения более 80 работ из 45 музеев подтверждает актуальность темы. Указание на то, что представленные работы «изображают эволюцию женских ролей» и что «эти женщины олицетворяют огромные успехи, достигнутые женщинами-профессионалками в конце XIX века» [4, с. 7], демонстрирует устоявшийся в науке взгляд на искусство как на источник для изучения социальной истории. Однако показательно, что в этой масштабной экспозиции, включавшей работы де Тулуз-Лотрека, имя Жана Беро отсутствует, что наглядно иллюстрирует периферийность его фигуры в подобных сравнительных исследованиях.

Таким образом, данная исследовательская база позволяет сделать вывод, что хорошо изучен социальный контекст эпохи, символическая насыщенность образов де Тулуз-Лотрека и художественная ценность жанровых сцен Беро. Однако недостаточно реализовано целенаправленное сопоставление женских образов Беро и де Тулуз-Лотрека как двух способов художественной рефлексии об одной социальной реальности.

Лакунами являются: а) отсутствие анализа того, как разные художественные техники (салонный реализм Беро и гротескный постимпрессионизм де Тулуз-Лотрека) формируют разные типы зрительского восприятия; б) упрощенная трактовка образа «женщин-профессионалок» без учета амбивалентности их статуса; в) сосредоточенность на публичных ролях в ущерб исследованию возможных приватных образов. Проведенный критический анализ литературы выявляет отсутствие целостного сравнительного исследования, которое бы системно противопоставило два взгляда на женщину во французском изобразительном искусстве конца XIX в.

Предметом исследования в данной статье является сравнительный анализ репрезентации женщин в творчестве Жана Беро и Анри де Тулуз-Лотрека. Научная новизна работы заключается в выявлении того, как через призму разных художественных систем — «включенного наблюдателя» Беро и «проницательного аналитика» Лотрека — конструировались два различных, но равно значимых мифа о женщине Прекрасной эпохи, активно участвовавших в формировании ее общественного имиджа.

Сравнительный анализ. Жан Беро, получивший академическое образование и признание в рамках официального салонного искусства, вошел в историю как «летописец Парижа» [5, с. 12]. Его творчество является эталоном салонного искусства своего времени, тесно связанного с философией позитивизма, укреплявшего веру в прогресс, стабильность и внешнее благополучие Третьей республики. Для Беро характерна идеализация действительности: он создает образ города как праздничной сцены, где каждый элемент подчинен законам гармонии и респектабельности.

Женские образы в его живописи — это квинтэссенция легкости, непринужденности и элегантности, которые ассоциировались с «расцветом империи». Художник тяготеет к фиксации фланирующей толпы, сцен в кафе, на бульварах и уличных перекрестках. Однако важно отметить, что Беро изображает не только высший свет. В поле его зрения попадают модистки, продавщицы, танцовщицы и простые горожанки. Тем не менее, даже обращаясь к представительницам среднего и низшего классов, Беро сохраняет свою эстетическую программу. Его модистки и гризетки выглядят опрятно, кокетливо и вписаны в общую жизнерадостную картину городского бытия [4, с. 18]. Они являются частью декора, подтверждающего тезис о всеобщем благоденствии. Художник как бы «причесывает» реальность, убирая из нее все, что может нарушить визуальный и психологический комфорт зрителя. Это позволяет утверждать, что Беро тщательно конструирует фасад парижской жизни, где женщина выступает в роли украшения, элемента парадного экстерьера эпохи.

Прямой противоположностью художественному подходу Ж. Беро выступает творчество Анри де Тулуз-Лотрека. Аристократ по происхождению, де Тулуз-Лотрек избрал предметом своего искусства не

показывал ту жизнь, которую парижане хотели демонстрировать, то де Тулуз-Лотрек изображал ту, которую они стремились скрыть.

Именно в этом контексте женский образ приобретает у де Тулуз-Лотрека принципиально иное выражение. Он пишет «изнанкv» Парижа, населенную певичками, танцовщицами канкана, проститутками и их случайными посетителями [3, с. 48]. Знаменитые модели Анри де Тулуз-Лотрека — Иветт Гильбер, Ла Гулю, Жанна Авриль — не просто конкретные исторические персонажи, но символы новой, «упаднической» реальности. В отличие от идеализированных горожанок Жана Беро, которые, будучи включены в динамичные уличные сцены, предстают перед зрителем в эстетизированном, праздничном облике, героини Анри де Тулуз-Лотрека чаще показаны в состояниях утомления, бездействия или будничной рутины; кроме того, сам способ их репрезентации нередко носит подчеркнуто гротескный характер. Это различие обусловлено не только художественным подходом к женскому образу, но и социальным статусом изображаемого труда. Персонажи Беро — как правило, модистки, чья деятельность позволяет вписать их фигуры в декоративный, легкий городской жанр. Их работа не связана с грубым физическим усилием и легко эстетизируется. Напротив, героини Тулуз-Лотрека — прачки, танцовщицы кабаре, а также женщины, занимающиеся проституцией, — выполняют тяжелый, часто маргинальный труд, сопряженный с истощением, телесной деформацией или социальной стигматизацией. Соответственно, в отличие от «праздничных» модисток Жана Беро, персонажи Анри де Тулуз-Лотрека демонстрируют не столько изящество, сколько усталость, безразличие или подчеркнутую апатию, что лишает женские образы какой-либо идеализации.

Жан Беро на картине «Модистка на мосту Искусств» (ок. 1879–1882) создает образ хорошенькой девушки, которая одета по последней моде. Порыв ветра развевает ее юбку, она кокетливо смотрит на зрителя — перед нами милая деталь уличной сцены, характерная для представления Жаном Беро Парижа как праздничной декорации [5, с. 72]. Художник эстетизирует женский труд, превращая модистку в прекрасный элемент городского пейзажа, лишенный социальной проблематики (рис. 1).



Рис. 1. Беро Ж. Модистка на Мосту Искусств. Ок. 1879–1882 гг.



Рис. 2. Тулуз-Лотрек А. Прачка. 1884–1888 гг.

Анри де Тулуз-Лотрек в картине «Прачка» (1884–1888) создает принципиально иной образ работающей женщины. Героиней полотна стала молодая девушка, сделавшая перерыв в тяжелой работе и смотрящая в окно. На ней объемная белая блуза и широкая коричневая юбка, непослушный локон волос скрывает от зрителя глаза героини полотна. Тяжело опираясь на стол, девушка смотрит перед собой, но что открывается перед ней — остается загадкой. Композиция фиксирует напряжение позы, признаки утомления и физический дискомфорт героини. Эта работа относится к доплакатному периоду творчества Анри де Тулуз-Лотрека, когда внимание к личности с ее темными и светлыми сторонами стало отличительной чертой художника.

В конце XIX в. во французской портретной живописи сложились две диаметрально противоположные, хотя и существовавшие одновременно, художественные системы. С одной стороны, это «салонный портрет» Жана Беро, воплотивший в себе эстетику Belle Époque и социальные идеалы буржуазии. С другой — «психологический портрет» Анри де Тулуз-Лотрека, который, напротив, стал инструментом деконструкции этих самых идеалов, сфокусировавшись на изображении изнанки парижской жизни [3, с. 60]. Сопоставление «Портрета парижанки» (ок. 1890) (рис. 3) Жана Беро и «Похмелья» (ок. 1889) (рис. 4) Анри де Тулуз-Лотрека наглядно демонстрирует это фундаментальное различие между салонным и психологическим портретом в искусстве Парижа конца XIX в. В основе этого различия лежат противоположные трактовки женского образа, социального статуса и, прежде всего, костюма как семиотической системы. У Беро «парижанка» представлена в парадном, репрезентативном ключе: её фигура

акцентируют принадлежность к буржуазной элите. Костюм здесь выступает маской, которая скрывает социальную реальность и подчиняет образ задаче эстетического наслаждения. Напротив, в «Похмелье» Тулуз-Лотрека героиня (Сюзанна Валадон, сама художница и натурщица из низов) показана в светлой, свободного покроя блузе без намёка на корсет, что подчёркивает естественную, несколько даже неуклюжую пластику тела. Костюм здесь не маскирует, а разоблачает: он сигнализирует о социальной маргинальности, физическом дискомфорте (похмелье, усталость). Таким образом, если Беро использует костюм как инструмент идеализации, создающий дистанцию между зрителем и реальными условиями существования женщины, то де Тулуз-Лотрек превращает костюм в знак правды, социальной уязвимости и индикатор внутреннего состояния. Разница между салонным и психологическим портретом заключается именно в этом: первый стремится к декоративной типизации и исключению всего «неэстетичного», второй — к индивидуализации, часто болезненной или отталкивающей.



Рис 3. Беро Ж. Портрет Парижанки. Конец XIX в.



Рис 4. Тулуз-Лотрек А. Похмелье: Пьяница (Сюзанна Валадон). 1887–1888 гг.

Отдельное место занимает сопоставление обнаженной натуры в творчестве двух художников. В монументальном полотне Жана Беро «Симфония в красном и золотом» (1895) (рис. 5) обнажённая натура предстаёт в сугубо декоративном и аллегорическом ключе, характерном для салонного академизма конца XIX в. На дальнем плане картины изображены обнажённые женщины-музыкантки, чьи фигуры вписаны в оркестровую нишу и служат скорее цветовыми акцентами, чем индивидуальными персонажами. Центральным элементом светского раута становится обнажённая дама на переднем плане, помещённая в намеренно идеализированно-эротичную позу: её тело вылеплено плавными, академически выверенными линиями; сияет гладкая, лишённая каких-либо дефектов кожа. Беро использует обнажённость как элемент праздничной декорации, подчинённый общему колористическому замыслу (отсюда «симфония» красного и золотого), и как знак изощрённости парижской жизни периода Belle Époque. Вся сцена носит аллегорический характер, прославляя гедонизм, роскошь и театрализованную чувственность высшего света. Обнажённое тело здесь превращено в абстрактный символ красоты и сексуальности. Никаких следов усталости, болезненности или социальной маргинальности — только торжество идеализированной плоти.

Противоположным работе Жана Беро является произведение Анри де Тулуз-Лотрека «Софа» (1894–1896) (рис. 6), где запечатлена сцена интимного общения двух женщин. Художник фиксирует момент их уединённого разговора, отказываясь от какой-либо идеализации: тела трактованы натуралистично, без сглаживающих академических приёмов. Тем самым Тулуз-Лотрек обращается к «реальной», а не салонно-приукрашенной жизни, акцентируя маргинальные, теневые стороны парижского быта. Небольшой формат работы и намеренно кадрированная композиция (фигуры словно случайно обрезаны краями холста) создают эффект подсматривания, визуального вторжения в приватную зону, что прямо противостоит условностям салонной живописи, где интимные сюжеты обычно облачались в мифологические или аллегорические сцены. В «Софе», напротив, камерность и фрагментарность выступают инструментами демократизации и деэстетизации: зритель оказывается не созерцателем возвышенной красоты, а свидетелем уязвимой, непарадной телесности, лишённой права на романтический флёр.



Рис. 5. Беро Ж. Симфония в красном и золотом. 1895 г.



Рис. 6. Тулуз-Лотрек А. Софа. 1894–1896 гг.

В творчестве Анри де Тулуз-Лотрека тема отчужденного тела получает мощное развитие в работе «Женщина перед зеркалом» (1897) (рис. 7). Художник исследует сложные отношения женщины с ее собственным отражением. Взгляд модели направлен не на зрителя, а на себя, что можно интерпретировать как акт самоидентификации. Тело трактовано не как объект эстетического любования, а как материя, подверженная влиянию времени и обстоятельств. Эта интерпретация принципиально важна: зеркало у де Тулуз-Лотрека — не инструмент кокетства и самолюбования, а способ самопознания, часто мучительного. Образ женщины лишен всякой идеализации, художник не морализирует и не приукрашивает — он фиксирует реальность с беспощадной точностью.



Рис. 7. Тулуз-Лотрек А. Женщина перед зеркалом. 1897 г.

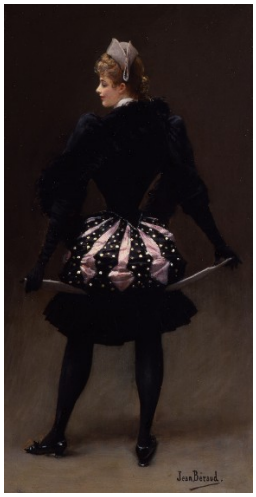


Рис. 8. Беро Ж. Арлекин. 1890 г.

Работа Жана Беро «Арлекин» (1890 г.) (рис. 8) является антиподом по отношению к полотну де Тулуз-Лотрека. Беро, изображая даму в костюме Арлекина, работает с внешним, социально одобренным образом Belle Epoque. Его героиня предстает перед зрителем в маске (буквальной или метафорической). Художник изображает женщину в театральном костюме и туго затянутом корсете, намеренно скрывая её телесность, но заигрывая со зрителем демонстрацией позы, хорошенького личика, узкой талии, эффектного турнюра, стройных ножек. Анри де Тулуз-Лотрек, напротив, показывает женщину во все ее наготе и естественности. Его взгляд — это взгляд «изнутри» закулисного мира, куда не допускается посторонний. Беро относится к своему Арлекину как к элементу театрализованной парижской жизни, сохраняя почтительную дистанцию «персонаж — художник — зритель». Анри де Тулуз-Лотрек, напротив, разрушает эту дистанцию, заставляя зрителя ощутить себя соучастником интимной сцены. Его позиция — не стороннее наблюдение, а погружение в жизнь своих героинь, которых он, как известно, знал лично и к которым относился с глубоким пониманием и сочувствием.

Сопоставление «Труппы мадам Эглантин» (рис. 9) Анри де Тулуз-Лотрека и «Парижского кафе» (рис. 10) Жана Беро позволяет увидеть, как одна и та же реальность — парижская жизнь конца XIX в. — могла быть представлена в двух принципиально различных регистрах. Лотрек, работая в жанре коммерческой афиши, создает образ динамичный, экспрессивный, лишенный идеализации, изображает лица конкретных актеров в несколько гротескной и карикатурной форме. Беро, оставаясь в рамках салонно-академической традиции, предлагает зрителю идеализированную, эстетизированную картину реальности, где женщины-танцовщицы являются собирательными образами и выступают в кафе как часть гармоничного

оппозицию «парадного» и «теневого» Парижа, которая составляет главный нерв художественной жизни Франции конца XIX в.

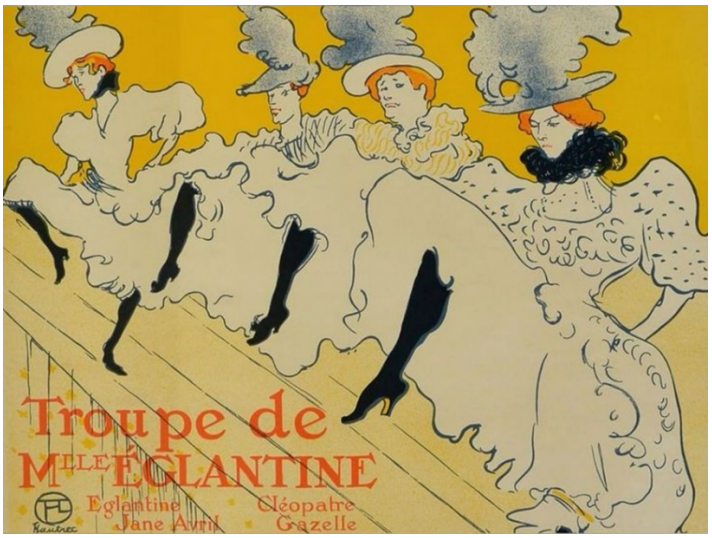


Рис.7 Тулуз-Лотрек А. Труппа мадам Эглантин (афиша). 1895–1896 гг.



Рис. 8. Беро Ж. Парижское кафе. Конец XIX в.

Выводы. Проведенный анализ демонстрирует, что художественные системы Жана Беро и Анри де Тулуз-Лотрека формируют два взаимодополняющих дискурса о женщине в Париже конца XIX в. Беро, работая в русле академической традиции, легитимизирует и эстетизирует ее публичный образ, закрепляя социальные нормы, диктуемые патриархальным обществом. Персонажи Беро — женские фигуры, лишенные индивидуальных черт, — представляют собой условные, обобщенные образы, соответствующие социальным ожиданиям эпохи. Внешние характеристики девушек у Беро типизированы и не передают личностного своеобразия; это своего рода «идеализированные красавицы» Прекрасной эпохи, функция которых заключается в соответствии мужским представлениям о привлекательности и в украшении повседневной жизни. Анри де Тулуз-Лотрек, используя художественный язык постимпрессионизма и символизма, разрушает этот канон, обнажая телесную и психологическую реальность своих моделей [1, с. 45]. Героини его картин обладают реальными телами — несовершенными, грузными, уставшими, но живыми. Их лица выражают широкий спектр переживаний и эмоций. Они не всегда молоды и красивы, но они поглощены потоком жизни, ищут в ней свое место. Именно эти качества делают их объектом внимания и сочувствия мастера.

Произведения двух авторов выступают не только как художественные высказывания, но и как ценные исторические документы, фиксирующие сложный процесс переопределения женской идентичности на рубеже эпох. Диалог между «официальным» Парижем Беро и «закулисным» Парижем Лотрека позволяет говорить о формировании в искусстве этого периода целостной, хотя и внутренне противоречивой, антропологии женщины.

Список использованной литературы

1. *Басова, Н. А.* Плакат эпохи модерна как симулякр / Н. А. Басова // Культура и искусство. – 2017. – № 6. – С. 43–52.
2. *Кобер, О. И.* Сравнительный анализ основных принципов художественного рекламного плаката Франции XIX века (на примере его основоположников) / О. И. Кобер // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: СПбГУ, 2020. – С. 670–682.
3. *Краснякова, Н. Н.* Импрессионизм в искусстве как новое художественное видение мира / Н. Н. Краснякова // Векторы развития современной науки: сб. статей по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. – СПб.: КультИнформПресс, 2021. – С. 31–34.
4. *Cooke, V.* Femme, femme, femme: Paintings of Women in French Society from Daumier to Picasso from the Museums of France: exhibition catalog / V. Cooke; New Orleans Museum of Art. – New Orleans, 2007. – 40 p.
5. *Offenstadt, P.* The Beautiful Epoch: a dream of the bygone time of Jean Belo / P. Offenstadt. – Cologne: Taschen; Paris: Wildenstein Institute, 1999. – 96 p.

References

1. Basova N. A. *Plakat e`poxi moderna kak simulyakr* [The poster of the Modern era as a simulacrum] / N. A. Basova // *Kul`tura i iskusstvo* [Culture and art]. – 2017. – No. 6. – pp. 43–52. (in Rus.).

2. Kober O. I. *Sravnitel`ny`j analiz osnovny`x principov xudozhestvennogo reklamnogo plakata Francii XIX veka (na primere ego osnovopolozhnikov)* [Comparative analysis of the basic principles of the artistic advertising poster of France of the XIX century (on the example of its founders)] / O. I. Kober // *Aktual`ny`e problemy` teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej. Vy`p. 10 / pod red. A. V. Zaxarovoj, S. V. Mal`cevoj, E. Yu. Stanyukovich-Denisovoj* [Actual problems of the theory and history of art: collection of scientific papers. articles. Issue 10 / edited by A.V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Y. Stanyukovich-Denisova]. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2020, pp. 670–682. (in Rus.).
3. Krasnyakova N. N. *Impressionizm v iskusstve kak novoe xudozhestvennoe videnie mira* [Impressionism in art as a new artistic vision of the world] / N. N. Krasnyakova // *Vektory` razvitiya sovremennoj nauki: sb. statej po mat-lam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Vectors of the development of modern science: collection of articles on the materials of the International Scientific and Practical Conference]. – St. Petersburg: Kulturinformpress, 2021. – pp. 31–34. (in Rus.).
4. Cooke V. *Femme, femme, femme: Paintings of Women in French Society from Daumier to Picasso from the Museums of France: exhibition catalog* / V. Cooke; New Orleans Museum of Art. – New Orleans, 2007. – 40 p.
5. Offenstadt P. *The Beautiful Epoch: a dream of the bygone time of Jean Belo* / P. Offenstadt. – Cologne: Taschen; Paris: Wildenstein Institute, 1999. – 96 p.

УДК 72.03:72.01(494)Herzog & de Meuron

Д.А. Гласов

АРХИТЕКТУРНАЯ ПАМЯТЬ ЭПОХИ МЕТАМОДЕРНА: ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРЦОГ И ДЕ МЕРОН

В статье исследуется феномен архитектурной памяти в эпоху метамодерна на примере творчества архитектурного бюро Герцог и де Мерон. Автор анализирует особенности работы с историко-культурным наследием в творчестве «старахитекторов», выявляя два основных метода работы с архитектурной памятью: аналоговый и палимпсестный. На конкретных примерах проектов Ж. Герцога и П. де Мерона демонстрируется, как метамодернистская архитектура выстраивает диалог с прошлым через тонкие исторические реминисценции. Исследование показывает, что современные архитекторы обращаются с наследием более деликатно, создавая косвенную, абстрактную связь с прошлым. В работе прослеживается эволюция подходов к работе с архитектурной памятью от модернизма через постмодернизм к метамодерну, особое внимание уделяется специфике метамодернистской историчности.

Ключевые слова: архитектурная память, метамодернизм, исторические реминисценции, Херцог и де Мёрон, современная архитектура, аналоговый подход, палимпсестный подход, архитектурное наследие

D.A. Glasov

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ARCHITECTURAL MEMORY OF THE METAMODERN ERA: HISTORICAL REMINISCENCES IN THE WORK OF HERZOG & DE MEURON

The article explores the phenomenon of architectural memory in the era of metamodernism through the lens of the creative work of the Herzog & de Meuron architectural firm. The study examines how contemporary architects engage with historical and cultural heritage, identifying two primary methods of working with architectural memory: analogical and palimpsest. Through specific examples of projects by Jacques Herzog and Pierre de Meuron, the research demonstrates how metamodern architecture establishes a dialogue with the past through subtle historical reminiscences. The study reveals that contemporary architects handle heritage more delicately, creating an indirect, abstract connection with the past rather than direct citations. The work traces the evolution of approaches to working with architectural memory from modernism through postmodernism to metamodernism, paying special attention to the specifics of metamodern historicity. The research emphasizes a refined approach to heritage, where historical motifs are creatively reinterpreted and seamlessly integrated into the contemporary architectural language. This approach allows architects not only to find relevant architectural solutions but also to create more harmonious urban planning contexts, taking into account the context and collective memory of the site.

Keywords: architectural memory, metamodernism, historical reminiscences, Herzog & de Meuron, contemporary architecture, analog approach, palimpsest approach, architectural heritage

> Историзм определяется обращением к культуре прошлого (как правило, такого, с которым его время уже не сохраняет прямой преемственности) для решения проблем настоящего.
>
> *Иконников А.В.*

Архитектурная память на протяжение всего времени существования архитектуры была неотъемлемой её частью. Один стиль, сменяя другой, сознательно или бессознательно использует теоретические и практические достижения прошлого, перерабатывая их и встраивая в свою систему художественных ценностей. Получается, что история искусств, и в особенности архитектура, — это непрерывная эволюция идей. Она развивается от простых заимствований и подражаний, постепенно переходя к глубокой творческой переработке и преемственности открытий. И это не слепая компиляция, не плагиат, а закономерный и естественный путь развития человеческой мысли [1, с. 3]. Так, архитектура Древнего Рима строится на заимствовании принципов архитектуры Древней Греции. В этом же плане Ренессанс тоже не стал исключением и использовал в своей архитектурной практике образцы

древнеримской архитектуры. Развитие этой классицистической линии исторических реминисценции можно заметить и в последующих эпохах, каждая из которых вносит что-то своё, перерабатывая этот опыт: барокко, рококо, классицизм, неоклассицизм, ампир и так далее. В этой череде самыми богатыми на исторические заимствования становятся эклектика (историзм) и постмодернизм, которые не просто заимствовали опыт предыдущих эпох, но и совмещали иногда опыт многих архитектурных стилей в одном здании, создавая буйство реминисценций. Конечно, может показаться, что модернизм, захвативший умы архитектор первой половины XX века, отвергал любые исторические реминисценции в архитектурной практике. Но, углубившись в суть этого явления, сложно не заметить, что «в самом понятии авангарда отражается парадоксальное стремление художников проникнуть в глубину наследия, вынести его на новые, более смелые высоты и создать нечто радикально новое» [2, с. 1]. Иначе говоря, ни один художник (*архитектор или эпоха* — прим. Г.Д.) не существует вне системы предшествующего художественного опыта, поэтому художники делятся на антагонистов (отвергающих) и тех, кто перерабатывает предшествующий опыт (Герман М.Ю.). Исходя их этого, можно сделать умозаключение, что все стилистические системы архитектуры — начиная с древних цивилизация и по наше время — не существуют вне исторического контекста, из которого формируется архитектурная память и уже из которой образуются исторические реминисценции. Стоит уточнить, что архитектурная память — не то же самое, что исторические реминисценции. Архитектурная память — это контекст и базис, своего рода коллективная память архитектуры, а исторические реминисценции — способ работы с этим базисом в конкретном архитектурном произведении.

Метамодернизм, являющийся новым художественным направление, а также культурной парадигмой XXI века, вобрал в себя средства для работы с архитектурной памятью. Современным архитекторам, так же как и их предшественникам, не чужды исторические реминисценции в творческой практике. Художественный язык современной архитектуры всё также строится на изучении архитектурной памяти, её интерпретации и цитировании в современных постройках, что позволяет архитекторам находить нужное формообразование и выстраивать более грамотную градостроительную ситуацию. В таком свете особый интерес представляет архитектурная деятельность дуэта «старахитекторов» (*starchitects*) — Жака Герцога и Пьера де Мерона. Это обусловлено тем, что на современной международной арене их бюро является одним из самых влиятельных в художественной практике архитектуры. Несмотря на то что в архитектуроведении к их персоналиям и творческой деятельности существует интерес, до настоящего времени остаётся малоизученной и не до конца осмысленной проблематика, посвящённая контексту новых культурных теорий — в частности, метамодернизма — в их проектной деятельности. Под таким углом зрения глубокий интерес представляет выявление специфики архитектурной памяти метамодернизма, которая реализуется в творчестве Герцог и де Мерон (сокр. HdeM) через исторические реминисценции.

Обращение к творчеству этого дуэта особенно показательно: архитектурная практика Ж. Герцога и П. де Мерона достаточная обширна и многогранна. В их послужном списке есть как крупные проекты, так и совсем малые (например, павильоны и частные дома), которые в основном встречаются на ранних этапах становления. Типология их проектов также разнообразная: она включает жилые, общественные, культурные и спортивные здания, а также сценографические работы. Помимо создания чего-то нового, архитектурный дуэт не отказывается и от работы с культурным наследием прошлого — реставрация и реконструкция, причём последняя встречается в их практике намного чаще.

При работе с культурным наследием прошлого или при создании новых архитектурных форм частым приёмом становится возвращение к архитектурной памяти с помощью исторических реминисценций. Этот приём был сформирован в их практике под влиянием Альдо Росси, с которым Герцог и де Мерон познакомились во время своего обучения в Политехническом институте Цюриха [5, с. 100-101]. Он является одни из основоположников теории феномена памяти в архитектуре. Его понимание архитектурной памяти формируется через «типы», которые содержат идею объекта ещё на самой начальной стадии — до момента создания конечной архитектурной формы [3, с. 3]. Эта теория впоследствии легла в основу метода аналогии при работе с историко-культурным наследием, который также активно используется в практике HdeM. За счёт использования исторических архетипов и морфотипов в архитектурном проекте создаётся связь между местом и память.

Другим не менее важным способом работы с архитектурной памятью является палимпсестный подход, который был введён в теорию и практику американским архитектором Питером Айземаном[1]. Особенность этого метода заключается в том, что он ориентирован на использование, в архитектурной практике пространственных и материальных следов места как носителей памяти [4, с. 98]. Другими словами, такой метод представляет собой классический палимпсест, заимствованный Айземаном из философии постмодернизма, — когда текст характеризуется или интерпретируется как написанный

[1] Петер Айземан также является основоположником архитектурного деконструктивизма.

поверх другого текста. Интересно то, что в таком случае «письмо» неизбежно включает в себя наслаивающиеся друг на друга смысловые слои, без которых оно принципиально невозможно.

В архитектурной теории есть ещё один способ работы с архитектурной память. О нём скажем кратко, поскольку он практически не задействуется в работе «звёздного» дуэта. Коллажный метод работы с архитектурным наследием был введён в практику К. Роу и Ф. Каттером в 1978 году. В основе их способа лежит принцип соединения различных элементов (артефактов) из городской среды, её истории и архитектуры. Так формируется город-коллаж — «из поэтапного наслоения разнородных архитектурных и урбанистических структур, которые в итоге складываются в сложную композицию из архитектурных артефактов» [4, с. 63].

Таким образом, в основе творческой деятельности Ж. Герцога и П. де Мерон при работе с архитектурной память и архитектурным наследием прошлого лежит два подхода: аналогический и палимпсестный. Диалог двух этих методов формирует основу исторических реминисценций в их архитектурных проектах. Нужно учитывая, что в этом диалоге все-таки наибольшее внимание уделяется аналогическому подходу, поскольку он позволяет формировать более мягкие, а не нарочито явные исторические реминисценции.

Чтобы глубже раскрыть суть аналогического подхода в творчестве HdeM, обратимся к исследованиям. Как пишет Бакшутова Д.В.: «Исторические аналогии обращаются к узнаваемым формам, структурам, конструкциям, материалам. Важнейшим аналогом для новых объектов-носителей памяти является *историческая архитектура*[2]» [4, с. 88]. Сложно не согласится с тем, что ключевым аналогом в исторических реминисценциях при работе с памятью выступает культурно-историческое наследие. Однако это не всегда так, поскольку архитектура с самых древних времён, всегда была достаточно синтетическим видимо искусства и, помимо тектонической, сугубо архитектурной части, включала в себя скульптуру, монументальную живопись, декоративно-прикладное искусство. В свою очередь эти так называемые *объекты-носители*, тоже могут выступать проводниками памяти и использоваться при формировании архитектурной мысли на этапе формообразовании будущей постройки.

В творчестве Герцога и де Мерона можно выделить несколько построек, в которых они используют аналогический подход. Например, проект расширения музея Унтерлинден в городе Кольмар, над которым они работали в 2009 году (рис. 1). В первую очередь впечатляет, как архитекторы обращаются с градостроительной тканью этого места. Между старым и новым корпусом музея возникает образ средневековой площади — не буквальный, а метафорический. Её сердцем становится раскрытый исторический канал Синн, а центральное место по праву занимает величественный собор. К краю пространства смещён домик-скульптура: он вдохновлён исторической архитектурой, когда-то существовавшей здесь, и деликатно уравновешивает композицию вокруг собора, создавая ощущение завершённости (рис. 2, 3). Новый корпус музея словно перекликается с духом древнего доминиканского монастыря XIII века — того самого, где сегодня располагается музей Унтерлинден. Его форма повторяет силуэт вытянутого «корабля», а косой срез фасада на короткой стороне и стрельчатые арочные окна отсылают к храмовой архитектуре. Красный кирпич в отделке фасада ещё сильнее подчёркивает связь с историей места. Внутри пространство новой части музея выстраивается по образцу церковного нефа — с высоким потолком, напоминающим свод. Но если в исторической части здания готический свод со стрельчатыми арками украшен изящными нервюрами (рис. 5), то в новом корпусе эту роль берут на себя скаты крыши: они образуют чёткий треугольный силуэт и дополнены линейными светильниками вдоль потолка (рис. 4). Так, через тонкие исторические отсылки, выставочное пространство обретает особую торжественность и возвышенность, превращаясь в настоящий «храм искусства».

[2] Курсив мой — Г.Д.




Рис. 1. Герцог Ж., Мёрон П. де. Музея Унтерлинден. Расширение. 2009 г. Кольмар.



Рис. 2. Герцог Ж., Мёрон П. де. Музея Унтерлинден. Домик-скульптура. 2009 г. Кольмар.



Рис. 3. Площадь Унтерлинден. 1883 г. Фото. Кольмар, Музей Унтерлинден.

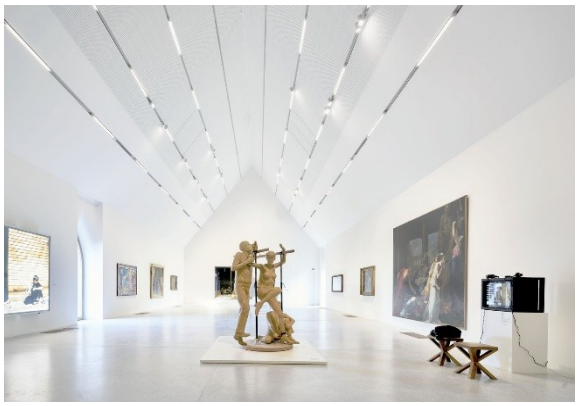


Рис. 4. Герцог Ж., Мёрон П. де. Музея Унтерлинден. Интерьер. 2009 г. Кольмар.



Рис. 5. Музея Унтерлинден. Интерьер. 1847 г. Кольмар.

Проект Национальной библиотеки Израиля (рис. 6), Центр информации, коммуникации и медиа Бранденбургского технического университета (рис. 8) и Фонд Лоренцо в Базеле (рис. 10) представляется возможным рассмотреть вкупе, поскольку в этих постройках наблюдаются достаточной схожие приёмы работы с историческими реминисценциями. В этих трех постройках архитектурный дуэт интерпретирует архитектурную память не только как истерические реминисценции, построенные на вычленение формы артефактов прошлого, которые являются носителями памяти, и их современном переосмыслении. В этих постройках они также интерпретируют память как тест: в таком случае архитектурный или иной артефакт, которым они вдохновляются, выступает в роли материального носителя этого текста.

Например, в 2014 году при создании Национальной библиотеки Израиля, Герцог и де Мерон посмотрели на то, как с течением времени могут разрушаться стены из каменной кладки из-за эрозии, и

превратили в орнамент контуры щелей между каменными блоками. Зазоры между каменными плитами, расположенные в виде узоров, напоминающих эрозию на древних каменных стенах Иерусалима — Стена плача (рис. 7). В таком контексте разрушенная архитектура, руины несут на себе отпечаток истории, который мы можем «прочитать» по этим изменениям как текст. Из такой интерпретации архитектурной памяти, или архитектуры как текста, образуется интересная дихотомия двух материальный носителей информации: «книга-текст» — «архитектура-текст». Тем самым создаётся сложная концептуальная основа, которая, в свою очередь, формирует художественный язык этой постройки.

Несколько похожий приём можно заметить в здание Центра информации, коммуникаций и медиа Бранденбургского технического университета (рис. 8). Форма здания, напоминающая в плане «амёбу», в объёме отсылает к фортификационной архитектуре или замку романского периода, — например, к Замку Кайрфилли в Уэльсе (рис. 9). Стеклянная фасадная гладь вдохновлена тремя разными системами письменности и декорирована: на ней совмещены арабская вязь, латиница и кириллический алфавит. Но и здесь, как и в Национальной библиотеке Израиля, эта реминисценция не явная, а аморфная — зритель не сможет прочитать, какое послание там зашифровано. Также примечательно, что, используя достаточно древние письменные системы, архитекторы облекают их в современную художественную форму, которая отсылает нас к «тегам», активно использующимся в стрит-арт искусстве.



Рис. 6. Герцог Ж., Мёрон П. де. Национальная библиотека Израиля. 2014 г. Иерусалим.



Рис. 7. Стена плача. Западная стена Второго Храма. Фрагмент. I в. до н.э. Иерусалим.



Рис. 8. Герцог Ж., Мёрон П. де. Центр информации, коммуникации и медиа Бранденбургского технического университета. 2004 г. Котбус.



Рис. 9. Замок Кайрфилли. 1268–1271 гг. Уэльс.

Схож по своему художественному приёму с двумя предыдущими зданиями музей Шаулаггер, или Фонд Лоренцо в Базеле (рис. 10), спроектированный в 2003 году. Здесь историческая реминисценция также построена на интерпретации архитектуры как текста. Форма здания и фасад песчаного цвета отсылает нас к песчаным барханам Древнего Востока. Мы можем заметить, как на фасаде, с помощью смеси, похожей на бетон и смешанной с местным гравием, архитекторы создают узор, напоминающий клинописную письменность. Эта схожесть прослеживается в использовании регистрового расположения узора. Эти регистры делаться на квадраты (иногда такой приём встречается на глиняных клинописных дощечках), внутри которых мы можем видеть узор, похожий на клинья, которые в дерзости образовывались за счёт особой заточки тростниковой палочки и нажима.



Рис.10. Герцог Ж., Мёрон П., де. Шаулаггер, Фонд Лоренца. 2003 г. Базель.



Рис. 11. Клинописная табличка: а-ше-эр ги-та, балаг для Иннин/Иштар. ок. II–I вв. до н.э. Глина. Нью Йорк, Метрополитен.

В творчестве Герцога и де Мерона палимпсестный подход к архитектурной памяти ярко воплотился в павильоне Серпентайн, который был спроектирован в 2012 году (рис. 12). Опираясь на фундаменты и артефакты одиннадцати предыдущих павильонов Кенсингтонских садов с 2000 года, архитекторы превратили следы прежних сооружений в художественный мотив: извилистые линии остатков опор сложились в узор, напоминающий вышивку, — напоминание о том, как прошлые постройки взаимодействовали с природным ландшафтом. При раскопках команда наткнулась на грунтовые воды — эта находка стала вдохновение для создания водного зеркала над внутренней частью, интересно то, что, если слить воду с крыши как из ванны, за счёт особой конструкции павильона вода вернутся в подземный водоём. Конструктивно павильон опирается на одиннадцать унаследованных опор, к которым добавлена одна «своя» колонна — размещённая свободно, как джокер. Так в едином пространстве сплелись слои времени: память места, природная стихия и творческое вмешательство, сложившись в целостный нарратив о интерпретации и преемственности. Создавая этот проект, архитекторы выступили в роли «археологов»: они превратили место проектирования в подобие археологических раскопок, а для формирования новой структуры малой архитектурной формы задействовали отпечатки на поверхности и внутри участка. В результате основой формообразования стало использование исторических следов [4, с. 101].





Рис. 12. Герцог Ж., Мёрон П. де. Павильон галереи Серпентайн. 2012 г. Лондон.

Важно также рассмотреть, в чём особенность работы с архитектурной памятью в эпоху метамодерна в творчестве HdeM. Для понимания этого необходимо обратиться к двум крупным предшествующим архитектурным направлениям XX века — модернизму и постмодернизму.

Как уже отмечалась ранее, особенность работы архитекторов-модернистов с культурно-историческим наследием сводилась к отрицанию традиции как таковой. «Отринув передачу памяти в стилях, — пишет Бакшутова Д.В. — модернизм обратился к памяти автора. Новые идеи пространственной организации основаны на личных воспоминаниях автора, его опыте и вдохновении» [3, с. 2]. При этом, несмотря на смещение фокуса внимания с памяти архитектурной на индивидуальную память архитектора, последняя всё ещё оставалась в зависимости от первой — хотя и в косвенном ключе. Попытки отгородиться от стилистического и художественного наследия прошлого не могли полностью исключить его влияния: память архитектора формировалась под воздействием окружающей городской среды, архитектурного образования (в той или иной степени опиравшегося на классическую традицию) и

собственной насмотренности. Таким образом, не смотря на бунтарский дух авангардной архитектуры и выход за пределы традиционных канонов, модернизм остался связан с традицией — но именно этот разрыв позволил выработать новые способы проявления наследия и памяти прошлого в архитектуре первой половины XX века [2, с. 10].

Постмодернизм, в свою очередь, сформировал принципиально иной подход к работе с архитектурной памятью. Если модернисты стремились преодолеть и отринуть историческое наследие, оставив его на задворках истории, то постмодернисты начали активно с ним взаимодействовать — однако их подход оказался поверхностным в плане глубокой переработки и интерпретации. Вместо осмысленной трансформации традиций постмодернистская архитектура прибегала к прямому и нарочитому цитированию различных стилей, их хаотичному смешению и кодированию в рамках одного объекта [3, с. 2]. Такое буквальное заимствование приводило к появлению сложных архитектурных палимпсестов — сооружений, где наслоились разнородные исторические отсылки. Для обычного зрителя подобные постройки зачастую превращались в набор разрозненных цитат, лишённых внутренней логики и единства. В результате, несмотря на явный интерес к прошлому, постмодернизм не выстраивал с ним глубокого диалога, а скорее использовал исторические формы как инструмент для создания «декоративных сараев».

Обратимся непосредственно к методу работы с памятью в архитектуре метамодернизма — на примере ряда проектов Ж. Герцога и П. де Мерона В архитектуре XXI века подход к наследию прошлого существенно трансформировался: оно больше не отрицается, как в модернизме, и не цитируется нарочито и фрагментарно, как в постмодернизме. Архитектурное наследие XX века фактически стало генетическим кодом современной архитектуры [2, с. 6] — оно присутствует не как набор готовых форм, а как глубинная основа для новых решений. Современные архитекторы, обращаясь к архитектурной памяти, стремятся действовать «хирургически точно». Исторические реминисценции в проектах метамодернизма задействуют не только архитектурное наследие, но и отсылки к другим видам искусства — живописи, скульптуре, прикладному искусству. При этом связь с прошлым становится косвенной, абстрактной, порой едва уловимой: она проявляется не в прямых цитатах, а в нюансах композиции, игре материалов, ритмических структурах или тактильных качествах поверхности. Например, в работах Герцога и де Мерона можно увидеть, как традиционные мотивы перерабатываются через современные технологии и материалы: каменная кладка превращается в узор на бетонной панели, а архитектурные формы прошлого становятся основой современного объёмно-планировочного решения. В результате возникает диалог эпох — не демонстративный, а деликатный, где прошлое не копируется, а интерпретируется, обретая новую актуальность.

Как мы видим метамодерн, наследуя качества модернизма и постмодернизма, пытается их примирить сделать менее явными, «грубыми». Метамодернизм предлагает целостное видение, где память становится не декорацией, а органичной частью архитектурного замысла.

Анализ творчества архитектурного дуэта Жака Герцога и Пьера де Мерона позволяет сделать вывод: в эпоху метамодерна инструменты работы с архитектурным наследием и его памятью продолжают развиваться — ключевую роль в этом процессе по-прежнему играют исторические реминисценции.

На основании стилистического и иконографического анализа установлено, что при формировании художественного образа здания архитекторы опираются преимущественно на два подхода, воплощающих исторические реминисценции, — аналоговый и палимпсестный, при этом явное предпочтение отдаётся первому. Оба метода демонстрируют принципиально новый уровень взаимодействия с архитектурной памятью: в отличие от предшествующих эпох, архитекторы XXI века обращаются с наследием бережно и трепетно. Это проявляется в характере связи с прошлым — она становится косвенной, абстрактной, порой едва уловимой. Вместо прямых цитат и нарочитого смешения стилей (как в постмодернизме) или полного отрицания традиции (как в модернизме) метамодернистская архитектура выстраивает тонкий диалог с историей. Исторические мотивы не копируются буквально, а творчески переосмысливаются.

Такой подход позволяет не только находить актуальные архитектурные решения, но и выстраивать более гармоничную градостроительную ситуацию — с учётом контекста и коллективной памяти места. Таким образом, творчество Герцога и де Мерона подтверждает идею, что архитектурная память служит фундаментом для развития архитектуры, а исторические реминисценции становятся способом работы с этим базисом. В их проектах наглядно воплощается непрерывная эволюция идей — от заимствования к глубокой творческой переработке, где прошлое не отрицается и не цитируется механически, а органично встраивается в современный художественный язык.

Научный руководитель: Доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения.

Тимофеева Р.А.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Ph.D. in Art History.
Timofeeva R.A.

Список литературы

1. *Власов В.Г.* Реминисценция как мнемоника архитектуры // Архитектон: известия вузов. 2017. № 3 (59). С. 1-19.
2. *Федосеева Д.В.* Архитектура авангарда: взгляд через призму феномена памяти // Архитектон: известия вузов. 2024. № 1 (85). С. 1-12.
3. *Бакшутова Д.В.* Подходы к выражению феномена памяти в новейшей архитектуре // Архитектон: известия вузов. 2021. № 1 (73). С. 1-13.
4. *Бакшутова Д.В.* Архитектурное воплощение феномена памяти в Новейшее время: дис. … канд. архит.: 2.1.11. Нижний Новгород, 2022. 222 с.
5. *Невлютов М.Р.* Феменологические концепции в теории архитектуры: дис. … канд. архит.: 05.23.20. М., 2021. 145 с.

References

1. Vlasov V.G. *Reminiscenciya kak mnemonika arhitektury* [Reminiscence as a mnemonic of architecture] // *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2017. No 3 (59). 1-19 pp. (In Rus.).
2. Fedoseeva D.V. *Arhitektura avangarda: vzglyad cherez prizmu fenomena pamyati* [Avantgarde architecture: a look through the prism of the phenomenon of memory] // *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2024. No 1 (85). 1-12 pp. (In Rus.).
3. Bakshutova D.V. *Podhody k vyrazheniyu fenomena pamyati v novejshej arhitekture* [Approaches to expressing the phenomenon of memory in the latest architecture] // *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: University News]. 2021. No 1 (73). 1-13 pp. (In Rus.).
4. Bakshutova D.V. *Arhitekturnoe voploshchenie fenomena pamyati v novejshee vremya: dis. … kand. arh.: 2.1.11* [The Architectural Embodiment of the Phenomenon of Memory in the Modern Era: PhD dissertation Architecture]. Nizhny-Novgorod, 2022. 222 p. (In Rus.).
5. Nevlyutov M.R. *Femenologicheskie koncepcii v teorii arhitektury: dis. … kand. arhitektury: 05.23.20* [Phenomenological Concepts in Architectural Theory: PhD dissertation Architecture]. Moskva, 2021. 145 p. (In Rus.).

УДК - 745.03

Ю. Г. Гусева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИСКУССТВО ПРЕРАФАЭЛИТОВ В КОНТЕКСТЕ МОДЫ 1960-1970-Х ГГ.

Аннотация: Статья посвящена влиянию искусства художников «Братства прерафаэлитов» и их последователей на западную моду 1960–1970-х годов. В исследовании выявлены причины возрождения интереса к творчеству этих живописцев в 1960-е годы, определено значение культурных и визуальных кодов прерафаэлитизма в модном ландшафте указанного периода, а также названы ключевые дизайнеры, черпавшие вдохновение в наследии художников.

Ключевые слова: прерафаэлиты, мода 1960-х гг., мода 1970-х гг., субкультура хиппи, Средневековое Возрождение, Лондон.

Y. G. Guseva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

PRE-RAPHELITE ART IN THE CONTEXT OF FASHION OF THE 1960S-1970S

Summary: This article examines the influence of the Pre-Raphaelite Brotherhood and their followers on Western fashion in the 1960s and 1970s. The study identifies the reasons for the renewed interest in these artists' work in the 1960s, defines the significance of Pre-Raphaelite cultural and visual codes in the fashion landscape of that period, and identifies key designers who drew inspiration from the artists' legacy.

Keywords: Pre-Raphaelites, 1960s fashion, 1970s fashion, hippie subculture, Medieval revival, London.

Актуальность исследования заключается в недостаточной изученности связи наследия прерафаэлитизма и моды XX-XXI вв. - несмотря на прослеживающиеся культурные и костюмные влияния, соотношение творчества этих художников и истории моды Новейшего времени мало освещено. Нет изданных монографий, охватывающих полноценное влияние творчества прерафаэлитов на моду. Данное исследование стремится заполнить существующий пробел посредством анализа влияния творчества прерафаэлитов на европейскую моду 1960-1970-х гг.

Целью исследования является анализ моды 1960-х и 1970-х годов в контексте влияния творчества прерафаэлитов.

Задачи исследования:

1. Проследить, почему в 1960-е гг. в моду возвращается интерес к прерафаэлитизму;
2. Найти элементы женской и мужской моды 1960-1970-х гг. с однозначным влиянием эстетики прерафаэлитов;
3. Выделить ключевых модельеров 1960-1970-х гг., в чьём творчестве прослеживается вдохновение прерафаэлитизмом.

В середине XIX века в художественной жизни Викторианского Лондона главенствовала Королевская академия художеств и её ведущий метод - академизм. В конце XVI века болонские художники братья Карраччи вывели его из наследия Рафаэля Санти, отличающегося своей гармоничностью, лёгкостью и ясным колоритом. Когда этот консервативный метод перестал отвечать требованиям современности, в разных европейских столицах начинают появляться группы молодых реформаторов. В Париже это были импрессионисты, в Санкт-Петербурге - передвижники, а в Лондоне - прерафаэлиты - представители позднего английского романтизма. В 1848 году группа из семи молодых студентов Королевской Академиии художеств основывает загадочное «Братство прерафаэлитов» (Pre-Raphaelite Brotherhood). Первая часть названия была вдохновлена тайными обществами прошлого, а вторая - отсылала к увлечённости художниками искусством «до Рафаэля», а точнее, до «рафаэлитов» - последователей мастера. Средневековое и раннеренессансное искусство казалось им более чистым, естественным и натуралистичным. Самыми влиятельными художниками «Братства» стали Данте Габриэль Россетти, Уильям Холман Хант и Джон Эверетт Милле (Миллес). Во время волны критики художников поддержал известный теоретик искусства Джон Рёскин, который разделял схожие взгляды.

Среди реформ прерафаэлитов можно выделить яркий колорит, фотографическое внимание к деталям, интерес к внутреннему миру человека, а также переосмысление средневековых и раннеренессансных сюжетов. Для образа своих персонажей они вдохновлялись гравюрами в сборнике Камиля Боннара «Исторический костюм XIII, XIV и XV вв. …» (1829-1830). В подобные же платья английские романтики переодели своих жён, муз и сестёр, потому что официальная женская мода не отвечала их представлениям о естественной природной красоте. В отличие от костюма современниц («второе рококо» 1850-1860-е гг.), художническое платье прерафаэлитов не имело жёсткого каркаса в виде корсета и кринолина, не окрашивалось недавно изобретёнными анилиновыми красителями, и не имело перегруженной отделки. На изображениях и фотографиях подобный свободный и естественный образ можно увидеть на художнице и натурщице Элизабетт Сиддал и на Джейн Моррис - жене последователя прерафаэлитов Уильяма Морриса, одного из создателей движения «Искусств и ремёсел», выступавшего за ремесленный, а не машинный, труд. «Задумчивые, томные и бледные, с неубранными в причёску волосами, которые рассыпались по плечам роскошным тёмно-рыжим каскадом, они (музы) были воплощением страсти и духовности в эпоху викторианского ханжества» [1, с. 90]. В итоге, прерафаэлиты создали новый идеал женственности, не только в живописи, но и в светском обществе с помощью дизайна костюма.

В 1880-е художническое платье вдохновляет костюм лондонской богемы - последователей эстетизма - многие из которых вышли из круга прерафаэлитов. Эстетическое платье отражало принцип «искусство ради искусства» и было веянием альтернативной моды. Оно унаследовало от художнического платья естественный силуэт и отсылки на моду прошлого. Временные рамки последних расширяются - помимо Средневековья и Ренессанса, модники также вдохновляются Античностью и веянием раннего рококо - складками Ватто. Отсюда начинается более явное влияние прерафаэлитов не только на женский, но и на мужской костюм современников. Одним из адептов нового образа стал писатель Оскар Уайльд - «он вдребезги раскритиковал современную моду, объявив её злейшим врагом хорошего костюма» [2, с. 201]. Эстетические платья создавал специальный «костюмный» отдел бутика Liberty&Co - им управлял дизайнер Эдвард Уильям Годвин. Позже это альтернативное модное веяние повлияло на официальный образ эпохи модерн, ещё раз подчёркивая влияние прерафаэлитизма на последний большой стиль.

После окончания Викторианской эпохи творчество прерафаэлитов теряет свою актуальность, уступая место художникам стремительно развивающегося модернизма. Нельзя сказать, что про живописцев забывают, но публикации и выставки о них становятся редкостью (можно выделить работу И. Во «PRB. Эссе о Братстве прерафаэлитов, 1847-1849» (1926) и выставку к столетию основания «Братства» в музее Фогга, США). Ситуация меняется во второй половине XX века. В 1960-е гг. вырастает поколение «бэби-бумеров» - людей, родившихся после Второй Мировой войны. Они выросли на волне послевоенного экономического подъёма, развитии поп-культуры - к этому же времени относится и полёт человека в космос. В результате их ценности отражали оптимизм, веру в прогресс и стремление к переменам. Социолог Бернис Мартин пишет, что «свингующий Лондон» строился на принципах романтизма. «Романтизм разрушает границы, отвергает традиции, подрывает сложившиеся связи... […] В основе романтической системы лежит удовлетворение потребности в самовыражении, допустимое на том основании, что человек обеспечен материально и не испытывает насущной необходимости бороться за выживание: поиск себя, самореализация, опытное и чувственное постижение» [3, с. 171]. Подобная атмосфера подготовила возвращение интереса к романтическому по своей природе искусству прерафаэлитов.

В 1964 году художественный критик Сьюзен Сонтаг пишет о прерафаэлитах в своих знаменитых «Заметках о кэмпе», подчёркивая актуальность их искусства с точки зрения эстетической революции. «Андрогинные персонажи прерафаэлитов, ставшие величайшими образами чувствительности кэмпа, обеспечили им неизменные симпатии эстетов второй половины XX века. […] Неудивительно, что искусство и мода 1960-х и «психоделических 1970-х» оказались исключительно восприимчивы к прерафаэлитской образности, типажам, к «кислотной» яркости их палитры» [4]. В этом же году куратор Мэри Беннет представляет манчестерскому зрителю ретроспективу Форда Мэдокса Брауна, и она завоёвывает большой интерес у молодёжи. Далее последовали персональные выставки Дж. Э. Милле (1967), У. Х. Ханта (1969), Д. Г. Россетти (1973) и Э. К. Бёрн-Джонса (1975). «В «свингующие шестидесятые» и в начале «психоделических семидесятых» эти выставки вызвали неподдельный интерес как у широкой публики, так и у критиков: зрители обнаружили, что современность во многом перекликается с россеттиевским авангардом, даже одежда и причёски на полотнах Россетти напоминали Карнаби-стрит» [5, с. 24]. Как подтверждение внимания к прерафаэлитизму в разных сферах искусства, в 1967 году выходит фильм Кена Рассела «Ад Данте» (Dante's Inferno). Он повествует о творчестве Данте Габриэля Россетти и его личной жизни со своей женой Элизабет Сиддал. Роль Джейн Моррис в этом фильме сыграла модель и актриса Гала Митчелл, ставшая негласным олицетворением прерафаэлитского идеала 1960-1970-х гг. Она также была лицом изделий модельера Осси Кларка, который был известен своим вдохновением эстетикой художников.

Интерес к прерафаэлитам отражал тягу эпохи к бунту против устоявшихся норм (вышеупомянутая андрогинность и смена гендерных ролей) и эскапизму от реальной действительности (психоделические цвета полотен и мечтательные сюжеты). Мода становится одним из проявлений молодёжного протеста, и некоторые её веяния наследуют романтическим и богемным образам, созданным художниками более ста лет назад.

Центром молодёжной культуры и моды 1960-х гг. стал Лондон. Ускорившийся ритм жизни подкреплялся развитием «прет-а-порте» - готовой модной одежды. Вместе с этим росло влияние бутиков. В Лондоне было несколько улиц с самыми популярными магазинами, но самая яркая из них была Карнаби-стрит, где с конца 1950-х гг. развивалась культура «модов» (от слова «модернизм»). Их стиль жизни строился вокруг музыки и моды. Мужчины носили скроенные портными итальянские костюмы, а девушки - мини-юбки и платья А-силуэта. Революционно-короткую длину популяризировала Мэри Куант (во Франции в это же время мини-юбки презентует Андре Курреж), которая говорила, что подобную реформу ей подсказала уличная мода. Полёт человека в космос привнёс в образ 1960-х гг. футуристические элементы, такие как эксперименты с материалами (пластик, металл, винил), любовь к белому цвету, геометрические мотивы. Лицом этого десятилетия стали модели Джин Шримптон и Твигги (Лесли Лоусон). Они отображали женский идеал красоты этой эпохи - «подростковая худоба», высокий рост и широко распахнутые глаза.

Во второй половине десятилетия популярность начинает набирать зародившаяся в США субкультура хиппи - контркультурная реакция на предшествующее конформистское десятилетие и мировую нестабильность. Ключевыми событиями в развитии этого движения стали «Лето любви» 1967 года и фестиваль «Вудсток» 1969 года. С успехом проходят выставки Мэри Беннет, и в моду начинают просачиваться прерафаэлитские элементы. Стоит отметить, что в отличие от субкультуры «модов», которые тяготели ко всему свежему и необычному, «дети цветов» увлекаются искусством прошлого, ностальгией. В основном на них оказали влияние стиль ар-нуво и эстетика Викторианской эпохи. Также хиппи много путешествуют, и их начинают привлекать экзотические культуры и костюм Дальнего Востока, и в особенности - буддизм. Как и культура «свингующего Лондона», движение продолжает традицию романтизма. Оба направления были тесно связаны, но хиппи углубляют это влияние. Об этом говорит их богемный образ жизни, идея «возвращения к природе», антивоенные настроения, мистицизм, отказ от семейных ценностей, интерес к Востоку. Позиция этой субкультуры была сродни утопиям, в том числе, роману последователя прерафаэлитизма Уильяма Морриса «Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия» (1890). Пересечения можно выделить в идее гармонии человека и природы, отсутствии института брака, жизни в общинах, ручном производстве, отсутствии насилия. Маловероятно, что хиппи знали об этом романе, но вместе с вышеперечисленными фактами это совпадение подчёркивает их близость идеям прерафаэлитизма.

Стоит обратиться к модным элементам 1960-1970-х г., привнесённых влиянием субкультуры хиппи. В их стиле ясно прослеживается интерес к творчеству прерафаэлитов. Женщины и мужчины носили одежду из мягких, струящихся тканей, отращивали длинные волосы, носили растительные орнаменты, вдохновлённые текстилем Уильяма Морриса и Liberty&Co (Рис. 1). Во второй половине 1960-х гг. футуристические новшества уходят на второй план - «производство и синтетические продукты были совершенно неприемлемы для представителей хиппи с их пропагандой «возвращения к природе» [6, с. 386]. Хиппи сами создавали и украшали свою броскую одежду, что роднит их идеи с движением «Искусств и ремёсел». В женском облике этих десятилетий прослеживается прерафаэлитский идеал красоты, что отражается в длинных распущенных волосах, свободных платьях и цветах - в причёске и в орнаментике. Как и в художническом платье прерафаэлитов девушки начинают отдавать предпочтение природным формам, а не силуэту New Look 1950-х г., или трапецевидному А-силуэту первой половины десятилетия. Влияние хиппи на моду сохраняется до конца 1970-х гг.. В это время модельер «Кельвин Кляйн выразил общее ощущение, сказав, что одежде следует быть «удобной и свободной, не сковывающей. Когда одежда простая и красивая, она позволяет проявить сущность женщины, которая её носит» [7, с. 311]. Это выражение также перекликается с идеями прерафаэлитов о художническом платье.

Отдельного внимания заслуживает разговор о мужской моде 1960-1970-х гг.. В середине 1960-х гг. в мужском костюме происходит так называемая «павлинья революция». В эпоху слома стереотипов и интереса к андрогинности, этот костюм приобретает «женственные» черты - яркие цвета; орнаментику, преимущественно цветочную; материалы - шёлк и бархат (Рис. 2). Часто растительные орнаменты были заимствованы из текстиля Уильяма Морриса, либо стилистически вдохновлённого им Liberty&Co. Хиппи также активно участвовали в этой «реформе». Истоки привычной строгости мужского костюма лежат в конце XVIII века. В это время происходит «Великий мужской отказ», после которого джентельмены начинают носить функциональную одежду тёмных оттенков. Исключение из этого правила составляет конец XIX века, когда Оскар Уайльд начинает развивать эстетическую моду. Как говорилось выше, влияние прерафаэлитов на мужской костюм проявилось именно через эстетизм, и теперь на волне ностальгии оно влияло и на моду середины XX века. Это подтверждает и тот факт, что павлин был

одним из атрибутов эстетов. Новую моду активно пропагандировали музыканты, в том числе “The Beatles” и “The Rolling Stones”. Такое экстравагантное влияние было не повсеместно - В США в это время сохранялся традиционный стиль университетов «Лиги Плюща». К середине 1970-х в мужской моде сильнее, чем в женской, начинает проявляться разочарование в юношеском бунте прошлого десятилетия, в результате чего «павлинья мода» уходит, и мужчины возвращаются к строгой одежде.

Важно упомянуть, что на период 1960-1970-х гг. приходится новый виток Средневекового Возрождения (Medieval Revival). Как и в творчестве прерафаэлитов, Средние века в это время видятся через призму романтического восприятия. Благодаря этому исторически консервативная эпоха становится источником вдохновения в радикальный период. Как и хиппи, это направление выбрало эскапизм и вернулось от нестабильной современности к чему-то земному и докапиталистическому. Дизайнеры не всегда стремились ответственно повторить средневековый костюм - часто они вдохновлялись видением прерафаэлитов. Это проявилось в струящихся силуэтах, вышивке, акцентных рукавах (Рис. 3). Направления в моде могли перемешиваться, поэтому в одном образе встречались и черты хиппи, и черты медиевизма. Так, например, в субкультуре хиппи влияние Средневековой эстетики проявилось в увлечении дохристианскими мистическими практиками. Характерные изделия в этом стиле создавал модельер Билл Гибб. Большое влияние прерафаэлитизма можно было найти в стиле певицы Стиви Никс. Она сочетала богемный образ хиппи с обилием летящего шифона и романтического бархата, как влияния Средневекового возрождения.



Рис. 1. Фотограф - Питер Кнапп. Мода “Flower Power” , 1967



Рис. 2. Костюмы The Rolling Stones, 1967



Рис. 3. Фотограф - Барри Латеган. Vogue UK, 1970

В 1970-е гг. все направления ещё сильнее перемешиваются. К ним добавляется сильное влияние этнических мотивов, которые появились на волне ощущения единства мира, но как и образ хиппи, утратили смысловую часть. Ностальгия по стилям прошлого, таким как средневековый, викторианский, эдвардианский продолжала привлекать людей, недовольных и уставших от нестабильности в настоящем. «В этом сильно политизированном десятилетии различные стилевые группы продолжали развиваться по мере того, как политика и музыка влияли на эклектичный характер моды» [7, с. 305]. Влияние психоделики постепенно уходит, и ткани окрашиваются в более природные богемные оттенки. В женском костюме сохраняется стремление к удобству и свободному силуэту, а в мужском к концу десятилетия начинается возвращение к традиции. Влияние субкультур на официальную моду стало более явным - «в начале десятилетия короткие мальчишеские стили вышли из моды, когда ранее коротко стриженные модели, как, например, Твигги, появились со струящимися волосами в духе прерафаэлитов» [7, стр. 314]. Также надёжные позиции занимает стиль унисекс. В конце 1970-х прослеживается разочарование в юношеских дерзких идеалах прошлого десятилетия - «ратовавшие за свободу» хиппи возвращаются на привычную работу. Однако изменения в культуре и моде были уже необратимы.

Таким образом, искусство прерафаэлитов оказало заметное влияние на элементы моды 1960-1970-х годов. Его можно проследить в стиле субкультуры хиппи, в «павлиньей революции» в мужской костюме» и в Средневековом Возрождении. Это проявляется романтическом и богемном настроении моды этой эпохи, в реинкарнации идеи художнического платья, в орнаментах «Morris&Co» и в Средневековье, увиденном через призму прерафаэлитизма.

Можно выделить ряд модельеров, в чьих творениях прослеживается влияние английских романтиков. Как говорилось выше, эпоха 1960-1970-х связана с развитием «прет-а-порте», и, соответственно, культурой бутиков. Модные центры располагались не только на Карнаби-стрит, но и в других частях Лондона. Барбара Хуланицки основала свой знаковый бутик “Biba” в Кенсингстоне в 1963 году. Новшеством было то, что её товары можно было заказывать по почте через каталог. Барбара

Хуланицки с самого начала поддерживала 1960-х поддерживала ретро-эстетику, и модницы каждую неделю приходили в бутик, чтобы потратить свой заработок на обновку в стиле прерафаэлитов (для одного из бутиков она сшила шторы с орнаментом Уильяма Морриса), ар-нуво или ар-деко. Барбара Хуланицки особенно почитала голливудский гламур 1930-х гг.. Влияние прерафаэлитизма в дизайнах “Biba” прослеживается с природных приглушённых цветах («тётушкиных», как называла их сама дизайнер), цветочном орнаменте и любви к бархату (Рис. 4). «Biba предлагала длинные жилеты из старомодных парчовых тканей. Для платьев и брючных костюмов часто использовались мягкие бархатные ткани и романтичные принты. В качестве аксессуаров предлагались широкополые шляпы, боа из перьев, шарфы и бижутерия» [7, с. 289] Отдельного внимания всегда заслуживали иллюстрации (дизайнер начала свою карьеру как успешный модный иллюстратор) и фотосъёмки. Акцент в них часто делался на причёски, вдохновлённые героинями прерафаэлитов. «Преувеличенные черты лица и пышные волосы в стиле прерафаэлитов в сочетании с необычайно новаторским кроем одежды изменили основной силуэт, а следовательно, и осанку и позу тех, кто носил одежду “Biba”» [8, с. 82]. Бренд был очень успешен до середины 1970-х гг., в это десятилетие архетипом девушки Biba становится роковая женщина. Этот образ формировался под влиянием работ круга Россетти в 1860-1870-е годы, и стал противовесом викторианской женщине - «ангелу в доме».

Другой модельер Оззи Кларк (1942-1996) создавал скроенные по косой романтичные струящиеся платья. Они прекрасно подчёркивали женскую фигуру, не деформируя тело, и тем самым отражали принципы художнического платья (Рис. 5). Дизайнера вдохновляли различные ретро-стили - викторианский, ар-деко, крестьянские мотивы. Его воздушные модели создавались в эпоху космических силуэтов, поэтому он задавал новую тенденцию. Оззи Кларк сотрудничал с бутиком “Quorum”, специализировавшемся на нарядах для хиппи. Магазин располагался на Кингс-роуд в богатом районе Челси. Как было сказано выше, в фотосъёмках его бренда часто снималась актриса и модель Гала Митчелл - Джейн Моррис в фильме о Д. Г. Россетти. Она обладала пышными рыжими волосами и меланхоличным взглядом, и органично смотрелась в платьях, вдохновлённых живописью прерафаэлитов.

Билл Гибб (1943-1988) - шотландский модельер, известный своими фэнтезийными узорчатыми нарядами. «Он быстро завоевал репутацию «эклектика-сороки», благодаря сочетанию необычных принтов и узорчатых тканей. Его красочные многослойные цыганские платья, описанные британским Vogue как «великолепное смешение стилей», принесли ему премию «Дизайнер года» в 1970 году» [9, с. 70]. Он был одним из модельеров, популяризировавших моду Средневекового возрождения - искусство прерафаэлитов было одним из источников его вдохновения.



Рис. 4. Фотограф - Джастин де Вильнёв
Модель Твигги в бутике Biba, 1973



Рис. 5. Фотограф - Джон Келли. Модель в платье Осси Кларк. Vanity Fair, май 1970

«Павлинью моду» 1960-1970-х гг. продвигали разные бутики в нескольких районах Лондона. В 1965 году дизайнер Найджел Уэймут, его девушка Шейла Коэн и Джон Пирс открывают магазин “Granny takes a trip” на улице Кингс-роуд в районе Челси. Изделия и интерьер отражали психоделическое настроение эпохи. Модельер создал знаменитые пиджаки с орнаментом в стиле Уильяма Морриса, один из которых носил Джордж Харрисон (Рис. 6). В 1966 году Майкл Рейни открывает на Кингс-роуд обклеенный обоями Morris&Co бутик “Hung on You”. Он специализировался как на новой, так и на винтажной одежде, что поддерживало тенденцию к ностальгии по прошлому. Одним из популярных мотивов в изделиях был орнамент в стиле Liberty&Co. В этом магазине часто появлялись знаменитые

музыканты, поэтому цены здесь были высокими. В этом же году дизайнер Майкл Фиш открывает бутик “Mr. Fish” в районе Сохо. Именно он разработал платье для романтического прерафаэлитского образа для адепта андрогинного образа Дэвида Боуи на обложке его альбома “The Man Who Sold the World” (1971) (Рис. 7).



Рис. 6. Коллекция “Granny Takes a Trip”, 1967
Модельер - Найджел Уэймут



Рис. 7. Дэвид Боуи. Обложка альбома «The Man Who Sold the World», 1971. Модельер - Майкл Фиш (“Mr. Fish”)

Можно сделать вывод, что влиянием прерафаэлитов увлекались разные модельеры «свингующего Лондона». Барбара Хуланицки, Оззи Кларк, Билл Гибб обращались к ретро-стилями в дизайне женской одежды, а адепты «павлиньей революции» Найджел Уэймут, Майкл Рейни и Майкл Фиш активно использовали орнаментику Уильяма Морриса и Liberty&Co. Знаменитости продвигали моду субкультур.

В заключение моего исследования можно сказать, что интерес к искусству прерафаэлитов вернулся в середине 1960-х годов, с этого же времени можно отследить его влияние на молодёжную моду. Новую волну интереса к движению подготовили культурные и социальные изменения общества, подчёркнутые в эссе «Заметки о кэмпе» Сьюзен Сонтаг, а также манчестерские выставки Мэри Беннет. Публика откликается на психоделические цвета, мечтательные эскапистские сюжеты, богемность и андрогинность их образов. Субкультуры активно приняли яркое и фэнтезийное искусство. Прерафаэлитизм повлиял на широкий спектр течений этой эпохи - от романтических «детей цветов» до своеобразного «павлиньего» мужского костюма и нового переосмысления Средневековья. В женском костюме возрождается идея о художественном платье прерафаэлитов, а в мужском - эстетизма. В это время молодёжную моду создавали бутики Лондона - города, где создавалось искусство прерафаэлитов. Их искусством вдохновлялся целый ряд дизайнеров от Барбары Хуланицки до Найджела Уэймута. Их изделия были в гардеробах многих знаменитостей того времени.

Список литературы:

1. Фогг, М. История моды. 100 платьев, изменивших мир / М. Фогг ; пер. с англ. В. Степановой. — Москва : КоЛибри, 2015. — 256 с.
2. Хорошилова, О. А. Мода и гении. Костюмные биографии Леонардо да Винчи, Екатерины II, Петра Чайковского, Оскара Уайльда / О. А. Хорошилова. — Москва : МИФ, 2020. — 384 с.
3. Бруард, К. Модный Лондон. Одежда и современный мегаполис / К. Бруард ; пер. с англ. Е. Демидовой, А. Мороз, С. Петрова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2016. — 240 с.
4. Толстова, А. Прерафаэлиты: авангардисты или маргиналы? [Электронный ресурс] // ArtGuide. — URL: https://artguide.ru/posts/376 (дата обращения: 23.03.2026).
5. Смит, Э. Прерафаэлиты: Викторианский авангард / Э. Смит, А. Познанская. - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2013. — 194 с.
6. Фогг, М. Мода. Всемирная история / М. Фогг. – М.: ООО «Магма», 2015. – 576 с.
7. Коул, Д. Дж. История моды: с 1850-х годов до наших дней / Дэниел Джеймс Коул, Нэнси Дейл. — Москва : Эксмо, 2021. — 480 с.
8. Fogg, M. Boutique : A '60s Cultural Phenomenon / M. Fogg. — London : Mitchell Beazley, 2003. — 192 p.
9. Whitley, L. Hippie Chic / L. Whitley. — Boston : MFA Publications, Museum of Fine Arts, 2013. — 152 p.

References

1. Fogg, M. Istorija mody. 100 plat'ev, izmenivshih mir / M. Fogg ; per. s angl. V. Stepanovoj. — Moskva : KoLibri, 2015. — 256 s.
2. Horoshilova, O. A. Moda i genii. Kostjumnye biografii Leonardo da Vinchi, Ekateriny II, Petra Chajkovskogo, Oskara Uajl'da / O. A. Horoshilova. — Moskva : MIF, 2020. — 384 s.
3. Bruard, K. Modnyj London. Odezhda i sovremennyj megapolis / K. Bruard ; per. s angl. E. Demidovoj, A. Moroz, S. Petrova. — Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. — 240 s.
4. Tolstova, A. Prerafajelity: avangardisty ili marginaly? [Jelektronnyj resurs] // ArtGuide. — URL: https://artguide.ru/posts/376 (data obrashhenija: 23.03.2026).
5. Smit, Je. Prerafajelity: Viktorianskij avangard / Je. Smit, A. Poznanskaja. - M.: GMII im. A.S. Pushkina, 2013. — 194 s.
6. Fogg, M. Moda. Vsemirnaja istorija / M. Fogg. – M.: OOO «Magma», 2015. – 576 s.
7. Koul, D. Dzh. Istorija mody: s 1850-h godov do nashih dnej / Djeniel Dzhejms Koul, Njensi Dejl. — Moskva : Jeksmo, 2021. — 480 s.
8. Fogg, M. Boutique : A '60s Cultural Phenomenon / M. Fogg. — London : Mitchell Beazley, 2003. — 192 p.
9. Whitley, L. Hippie Chic / L. Whitley. — Boston : MFA Publications, Museum of Fine Arts, 2013. — 152 p.

Научный руководитель: профессор кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения, доцент Хорошилова О. А.

Scientific supervisor: Professor of the Department of History and Theory of Art, Candidate of Art History, Associate Professor Khoroshilova O. A.

УДК 745.52(=511.12)+391.2(=511.12)

В.М. Кирина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫШИВОК СААМСКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА

© В.М. Кирина, 2026

Статья посвящена региональным художественно-технологическим особенностям вышивки в традиционном костюме восточных (Кольский полуостров, Россия) и западных (Норвегия, Швеция, Финляндия) саамов. Главное различие в двух традициях заключается в выборе декоративного материала. Кольские саамы использовали бисер, приобретавшийся у русских купцов с XVIII века; для бисерного шитья характерны трехрядный набор бусин и создание коврового эффекта, что сочетается с религиозными принципами народа. Западные саамы применяли оловянные нити, что обусловлено развитой скандинавской металлургией и торговлей с соседними народами; их вышивку отличают графичность, подчёркнутый контур и чёткий ритм узора.

Ключевые слова: саамы, кольские саамы, скандинавские саамы, финские саамы, лопари, саамская вышивка, традиционный костюм, декоративно-прикладное искусство, бисерное шитьё, оловянные нити, сухожильные нити, орнамент, региональные традиции.

V.M. KIRINA

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

REGIONAL FEATURES OF EMBROIDERIES OF THE TRADITIONAL SAMI COSTUME

The article examines the regional artistic and technological characteristics of embroidery in the traditional costume of the Eastern (Kola Peninsula, Russia) and Western (Norway, Sweden, Finland) Sami. The primary distinction between the two traditions lies in the choice of decorative material. The Kola Sami employed beads, which they had been acquiring from Russian merchants since the 18th century. Their beadwork is characterised by a three-row bead arrangement and the creation of a carpet-like effect, consistent with the religious principles of the people. The Western Sami, by contrast, used tin thread, a practice made possible by advanced Scandinavian metallurgy and trade with neighbouring peoples. Their embroidery is distinguished by its graphic quality, pronounced outline, and well-defined rhythmic pattern.

Keywords: Sami, Kola Sami, Scandinavian Sami, Finnish Sami, Lapps, Sami embroidery, traditional costume, decorative and applied art, beadwork, tin thread, sinew thread, ornament, regional traditions.

Данная статья посвящена саамской вышивке и основывается на анализе литературных и иллюстративных материалов, а также музейных экспонатов. Однако, в настоящее время её изучение связано с довольно существенной проблемой: западную саамскую традицию в вышивке представляют экспонаты музейных коллекций Норвегии, Швеции и Финляндии, но доступ к их виртуальным версиям на данный момент закрыт, поэтому большая часть исследования основана на отечественных источниках.

Предположительно, начиная с I тысячелетия н.э. финно-угорский народ – саамы населяли территории Фенноскандии. Со временем, соседние скандинавские народы и русские поморы начали именовать их «*лопарями*» по месту их расселения – Лапландии [11, 215 с.]. Традиционный полукочевой образ жизни, построенный в первую очередь на оленеводстве, рыболовстве и охоте, позволил саамам освоить суровые условия крайнего севера, и они смогли расселиться по всей Лапландии: от Кольского полуострова до Норвегии и Швеции. Обосновавшись на данных территориях, саамская культура разделилась на восточную (Кольский полуостров, Россия) и западную (территории Норвегии, Швеции). Также отдельно выделяют финских саамов (область Инари, Финляндия), чья культура основывается на стыке восточных и западных влияний и соседствующего финского народа.

Традиционный костюм саамов всех территорий интересен своим самобытным видом, ярким цветом и декором, а также отсутствием чёткой гендерной и парадной дифференциации. Эта культурная,

крайне архаичная специфика отражает не только мировидение саамов, но и их эстетические представления «о прекрасном» [21, 62 с.], закрепившееся у них за века проживания среди снежных просторов сурового арктического климата. Можно наблюдать использование особенных материалов (которые, более подробно будут рассмотрены далее) в результате длительных контактов с соседними скандинавскими народами, русскими поморами, коми-ижемцами, финнами и карелами не только в формах костюма, но и в некоторых орнаментальных мотивах. Вышивка присутствует не только в костюмном комплексе, но и в домашней утвари, в оленьих упряжках и такая тенденция характерна для всех саамских групп [6, 24 с.]. Общепризнан факт, что символика народа традиционно передавалась через узоры, которые наносились вручную [8, 2 с.], потому очевиден интерес многих исследователей именно к традиционной вышивке саамов. Её главные задачи: функционал и представления о защитных свойствах узоров, основанных на религиозных представлениях народа. Особое значение имеет цвет в саамском искусстве: белый цвет (праздничный цвет одежды) [21, 63 с.], синий и голубой (чаще всего используется у мужчин), красный (любимейший цвет саамов, особенно у женщин) [8, 6 с.], жёлтый и зелёный (реже) [16, 53 с.], редко можно встретить чёрный (цвет смерти) [4, 50 с.].

Основным материалом для каждой саамской группы считаются нити, изготовленные из сухожилий передних ног северного оленя. Их созданием традиционно занимались женщины. Сначала лопарка пальцами или зубами разделяет сухожилия на тонкие волокна и оставляет сушиться [19, 92 с.]. Далее смачивает своей слюной и плетёт пальцами несколько двойных нитей [16, 64 с.]. Другие сухожилия оленя также используются, но для разных изделий, например твёрдые сухожилия необходимы при пошиве обуви. Использование такого типа нитей обусловлено холодным климатом, в условиях которого невозможно изготовить нити из льна, что роднит саамов с другими коренными народами севера и добавляет их вышивке уникальную арктическую специфику [20, 95 с.]. Саамки достигли в этом большого мастерства: бережно используя иглы из костей оленя, они вышивали на изделии различные узоры, совсем не оставляя узелков на изнаночной стороне. Ключевым различием в вышивке восточных саамов Кольского полуострова и зарубежных саамов Швеции, Норвегии и Финляндии является предпочтение в выборе основного декоративного материала.

На Кольском полуострове у восточных саамов широкое распространение получило бисерное шитьё. Появление бисера у кольских лопарей датируется XVIII в. Согласно сохранившимся сведениям, самостоятельно саамы бисер не изготавливали, а приобретали у кольских и архангельских купцов за мех и мясо дичи [7, 101 с.]. Бисерные композиции очень разнообразны, их объём напрямую зависел от состоятельности владельца изделия. Существуют определенные правила, сформированные лопарскими мастерицами за целые столетия работы с бисером:

1. **Основа и крепление.** Каждая бусина бисера нанизывается на сухожильную нить и при помощи поперечных стежков пришивается к цветному сукну или реже к *ровдуге* (к замше из оленьей шкуры), которая после пришивается на само изделие [6, 42 с.]. Сукно лопари также получали от местных купцов. Такой принцип обеспечивал крепкость и долговечность сложных многоцветных композиций.
2. **Принципы расположения**. Считается, что орнамент должен «дышать». Этот эффект глубины создаётся благодаря трёхрядному узору и чёткому расположению бисера разного размера. Основная полоса рисунка вышивается самым крупным, середина – средним, во внутренний ряд кладут уже маленькие бусины. При этом очень важно не заполнять всю поверхность вышивкой, она начинается от центра по счёту бусинок и далее распространяется по краям [10, 7 с.]. Такое правило компоновки связано с магическими представлениями саамов о числах – 3, 7 и 11, т.к. считалось, что такая структура усиливает защитные свойства узоров [8, 2 с.].
3. **Материал бусин.** Традиционно используется именно фарфоровый бисер или по восточно-саамскому – «*пессяр*». Только в XX в. у саамов появились и другие виды бисера, например стеклянный, который используется до сих пор. Использование речного бисера – мелких жемчужин в вышивке лопарей не выявлено, однако их можно встретить в украшении праздничных головных уборов и верхний одежды, т.к. жемчуг, хоть и был добываемым, а не покупным материалом, всё равно считался очень дорогим и редким, Фарфоровый же и стеклянный бисер использовался часто, в том числе и у не зажиточных саамов.

У зарубежных саамов (территории Швеции, Норвегии, Финляндии) большее распространение получили оловянные нити [10, 6 с.]. Исторически оловянные нити ценились наравне с золотым [10, 6 с.]. Олово было доступно западным саамам благодаря развитой металлургии в Скандинавии и ранним торговым контактам с германскими и скандинавскими народами. Использование оловянных нитей отмечает немецкий исследователь Иоганн Шеффер, в своём сочинении «*Lapponia*» 1673 г. Технология изготовления таких нитей заключалась в следующем:

1. **Изготовление нити.** При помощи оленьего рога или любого другого узкого предмета, лопарки растягивали оловянную нить до нужной толщины, после чего обвивали нитью из сухожилий оленя [20, 95 с.]. Полученная нить сочетала в себе гибкость органической основы и металлический блеск.
2. **Использование оловянных *плит*.** Помимо нитей, у западных саамов использовались и небольшие оловянные монетки или колечки, которые расплющивали при помощи тяжёлого предмета. Такая монетка ярко блестела на свету, а выделяли её различные яркие ленты и повязки, так любимые зарубежными саамами.

Стоит отметить, что лопарям на Кольском полуострове оловянные нити также были известны, но не прижились, уступив место бисеру. Что касается зарубежной группы, то здесь бисерная вышивка недолго использовалась у *инарских* саамов, проживающих на территории Финляндии, однако также не прижилась и как указывает Анна Павловна Косменко, они перешли к использованию оловянных нитей, [6, 42 с.]. Эти факты подтверждают формирование прочно устоявшихся региональных традиций, в которых выбор декоративного материала влиял на всю эстетику вышитого изделия.

Помимо декоративной была важна и утилитарная составляющая вышивки, а также религиозная: она живёт в синтезе вековых традиций, что объединяет каждую группу саамов. Рассматривая декорированные изделия, можно оценить ритмичность и симметричную композицию в полосах бисера или оловянных нитей, а также разделить на несколько типов композиций:

1. **Замкнутая.** В этом типе композиции доминирует центральный главный элемент, выступающий также в качестве оберега. Такие узоры встречаются на головных уборах или на частях костюма, которые закрывали жизненно важные органы. Они несли в себе родовую историю владельца. Чаще всего фигуры располагали на очелья женских головных уборов. Мужские капоры украшались меньше.
2. **Линейная.** Орнаментальный узор, выполненный в виде линии, может быть разделён на мелкие и круглые розетки – «*лисий след*» [9, 260 с.]. Встречается чаще на узких предметах: поясах, рукавах или оборках *канег* – специфической саамской обуви [6, 44 с.]. Такая композиция выполняла и утилитарную функцию – укрепляла изделие, предотвращала растяжения ткани.
3. **Сетчатая.** Встречается редко. Часто используют для декорирования больших плоскостей, например на сумке – *кисы*. Узор строится по принципу сетки, где элементы повторяются через равные промежутки.

Проведённая работа позволяет сформулировать ряд выводов о художественно-технологических и региональных особенностях саамской вышивки:

Во-первых, анализ выявил общий универсальный материал вышивки для всех саамских групп – это использование сухожильных нитей, что не только добавляет ей арктическую самобытность, но также прочность и долговечность.

Во-вторых, основным различием является выбор декоративного материала вышивки.

В традиционной вышивке восточных саамов Кольского Полуострова (Россия) используется фарфоровый и стеклянный бисер, покупавшийся у русских купцов. Он прочно закрепился в искусстве российских лопарей благодаря торговым отношениям с русскими поморами. Взаимодействуя с цветом и формой изделия, он создает богатый, ковровый узор фактурных и ковровых композиций.

Зарубежные саамы, проживающие на территории Швеции, Норвегии и Финляндии отдают предпочтение оловянным нитям. Оловянная нить в вышивке у западных саамов связана не только с развитой металлургией и торговыми отношениями с соседними народами территорий Швеции, Норвегии и Финляндии, но и представляет интересную технологию изготовления, чем-то напоминающую русскую скань, но отличающиеся процессом изготовления. Как материал, оловянная нить отдаёт предпочтение линейному узору. В отличие от бисера, в вышивке нить не заполняет собой большую часть пространства и тяготеет к графичности, подчёркивая контур рисунка.

В-третьих, техника исполнения влияла на визуальный образ вышивки. Одно из главных правил бисерного шитья – трёхрядный набор бусин бисера у кольских саамов создавал эффект глубины и богатства узора, а оловянная нить у зарубежных саамов подчёркивала ритм, контраст изделия и конструкцию форм.

В-четвёртых, саамская вышивка подчиняется форме изделия. В зависимости от модели применялись разные композиции и орнаменты. Так, на узких предметах чаще наносилась линейная вышивка «*лисий след*», а на широких изделиях использовалась сетчатая композиция, где центр подчинялся главному узору – например, солярным знакам или антропоморфным символам.

В-пятых, выразительный орнамент, представленный в вышивке и рассказывающий о мировоззрении саамов, является их уникальным языком. Традиционная вышивка – сложная знаковая система, раскрывающая духовную культуру саамского народа.

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусства Курбатова А.К.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Art History and Theory Kurbatova A.K.

Список литературы

1. Schefferus, J. Lapponia / J. Schefferus ; пер. с латинского яз. ; отв. ред. Т. В. Лукьянченко, А. Ю. Карпухин, Х. Бич. – М. : У Никитских ворот, 2008.
2. Svensson, T. G. Clothing in the Arctic: A Means of Protection, a Statement of Identity / T. G. Svensson // Arctic. – 1991. – Vol. 44, № 1. – P. 62–73.
3. Косменко, А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов Северо-Западной России / А. П. Косменко. – Петрозаводск : Карельский научный центр РАН, 2002. – 221 с.
4. Мазитова, М. И. Вышивка бисером – культурное наследие саамского народа / М. И. Мазитова // Костюмология. – 2020. – № 4. – С. 1–20.
5. Bosi, R. The Lapps / R. Bosi. – New York : Praeger, 1960. – 228 p.
6. Волков, Н. Н. Российские саамы. Историко-этнографические очерки / Н. Н. Волков. – СПб. : Музей Антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, 1996. – 110 с.
7. Бакула, В. Б. Картина мира саамов Кольского полуострова в лексике орнамента / В. Б. Бакула, А. В. Васильева // Общество: философия, история, культура. – 2014. – № 3. – С. 38–40.
8. Мечкина, Е. И. Саамское рукоделие / Е. И. Мечкина, А. Е. Мозолевская. – Апатиты : КНЦ РАН, 2003. – 112 с.
9. Mårtensson, H. Samisk: form & tradition / H. Mårtensson. – Västerås : ICA, 1999. – 331 p.
10. Лукьянченко, Т. В. Материальная культура саамов Кольского полуострова конца XIX-XX вв. / Т. В. Лукьянченко. – М. : Наука, 1971. – 165 с.
11. Мечкина, Е. И. Саамские узоры / Е. И. Мечкина, А. Е. Мозолевская. – Мурманск : Милори, 2015. – 256 с.

References:

1. Schefferus J. Lapponia / per. s latinskogo yaz. ; otv. red. T.V. Luk'yanchenko, A.Yu. Karpukhin, H. Bich. Moscow: U Nikitskikh vorot, 2008. (in Rus.).
2. Svensson T.G. Clothing in the Arctic: A Means of Protection, a Statement of Identity. Arctic. 1991. Vol. 44, No. 1. P. 62–73.
3. Kosmenko A.P. Traditsionnyy ornament finnoyazychnykh narodov Severo-Zapadnoy Rossii [Traditional ornament of the Finno-Ugric peoples of North-West Russia]. Petrozavodsk: Karelskiy nauchnyy tsentr RAN, 2002. 221 s. (in Rus.).
4. Mazitova M.I. Vyshivka biserom – kulturnoye naslediye saamskogo naroda [Bead embroidery – cultural heritage of the Sami people]. Kostyumologiya. 2020. No. 4. S. 1–20. (in Rus.).
5. Bosi R. The Lapps. New York: Praeger, 1960. 228 p.
6. Volkov N.N. Rossiyskiye saamy. Istoriko-etnograficheskiye ocherki [Russian Sami. Historical and ethnographic essays]. St. Petersburg: Muzey Antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN, 1996. 110 s. (in Rus.).
7. Bakula V.B., Vasilyeva A.V. Kartina mira saamov Kolskogo poluostrova v leksike ornamenta [The world picture of the Kola Sami in the vocabulary of ornament]. Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kultura. 2014. No. 3. S. 38–40. (in Rus.).
8. Mechkina E.I., Mozolevskaya A.E. Saamskoye rukodeliye [Sami handicraft]. Apatity: KNTs RAN, 2003. 112 s. (in Rus.).
9. Mårtensson H. Samisk: form & tradition. Västerås: ICA, 1999. 331 p.
10. Luk'yanchenko T.V. Materialnaya kultura saamov Kolskogo poluostrova kontsa XIX-XX vv. [Material culture of the Kola Sami of the late XIX-XX centuries]. Moscow: Nauka, 1971. 165 s. (in Rus.).
11. Mechkina E.I., Mozolevskaya A.E. Saamskiye uzory [Sami patterns]. Murmansk: Milori, 2015. 256 s. (in Rus.).

УДК 7.745.03:391(481)"18/19"

Ю. А. Комарова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

НАРОДНЫЙ КОСТЮМ ВОСТОЧНОГО ТЕЛЕМАРКА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Аннотация. В статье изучается народный костюм Восточного Телемарка на рубеже XIX–XX вв. Рассматриваются факторы, которые оказали влияние на формирование народного костюма этой местности, исследуются способы создания тканей и одежды, дается описание декора и серебряных украшений. Также изучается бюнад и использование образа фермера в костюме Восточного Телемарка в искусстве художников Э. Вереншёлля и Х. Эгедиуса.
Ключевые слова: норвежский народный костюм, бюнад, Восточный Телемарк, Э. Вереншёлль, Х. Эгедиус.

Y. A. Komarova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE FOLK COSTUME OF EASTERN TELEMARK AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Abstract. This article examines the folk costume of East Telemark at the turn of the 19th and 20th centuries. It examines the factors that influenced the development of this region's folk costume, explores methods of creating fabrics and clothing, and describes decorations and silver jewelry. It also examines the bunad and the use of the farmer's image in East Telemark costume in the works of artists E. Werenskiold and H. Egedius.
Keywords: Norwegian folk costume, bunad, East Telemark, E. Werenskiold, H. Egedius.

В Норвегии на рубеже XIX–XX вв. фермеры меняли образ жизни и переходили к городскому костюму. Лишь на отдаленных от городов территориях фермеры продолжали носить народный костюм. В статье рассматривается один из видов народного костюма Норвегии — комплекс из Восточного Телемарка. Для выполнения комплексного описания народного костюма этой местности были описаны факторы, которые поспособствовали его формированию. Также были изучены способы создания тканей и одежды, описаны декор одежды и серебряные украшения, характерные для Восточного Телемарка. Кроме того, была изучена реакция городского населения на народный костюм Восточного Телемарка, выраженная в создании бюнада и использовании образов фермеров в народном костюме в изобразительном искусстве на рубеже XIX–XX вв.

В российском искусствоведении тема норвежского народного костюма малоизучена, поскольку музеи России (РЭМ, МАЭ РАН, ГИМ и др.) имеют небольшую коллекцию предметов народного быта Норвегии. Благодаря сохранившейся архивной переписке Федора Классена и Бруно Адлера известно, что в начале XX в. работники Этнографического отдела Русского музея императора Александра III планировали создать коллекцию норвежской этнографии. [7, л. 11] План не был осуществлен. Однако это намерение указывает на то, что в России проявляли интерес к норвежской народной культуре в тот период, когда фермеры еще носили народный костюм в рамках традиционной культуры.

Народный костюм — это основанная на традициях функциональная одежда, которую носили норвежские фермеры. В Норвегии было несколько видов женского и мужского народного костюмов. Деление народного костюма на виды зависело от границ церковного прихода. Эти границы часто сохранялись с XI (введение христианства) по XX в. Селения были разбросаны по горной, долинной и прибрежной территории страны и часто изолированы друг от друга. Один приход посещали жители разных сельских общин, поэтому в их костюме наблюдаются сходства. Также в литературе встречаются разделения традиционного костюма по административно-территориальным единицам — фюльке, муниципалитетам, районам, селениям и по историческим местностям (долины, фьорды). Для определенной местности были характерны покрой одежды, ткани, цветовые сочетания, вышивка и другие декоративные элементы. Разделение видов традиционного костюма устоялось в XVIII веке, но, возможно, что оно существовало и раньше XVII века. [1, с. 151–153]

Телемарк — это название норвежского фюльке (губерния). Исследователи выделяют четыре комплекса народного костюма в этой местности — Восточный Телемарк, Западный Телемарк, Нижний Телемарк и Тинн. Восточный Телемарк отдален от прибрежной территории. Там фермеры занимались земледелием, животноводством, лесным хозяйством. Фермеры жили в селениях, которые состояли из ферм. Ферма — семейное владение, она состояла из деревянных жилых и нежилых построек, сельскохозяйственных угодий. Ферма и ближайшие к ней территории должны были обеспечивать семьи необходимыми предметами быта.

В комплекс женского народного костюма Восточного Телемарка на рубеже XIX–XX вв. входили длинный «стакк» (юбка) с пришитым к нему коротким лифом, льняная или хлопковая «шорте» (рубашка), короткий шерстяной «трёйе» (куртка), широкий тканый «белте» (пояс), платок, чулки, кожаные туфли. При воскресном посещении церкви, на праздники (Рождество, Пасха, свадьба и др.), при крещении детей женщины надевали также «форкле» (передник), «каппе» (накидка, верхняя одежда) и шейный платок. Мужчины носили «шорте», «вест» (жилет), короткий «трёйе», короткие или длинные «бюксе» (брюки), чулки, кожаные туфли. [2, с. 223–224]

Фермеры создавали одежду самостоятельно, это был долгий процесс. Лен выращивали и собирали. Стебли вымачивали, затем высушивали и занимались трепанием, чтобы получить находящиеся внутри волокно. Волокна вычесывались с помощью гребней. Для получения шерстяных волокон фермеры содержали овец. Повсеместно в Норвегии были распространены такие породы овец, как «даласау», «стайгар», «спальсау». Для обеспечения текстилем небольшой семьи хватало двух овец. Два раза в год женщины совершали стрижку. Затем волокно промывали и прочесывали. В холодное время года (с октября по май) женщины в помещении занимались прядением, ткачеством, шитьем и дополняли готовую одежду декором. Ткацкие станки были либо простые вертикальные, либо более сложные горизонтальные. Второй вид можно увидеть на картине А. Тидеманна «Женщина за ткацким станком» (1874 г., Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна). (рис. 1) Такой ткацкий станок занимал значительную часть пространства в доме фермеров. На рубеже XIX–XX вв. продолжали шить одежду вручную. Однако в этот период с сельской местности также стали распространяться швейные машинки. Девочки обучались шитью у взрослых членов семьи. Нити и ткани окрашивали вручную. Шерстяные ткани для женской и мужской одежды были синего, темно-серого и черного цветов. В рабочем костюме льняные ткани были неокрашенными, а в комплекте праздничной одежды — белыми или красными. Насыщенные цвета использовались в декоре костюма (вышивка и аппликации).



Рис. 1. Тидеманн А. Женщина за ткацким станком. 1874 г. Х., м. 55х43,7 см. Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна

С середины XIX века, когда в Норвегии ускорилось производство текстиля механическим путем, готовые ткани могли быть куплены фермерами. Состоятельные фермеры приобретали импортные хлопковые и шелковые ткани. [4, с. 117–118]

Лиф, «шорте», «трёйе», «форкле», и подол «стакка» украшались вышивкой «русесаум». «Русесаум» — это стилизованные розы и тюльпаны, которые, как правило, не бытовали в среде фермеров. В XVIII–XIX вв. значительная часть городских вышивальщиц были из семей фермеров, они могли поддерживать отношения с сельскими родственниками. Возможно, это объясняет появление «светских» цветов в народном костюме и искусстве (роспись «русемалинг»). [3, с. 153] Вышивка русесаум также имеет местные различия. В Восточном Телемарке флора позволяла создавать стойкие красители синего, зеленого, красного цветов. В эти цвета окрашивали нити для вышивки. [4, с. 148] В комплексе праздничного костюма встречается соединение русесаума и геометрического орнамента (ромбы, квадраты, треугольники, зигзаги, звезды, сетки). Например, это можно увидеть на фотографии женской «шорте» 1860–1880-х гг., которая находится в Музее Телемарка. (рис. 2) Воротник праздничной

льняной «шорте» декорирован вышивкой «русесаум» и геометрическим орнаментом. Композиция из ромбов, крестов и сердец огибает вырез на груди. Вышивка выполнена шерстяными и хлопковыми нитями. Элементы мужского костюма («шорте», «трёйе», «бюксе») тоже украшались красочной вышивкой.



Рис. 2. Женская «шорте». Ок. 1860–1860 гг. Льняная ткань, шерстяные и хлопковые нити, вышивка крестом, вышивка гладью. 42х62 см. Шиен, Музей Телемарка

Серебряные украшения — обязательная часть норвежского народного костюма. Фермеры носили различные «сёлье» (брошь), «спенне» (застежка), «малье» (люверсы), «кнаппе» (пуговицы). Ценились украшения, выполненные в технике филигрань. Серебряные украшения были необходимы для застегивания «шорте» и «трёйи». Также они выполняли символическую функцию: фермеры считали, что серебро защищает своего владельца. Ребенок в семье фермера получал серебряную «сёлье» с рождения, ее крепили к пеленке. [1, с. 152] Украшения с листьями (круги, выполненные в технике литья) носили только женщины, поскольку они символизировали плодородие. (рис. 3) Одна или две «сёлье» входили в состав рабочего костюма, а комплект серебряных украшений надевали в церковь и по праздникам. Особенно богато был украшен костюм невесты. К указанным украшениям добавляли «далахьеде» (цепочка с тремя монетами), «стёлебелте» (пояс с пришитыми пластинами). В Норвегии был распространен «брюдекруне» (венец с зубцами), [8, с. 28–30] но в Телемарке надевали «брюделад» — венец в форме полумесяца, декорированный серебряными пластинами с листьями, розетками, сердцами и лентами. Серебряные украшения бережно хранились и передавались по наследству.



Рис. 3. Брошь «сёлье». XIX в. Серебро, позолота, литье, филигрань, чеканка. 10,8 см. Шиен, Музей Телемарка

В конце XIX в. норвежские интеллектуалы проявили интерес к образу норвежского фермера. Этому поспособствовала социально-политическая обстановка в Норвегии. XIX век — это время социальных разногласий, попыток устранения влияния датской культуры, желание выхода из унии со Швецией. Фермеры стали для интеллектуалов знаком сельской жизни и норвежской идентичности. С конца XIX в. норвежские патриоты начали изготавливать и носить бюнад. Бюнад (национальный костюм) — это костюм, который был создан по образцу праздничного народного костюма Норвегии. В бюнадах перерабатывали виды норвежского народного костюма с небольшими изменениями. Бюнад должен четко показывать принадлежность к определенной местности бытования народного костюма. [9, с. 27] В распространении бюнада сыграла важную роль культурная деятельность Хюльды Гарборг (1862–1934), которая сама разрабатывала некоторые виды бюнадов. Она предлагала шить бюнад самостоятельно или обращаться за выкройками в Норвежское общество ремесел. [10, с. 31]

Бюнад Восточного Телемарка создавала Анне Бамле (1884–1972). Она родилась на ферме в Хеддале, затем переехала в Кристианию, где работала швеей и экскурсоводом в Норвежском народном

музее. На Бамле оказала влияние деятельность Х. Гарборг. В 1914 г. она сшила первый бюнад. Затем она начала брать заказы на изготовление бюнадов и вернулась в Телемарк. Бамле самостоятельно находила фрагменты вышивки «русесаум» в сельской местности и творчески перерабатывала их в своих бюнадах. Вышивка создавалась нитями, окрашенными вручную. [11, с. 6] Бамле создала более двух тысяч бюнадов. Каждый бюнад был уникальным, благодаря деталям (вышивка, аппликация). Такой подход был и при создании народного костюма: фермерши не могли в точности повторить вышивку для разных элементов костюма.

Образ норвежского фермера в народном костюме Восточного Телемарка был использован в искусстве рубежа XIX–XX вв. В Норвегии художественный процесс, в котором происходила интерпретация норвежских природы, народного искусства и костюма, имеет разные названия: неоромантизм, вторая волна национального романтизма, символизм, примитивизм, символистский национализм [6, с. 19] и др. Этот процесс был неоднороден и сложен, затрагивал области культуры, искусства и политики.

Художников привлекала красочность костюма Восточного Телемарка. Летом 1883 г. Эрик Вереншёлль с семьей поселились в Гварве, муниципалитет Бё. Там были созданы иллюстрации к сказкам и эскизы к картинам. [6, с. 253] Художник мог наблюдать жизнь на ферме и делать зарисовки реальных фермеров. В Национальной галерее находится лист с тремя композициями — девушки, сидящие на траве; одна девушка у изгороди; три девушки у изгороди (1883 г., Национальный музей). Это зарисовки будущих картин «Сентябрь» (1883 г., Национальный музей), «На равнине» (1883 г., Гетеборгский художественный музей), «Вечер в Линдеме» (1884 г., Усена). (рис. 4, 5, 6) Действие происходит в одном месте — на ферме Линдем. На картинах художник изобразил девушек в народном костюме Восточного Телемарка. Элементы костюма изображены правдоподобно. Однако цвета чулок и «шорте» были выбраны художником для художественной цели — гармонизировать цвета одежды, которые повторяются в колорите неба. Над картинами художник работал в студии, где выбирал подходящие цвета для элементов народного костюма, соотнося их с задуманным впечатлением от каждой картины.



Рис. 4. Вереншёлль Э. Сентябрь. 1883 г. Х., м. 80х97,9 см. Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна



Рис. 5. Вереншёлль Э. На равнине. 1883 г. Х., м. 81х101 см. Гётеборг, Гётеборгский художественный музей

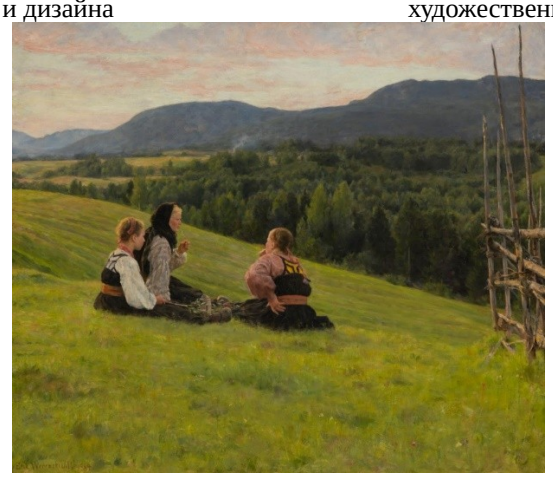


Рис. 6. Вереншёлль Э. Вечер в Линдеме. 1884 г. Х., м. 97х112 см. Ус, Центр искусства и культуры Усена

По-другому интерпретировал образ фермера в народном костюме художник Хальфдан Эгедиус, ученик Вереншёлля. С 1892 г. Эгедиус в летний период работал в Бё. Там он познакомился с Турляйвом Стадскляйвом, тоже бывшим учеником Вереншёлля. Они стали близкими друзьями. [5, с. 92] Эгедиус создал несколько работ с изображением своей подруги Мари Класен (Мари Халворсдоттер Айка) в народном костюме. Девушка была дочерью состоятельного фермера и находилась в рамках традиционной культуры. На «Портрете Мари Класен» (1895 г., Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна) девушка изображена уверенно смотрящей на зрителя. (рис. 7) Амбросиус Эгедиус в 1955 г. привел отрывок из воспоминаний своего брата. Хальфдан Эгедиус отметил, что они со Стадскляйвом вместе писали Мари Класен и торопились, поскольку девушка собиралась уезжать на пастбища. Художникам удалось представить девушку «в крайне сложном, но живописном свете». Про народный костюм художник писал следующее: «давно я не видел таких ярких красок». Эгедиус хотел вложить «всю душу», чтобы этот портрет удался. [12, с. 2] Стадскляйв написал поясной портрет Мари Класен (1895 г., Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна) в более тусклом колорите и не воспроизвел «сложный свет». (рис. 8)



Рис. 7. Эгедиус Х. Портрет Мари Класен. 1895 г. Х., м. 125х97,5 см. Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна



Рис. 8. Стадскляйв Т. Портрет Мари Класен. 1895 г. Х., м. 45х62 см. Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна

Мари Класен также появляется на картине Эгедиуса «Танец в комнате» (1895 г., Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна). (рис. 9) Музыка и танец были важной частью норвежской народной культуры. В норвежском народном танце женщины часто используют разные виды вращений. При вращении приводятся в движение ткани, а также меняется силуэт — сначала юбка вздувается, а затем закручивается вокруг тела женщины. В картине «Танец в комнате» Эгедиус сконцентрирован на передаче движения девушек. Показ колорита народного костюма в этой картине менее важен для художника. При неярком освещении не видна красочность костюма, характерная для Восточного Телемарка. Такой же приглушенный колорит Эгедиус использует в картине «Играй и танцуй» (1896 г., Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна). (рис. 10) Художник изобразил Стадскляйва в образе скрипача. Рядом с ним расположена фигура человека или духа, у которого видны лишь глаза. В глубине пространства танцуют три девушки. Картина является примером перехода Эгедиуса к символизму. К. Варнедо отмечал, что музыка и танец для Эгедиуса служат инструментами физического выражения душевного состояния. Это повлияло на его психологическую интерпретацию норвежской народной культуры. [5, с. 94]



Рис. 9. Эгедиус Х. Танцы в комнате. 1895 г. Х., м. 100х69,5 см. Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна



Рис. 10. Эгедиус Х. Играй и танцуй. 1896 г. Х., м. 83х95,5 см. Осло, Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна

Таким образом, на формирование народного костюма Восточного Телемарка оказали влияние климатические и экономические условия. Норвежские фермеры шили одежду из тканей, которые создавали вручную. Восточный Телемарк отдален от прибрежной территории, поэтому там были распространены льняные и шерстяные ткани. Хлопковые и шелковые ткани покупали лишь состоятельные фермеры. Фермеры из разных селений посещали одну церковь, этим объясняется устойчивость форм костюма в приходе Восточного Телемарка. Народный костюм Восточного Телемарка стал частью норвежской национальной культуры. С конца XIX в. норвежские горожане создают его копию — бюнад.

В Восточном Телемарке на рубеже XIX–XX вв. фермеры постепенно переходили к городскому костюму. Но в данный период еще можно было встретить семьи фермеров, находящихся в рамках традиционной культуры. Это вызывало интерес у деятелей культуры и искусства, которые хотели изучить быт Восточного Телемарка. Художники (Э. Вереншёлль, Х. Эгедиус и др.) посещали эту местность и жили в среде фермеров, рисуя их с натуры. Вереншёлля и Эгедиуса в народном костюме Восточного Телемарка привлекала красочность его деталей.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД, Хорошилова О. А.

Scientific supervisor: Candidate of Art Criticism, Professor of the Department of History and Theory of Art, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Khoroshilova O. A.

Список литературы

1. Norwegian folk art: the migration of a tradition. New York: Abbeville Press, 1995. 276 p.
2. Stewart, J. S. The Folk Arts of Norway. New York: Dover Publications, 1972. 250 p.
3. Moe A. K. Rosesaumens historiske tråd // By og bygd. 2011. № 44. S. 141–161.
4. Milward K. C. Fabric of a Nation: Weaving Visual Representations of Norwegian Women’s Work with Textiles around the Year 1905: thesis for a PhD degree. The University of Edinburgh, 2019. 258 p.
5. Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910. New York: The Brooklyn Museum, 1982. 240 p.
6. Varnedoe K. Northern Light: Nordic Art at the Turn of the Century. New Haven; London: Yale University Press, 1988. 288 p.
7. АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 326. Л. 11.
8. Romsdalsmuseets årbok. Molde: Romsdalsmuseet, 1985. 158 s.
9. Eriksen T. H. Keeping the recipe: Norwegian folk costumes and cultural capital // Focaal. 2004. № 44. P. 20–34.
10. Garborg H. Norsk klædebunad: fraa ymse bygdir. Oslo: Norigs ungdomslag og Student-maallaget, 1903. 30 s.
11. Mai-visitt hos Anne Bamle // Telen. 1960. № 118. S. 6.
12. Egedius A. På Gamle tomter // Varingen. 1955. № 37. S. 2.

References

1. Norwegian folk art: the migration of a tradition. New York: Abbeville Press, 1995. 276 p.
2. Stewart, J. S. The Folk Arts of Norway. New York: Dover Publications, 1972. 250 p.
3. Moe A. K. Rosesaumens historiske tråd // By og bygd. 2011. № 44. S. 141–161.
4. Milward K. C. Fabric of a Nation: Weaving Visual Representations of Norwegian Women's Work with Textiles around the Year 1905: thesis for a PhD degree. The University of Edinburgh, 2019. 258 p.
5. Varnedoe K. Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910. New York: The Brooklyn Museum, 1982. 240 p.
6. Varnedoe K. Northern Light: Nordic Art at the Turn of the Century. New Haven; London: Yale University Press, 1988. 288 p.
7. ARJEM. F. 1. Op. 2. D. 326. L. 11.
8. Romsdalsmuseets årbok. Molde: Romsdalsmuseet, 1985. 158 s.
9. Eriksen T. H. Keeping the recipe: Norwegian folk costumes and cultural capital // Focaal. 2004. № 44. P. 20–34.
10. Garborg H. Norsk klædebunad: fraa ymse bygdir. Oslo: Norigs ungdomslag og Student-maallaget, 1903. 30 s.
11. Mai-visitt hos Anne Bamle // Telen. 1960. № 118. S. 6.
12. Egedius A. På Gamle tomter // Varingen. 1955. № 37. S. 2.

УДК 7.071.1:71.011:75.52(=161.1)Radya

А.П. Кравченко

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЧТЕНИЕ ГОРОДА МЕЖДУ СТРОК: ТЕКСТОВЫЙ СТРИТ-АРТ КАК ФОРМИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА СВОБОДЫ

Статья посвящена анализу текстового уличного искусства как тактике противостояния регламентирующей среде современного города. На примере работ российского художника Тимофея Ради («Пусть все услышат мое молчание», «Я бы обнял тебя, но я просто текст», «Все что я знаю об уличном искусстве», «Кто мы, откуда, куда мы идем?») рассматриваются методы, при помощи которых горожанину возвращается право на диалог и свободную интерпретацию пространства. Теоретическую основу составляют концепции А. Тылика, Г. Маркузе, Ж. Бодрийяра, М. Рахманиновой.
Ключевые слова: уличное искусство, стрит-арт, текст, Тимофей Радя, городское пространство, коммерциализация, противостояние, полилог, монологичность, альтернативный дискурс, одномерное общество, деконструкция, семиократия, рефлексия.

A.P. Kravchenko

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

READING THE CITY BETWEEN THE LINES: TEXT-BASED STREET ART AS A CREATION OF A FREEDOM SPACE

The article is devoted to the analysis of textual street art as a tactic of opposing the regulatory environment of a modern city. Using the example of the works of Russian artist Timofey Radi ("Let everyone hear my silence", "I would hug you, but I'm just a text", "Everything I know about street art", "Who are we, where are we from, where are we going?"), the methods by which a resident of the city returns to the right are considered for dialogue and free interpretation of space. The theoretical basis consists of the concepts of A. Tylik, G. Marcuse, J. Baudrillard, M. Rachmaninoff.
Keywords: street art, street art, text, Timofey Radya, urban space, commercialization, confrontation, polylogue, monologue, alternative discourse, one-dimensional society, deconstruction, semiocracy, reflection.

В современном городе текст окружает человека повсюду. На улицах мы можем часто увидеть своеобразные «послания» в формате рекламы, вывесок магазинов. Текст помогает нам ориентироваться в пространстве, а также устанавливает определенную «смысловую программу», которая организует социальную жизнь людей. Текст встраивается в пространство города и в виде произведения искусства. Стрит-арт художники используют короткие, поэтические и философские фразы как в сочетании с образами, так и без них. Текст здесь – это не послание, направленное на долгое «законсервированное» существование, а «триггер» для моментальной рефлексии прохожего. Интересно, что в отличие от коммерческого текста, обращающегося к человеку как функции и лишая его права на ответ, полилог стрит-арта является стремлением художников вернуть человеку свободные взаимоотношения с городом и возможность свободно его интерпретировать.

Понятия «стрит-арт» и «уличное искусство» очень близки, но присутствуют некоторые нюансы, указывающие на различия. Стрит-арт (широко распространенный англицизм) формально включает любые художественные активности, часто вне контекста и без глубокой смысловой нагрузки. Уличное искусство – это практика с акцентом на нелегальность, социально-критический посыл, партизанинг и низовые инициативы. В данной работе термины будут использованы как синонимичные для большего лексического и стилистического разнообразия [4, с. 7-8] [5, с. 12].

На территории Российской Федерации уличное искусство начало свое развитие позже, чем на Западе. В 1980-е годы пришла американская версия граффити вместе с брейк-дансом, но массовое распространение началось только к концу 1990-х годов – вместе с доступом к интернету, коммерциализаций, популярностью хип-хоп культуры и новой политической ситуацией. В начале 2000-х годов художники начали экспериментировать со стилем и направлениями. В это же время начинает формироваться интерес институций к уличному искусству, прошли первые выставки: «Аэрозольное искусство» (2001) в галерее на Солянке, Rus crew. В середине нулевых состоялся рад масштабных групповых показов: в Библиотеке иностранной литературы, Музее современного искусства, музее

архитектуры им. А.В. Щусева и т. д. Одним из самых долгосрочных и последовательных проектов стала «Стена», запущенная арт-группой 310 Squad в 2009 году на «АРТСтрелке», которая предполагала на территории центра размещение автономной зоны (т. н. hall of fame). После переезда на «Винзавод» она превратилась в полноценную дискуссионную и выставочную площадку. В 2010-х годах появилось большее разнообразие направлений, тем и технических возможностей, а авторы стали развивать свои собственные стилистики [5, с. 156-179].

Текстовое уличное искусство является своеобразным приемником московского концептуализма 1970-1980-х годов. Илья Кабаков создавал альбомы, в которых рисунок неразрывно связан с авторским комментарием, благодаря чему стиралась грань между искусством и рефлексией о нем. А группа «Коллективные действия» во главе с Андреем Монастырским в акциях «Лозунг» 1977 и 1978 годов вынесла текст на улицу, а именно в лес. Люди могли приехать и увидеть натянутый между деревьями транспарант с надписями белым по красному: «Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах» и «Странно, зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах – ведь на самом деле здесь так же, как везде – только еще острее это чувствуешь и глубже не понимаешь» [2, с. 154-158].

Тимофей Радя является одним из наиболее значимых и известных художников 2010-х годов. Родом из Екатеринбурга, он окончил философский факультет Уральского государственного университета. Начал заниматься стрит-артом на последних курсах университета, а своей дебютной работой считает проект «Первые полосы» (2010): ко Дню космонавтики на фасадах зданий появились плакаты, повторяющие заголовки мировых газет, вышедших в честь полета Юрия Гагарина в космос. С 2010 года Радя вместе с командой творит на улицах многих городов по всему миру – от Екатеринбурга и Санкт-Петербурга до Нью-Йорка, Парижа и Берлина. Масштабные акции художник, как правило, фиксирует на видео или делает фото, создавая своего рода визуальную летопись собственного творчества, а уличные интервенции превращаются в своеобразную книгу. Большинство проектов автора тесно связаны с конкретным местом. Сегодня многие из них сохранились лишь в виде документации, причем значительная часть работ была создана нелегально [9] [6, с. 122-123].

«Пусть все услышат мое молчание» (Рис. 1) - работа, созданная для проекта «Стена» на Винзаводе в Москве в 2012 году. На покрашенной в белый цвет кирпичной стене были размещены металлические буквы, а под ними – полка с книгами, стоящими в ряд. Огонь поглотил носители текстовой информации, а копоть, после снятия обожжённых букв, проявила надпись «Пусть все услышат мое молчание». Сам автор писал в работе так: «Сжигание книг – одна из тех вещей, которые понятны без лишних слов. Несмотря на то, что речь идет о мире вещей, это выглядит почти так же беспощадно и страшно, как сожжение живого. Огонь, скорее мертвый, а не живой, он забирает тепло, а не дает. Это такая ситуация, в которой даже разрушительная сила будет создавать, а не опустошать. Ситуация, в которой исчезают слова и книги, но сохраняется и трансформируется энергия, заключенная в них, оставшись на стене новыми словами» [8].



Рис. 1. Тимофей Радя. Пусть все услышат мое молчание. 2012 г. Москва

Работа «Я бы обнял тебя, но я просто текст» (Рис. 2) появилась в июне 2013 года на пустующем рекламном щите на крыше многоэтажки возле ТРЦ «Гринвич» в Екатеринбурге. Она выполнена при помощи трафарета и черной краски на металлическом профнастиле. Была демонтирована в июне 2021 года.

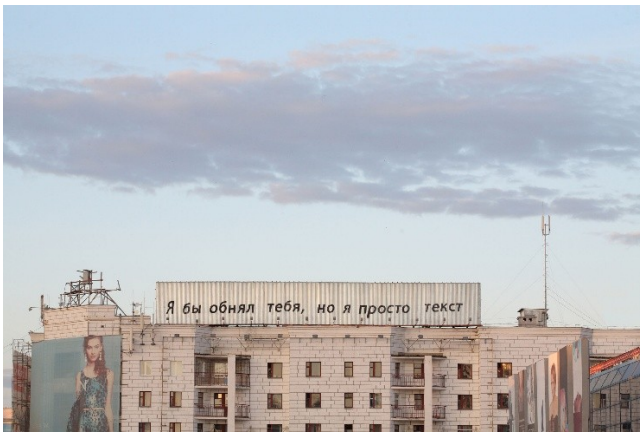


Рис. 2. Тимофей Радя. Я бы обнял тебя, но я просто текст. 2013 г. Екатеринбург

Проект «Всё что я знаю об уличном искусстве» (Рис. 3) был создан для Музея уличного искусства в Санкт-Петербурге в 2013 году. Он представляет собой большой текст, написанный черными буквами прямо по стене и окнам одного из цехов. В нем художник размышляет о сторонах жизни, взаимодействии города и человека, определении уличного искусства и его сторонах, работе стрит-арта и его создании: «Временность – сильнейшая сторона уличного искусства. Эта слабость делает его живым, значит равным человеку, близким человеку».



Рис. 3. Тимофей Радя. Все что я знаю об уличном искусстве. 2013 г. Санкт-Петербург

Последняя рассматриваемая работа «Кто мы, откуда, куда мы идем?» (Рис. 4) выполнена специально для Уральской индустриальной биеннале при поддержке Artwin Gallery в 2017 году в Екатеринбурге на крыше бывшего приборостроительного завода. Раньше на это месте был установлен советский лозунг «Слава труду!». Объемные сваренные из металла буквы с подсветкой белого цвета долгое время являлись одним из символов города.

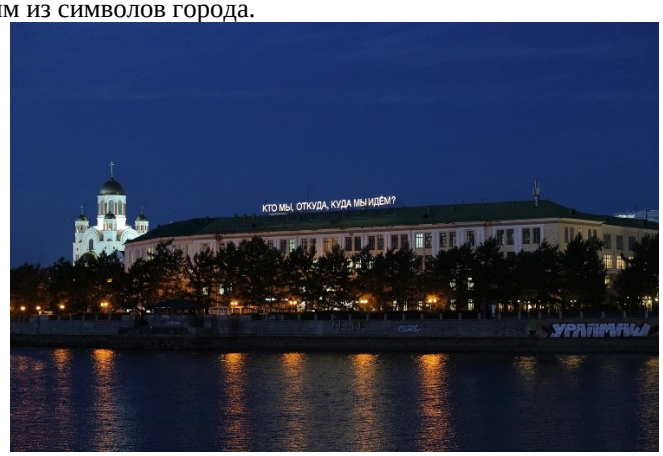


Рис. 4. Тимофей Радя. Кто мы, откуда, куда мы идем? 2017 г. Екатеринбург

Для анализа текстового стрит-арта как взаимодействия с городом и использования художниками уличных текстов как тактик онтологического противостояния будут применены концепты А. Тылика, Г. Маркузе, Ж. Бодрийяра, М. Рахманиновой.

В книге А. Тылика «Партизаны без леса. Очерки по истории и теории уличного искусства» городское пространство обозначается как монологичная среда, принадлежащая коммерции и политике, но не самим людям, населяющим город: «Информация вообще, и, в частности, информация, бытующая в городской среде, имееет тенденцию принимать ту или иную форму. Здесь формой мы называем материальную оболочку, в которую «упаковывается» информация ради ее презентации (доведения до адресата). Мы будем называть такую материальную оболочку «дискусивной формой». В городской среде функционируют такие дискусивные формы, как дорожный знак, мемориальная доска, рекламный баннер, политический плакат и т.п.» [10, с. 107]. Поэтому в пространстве города появляются определенные тактики сопротивления, разрушающие, интервенирующие и реорганизующие среду. Уличное искусство использует практики, в основе которых лежит намерение вернуть город к состоянию свободного семиозиса, провоцируя диалоги и полилоги, подменяя понятия, подшивая символические элементы, симулируя привычные формы, предлагая альтернативные варианты и поэтизируя пространство.

Здесь текстовый стрит-арт является одним из наилучших примеров разрыва монологичности городской среды. Работа «Пусть все услышат мое молчание» является примером поэтизации и «подшивки». Объект (полка с книгами), принадлежащий изначально пространству, ограниченному стенами, увеличивается, переносится на улицу, а после содержание дополняется благодаря копоти, расширяя пространство значений. Поэтический эффект также достигается благодаря столкновению несовместимых контекстов: «молчание», как отсутствие звука, тишина, внутреннее переживание, сопрягается с требованием «услышать», как громкое, публичное действие. Внутренний конфликт, заключенный в самой фразе, создает сильное напряжение.

«Я бы обнял тебя, но я просто текст» предлагает пространству города альтернативный дискус. Обращение имеет предельно личный характер, который мгновенно вызывает реакцию у зрителя, так как является альтернативой послания к человеку как к функции. Также в произведении сталкиваются искренний человеческий порыв и осознание собственной материальной ограниченности – этот небольшой текст говорит одновременно о чувстве бессилия и чем-то интимном, выведенном в публичное пространство. Зритель испытывает предельно личные чувства, которые предназначены только для него одного и их трактовка для каждого индивидуальна.

«Все что я знаю об уличном искусстве» является производством новых дискурсивных форм, так как создается принципиально новое высказывание, вторгающееся в монотонную среду промзоны. Это своего рода переход «от художественных интервенций через реорганизации и симуляции к городской перепланировке, направленной на улучшение среды жизни» [10, с. 111-112]. Интересно, что при этом произведение гармонично вписано в окружающую его действительность: черным по серому.

Проект «Кто мы, откуда, куда мы идем?» – экзистенциальный вопрос и поэтизация жизни одновременно. Присутствует обращение к горожанину, как к «человеку, существу, мучимому поисками идентичности, занятому проклятыми вопросами, не только покупающему, но и мыслящему» [10, с. 120]. Впервые увидев работу, невозможно не начать размышлять в своем предназначении в этом мире. История замены лозунга «Слава труду!» работает скорее в памяти горожан: только те, кто помнит предыдущую надпись, поймут, что же на самом деле изменилось. Художник своей работой проявляет напряжение между объектом и контекстом. Вопрошание вечных философских вопросов и блестяще выбранная локация – между землей и небом – превращает городскую крышу в край, предел бытия. Человек, читающий надпись, словно сам находится на этом краю и предельно обнажен перед вечностью, перед собой, перед богом. Созерцание работы Т.Ради внезапно «выкидывает» зрителя в место для вопрошания бытия. Или для место для ответов на экзистенциальные вопросы.

В труде Г. Маркузе «Одномерный человек» излагается критическая теория индустриального общества. Центральным понятием является «одномерное общество», характеризующееся подавлением или абсорбированием всех критических идей и движений, сглаживанием противоречий, встраиванием революционных идей в функционирование общей системы. Людям удобно жить в таком обществе, которое закрывает все их потребности. У индивида исчезает «внутреннее» измерение сознания, которое раньше питало критическое мышление. И если они «обнаруживают, что их жизнь формируется окружающими их вещами, то при этом они не создают, но принимают закон явлений – закон своего общества» [3, с. 14-15]. «Одномерное мышление и поведение» являются логическим следствием одномерного общества, проявляющемся в науке, языке и философии. В этой модели «идеи, побуждения и цели, трансцендирующие по своему содержанию утвердившийся универсум дискурса и поступка, либо отторгаются, либо приводятся в соответствие с терминами этого универсума, переопределяемые рациональностью данной» [3, с. 16]. «Ложные потребности» – это потребности, навязанные индивиду особыми социальными интересами в процессе его подавления (рекламой, индустрией развлечений, системой производства) и закрепляющие тягостный труд, нищету и несправедливость. Удовлетворение

таких потребностей может приносить удовлетворение, но не то счастье, которое следует оберегать и защищать, так как оно блокирует осознание рабства и необходимость освобождения, порождая «эйфорию в условиях несчастья». В результате индивид приходит к состоянию «счастливого сознания», т.е. веры в то, что действительно разумно, а существующая система, несмотря ни на что, производит блага.

Город – язык системы, пространство функциональных и коммерческих сообщений. Тексты Тимофея Ради не приказывают, не продают, а вопрошают и рефлексируют. В отличие от «одномерного» мира, его слова требуют не автоматической реакции, а осмысления. Работа «Я бы обнял тебя, но я просто текст»: текст осознает свою ограниченность в мире, где все стремится к функциональности, но именно в этом сознании и рождается парадоксальная подлинность и уязвимость. Возможно, одинокий человек, увидев во время прогулки либо осознает свое одиночество, либо почувствует, что он больше не так одинок. «Кто мы, откуда, куда мы идем?» – призыв к анализу истинных, экзистенциальных потребностей человека, таких как самопознание и осмысление своего места в мире, что является прямым вызовом «счастливому сознанию», которое избегает таких вопросов. Автор уже вышел за пределы одномерного сознания, и этой фразой он заставляет выйти из одномерного мира любого увидевшего ее прохожего, выбивает из колеи, разрывает рутину, тем самым, освобождает. Работа «Пусть все услышат мое молчание» – оксюморон, подрывающий тотальное «говорение» системы. Она возвращает ценность тишине, как пространству для внутренней мысли, которая неподконтрольна кому-либо, становится оружием против «счастливого сознания», заглушающего тревогу бесконечным шумом.

В книге Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть» город рассматривается как нейтральное, однородное пространство безразличия и нарастающей сегрегации, полигон знаков, средств массовой информации, кода: «Его суть – заточение в форме/знаке – повсюду. Он весь представляет собой гетто телевидения, рекламы, гетто потребителей/потребляемых, заранее просчитанных читателей, кодированных декодировщиков медиатических сообщений, циркулирующих/циркулируемых в метро, развлекающих/развлекаемых в часы досуга и т.д. // Теперь все разобщены и безразличны под властью телевидения и автомобиля, под властью моделей поведения, запечатленных во всем – в передачах масс-медиа или же в планировке городов. Все выстроены в ряд, и каждый бессознательно отождествляет себя с умело расставленными направляющими симулятивными моделями» [1, с. 157-158]. Поэтому в данной системе становится важным обернуться против нее. В тексте автора таким сопротивлением являются граффити, заполнившие улицы Нью-Йорка в 1970-х годах: «Они стремятся вырваться из комбинаторики не за тем, чтобы отвоевать все равно недостижимую идентичность, а чтобы обернуть против системы сам принцип недетерминированности – обратить недетерминированность в истребительную экстерминацию. Код оказывается обращен сам против себя, по своей же логике и на своей же территории, что позволяет победить его, превзойдя в ирреференциальности» [1, с. 158]. Граффити возвращают жизнь в город, бьются не за содержание, а за форму.

Постепенно люди перегружаются из-за большого количества знаков и кодов в пространстве города и перестают замечать ту обширную «семиократию», которая захватывает каждую улицу. Если Нью-Йоркские граффити были «пустыми означающими» в сфере полновесных знаков города, которые несли в себе цель разложить систему одним своим присутствием, то современные надписи, выполняемые уличными художниками, уже несут в себе какой-либо посыл. По своей сути тексты работают примерно в той же плоскости, что и граффити, но вместо условной «тишины», они создают альтернативное послание, отличающее их от общей массы знаков. Создается своеобразный мятеж. Проходя по улицам Екатеринбурга, невозможно было не заметить надписи «Я бы обнял тебя, но я просто текст» и «Кто мы, откуда, куда мы идем?» (занимают в длину большую часть крыш домов, а в высоту – больше человеческого роста) потому что в отличие от монотонного звучания окружающего пространства они наталкивали на философские размышления об ограниченности наших возможностей, самой большой величине даже самых близких расстояний и неизвестности нашего предназначения в этом мире. «Пусть все услышат мое молчание» – работа, скорее наталкивающая на размышления о том количестве информации, которая скрыта внутри закрытых книг, о которой мы часто не задумываемся. Обложка книги почти не несет в себе информации о ее содержании, соответственно «молчит», но когда мы открываем сам текст, то сталкиваемся с захлестывающим водоворотом знаков, которые мы, по сути, можем «услышать». Другая же сторона этой работы связана с тем, что иногда в жизни человека случаются события, которые ему сложно пережить в одиночку, но он продолжает молчать, в надежде, что хоть кто-нибудь обратит на него внимание. Проект «Все, что я знаю об уличном искусстве» в первую очередь перемещает в альтернативную часть кода благодаря масштабу и монолитности, а в дальнейшем погружает в размышления автора настолько, что ты как бы становишься самим художником на мгновение.

М. Рахманинова также рассматривает тактики противостояния системе в своей книге «Власть и тело». Первой тактикой является «ускользание», подразумевающая перемещение в слепые зоны. В нашем случае этим является существование контркультуры внутри больших городов, а именно самого

уличного искусства, которое часто носит нелегальный характер. Стрит-арт художники и граффити-райтеры работают по ночам, закрывая лица и часто избегая наличия большого количества информации о них. Возникает своеобразная «теневая» культура, которая противостоит городским службам на их же территории. Вторая тактика – «интеллектуальная и художественная рефлексия»: «В этом смысле искусство и эстетические практики постепенно становятся инструментом для саморефлексии нового многомерного субъекта и проговаривания им собственного опыта. Благодаря этому они также оказываются продуктивным средством формирования нового знания о мире» [7, с. 408]. Последняя тактика – это «любовь». Она может существовать в разных формах и значениях. Например, как «прибежище интимности и субъектности», «бытие в совместном моменте», «способ встретиться именно в едином совместном хронотопе» и так далее [7, с. 413-414]. Благодаря любви в разнообразных ее проявлениях на протяжении многих веков создавались произведения искусства.

Для проявления тактики «ускользания» в нашем случае больше всего подходит произведение «Я бы обнял тебя, но я просто текст», так как оно создано полностью нелегально, в то время как остальные – для проекта или биеннале. Но, несмотря на это, оно не стремится скрываться, а наоборот выставляется всем напоказ в самом центре города, где его может увидеть большое количество зрителей. Под следующие две тактики нам подходят все четыре работы. Каждая из них по-своему заключает в себе интеллектуально-художественную рефлексию, а также призывает к ней. Увидев «Кто мы, откуда, куда мы идем?» невольно начинаешь рефлексировать над своей жизнью, при этом понимая, что художник не зря выбрал данную фразу. «Пусть все услышат мое молчание» возможно раскроет проблему несогласия или одиночества, а «Все что я знаю об уличном искусстве» заставит задуматься о предназначении как самого художника, его работе, так и своем месте в большом городе. Наконец, тактика «любви». Все работы Тимофея Ради являются проявлением любви к городу, людям в нем, искусству и философии. Смотря на них, можно почувствовать любовь к себе, всему и всем тебя окружающим.

Проведенный анализ текстового уличного искусства на примере работ Тимофея Ради позволяет сделать вывод, что данная художественная практика представляет собой не просто эстетическую или коммуникативную деятельность, а полноценную онтологическую тактику сопротивления повелительной и монологичной природе современного городского пространства. Творчество художника в городе противопоставляется среде функциональных и коммерческих сообщений. Таким образом, текстовый стрит-арт становится неотъемлемой частью городской среды, обогащая ее новыми смыслами и создавая очаги свободы.

Научный руководитель: старший преподаватель кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД
Каш Н.А.

Supervisor: Senior Lecturer at the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design
Kash N.A.

Список литературы:

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
2. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
3. Маркузе Г. Одномерный человек. М.: REFL-book, 1994. 368 с.
4. Пиликин Д.Г. Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций. // Эстетика стрит-арта: сборник статей. СПб.: ФГБОУ ВО «С.- Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна», 2018. С. 4-9.
5. Поносов И. Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм. М.: Игорь Поносов, 2016. 208 с.
6. Поносов И. От стен до сцен. Хроника московского уличного искусства. 1991-2020. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2025. 224 с.
7. Рахманинова М. Власть и тело. М.: Радикальная теория и практика, 2020. 456 с.
8. Текст Тимофея Ради к работе «Пусть все услышат моё молчание». URL: https ://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D16644 (дата обращения: 03.04.2026)
9. Тима Радя. URL: https ://t-radya.com/3/ (дата обращения: 03.04.2026)
10. Тылик А. Партизаны без леса. Очерки по истории и теории уличного искусства. СПб.: Эстезис, 2018. 175 с.

References:

1. Bodrijjar Zh. Simvolicheskij obmen i smert' [Symbolic exchange and death]. Moscow. Dobrosvet, 2000. 387 pp. (in Rus.).

2. Degot' E. Russkoe iskusstvo XX veka [Russian art of the XX century]. Moscow. Trilistnik, 2000. 224 pp. (in Rus.).
3. Markuze G. Odnomernyj chelovek [One-dimensional man]. Moscow. REFL-book, 1994. 368 pp. (in Rus.).
4. Pilikin D.G. Terminologija ulichnogo iskusstva. Opyt slovarnyh definicij [Terminology of street art. The experience of dictionary definitions]. // Jestetika strit-arta: sbornik statej [Aesthetics of street art: a collection of articles]. Saint-Petersburg. FGBOU VO «S.- Peterb. gos. un-t promyshlennyh tehnologij i dizajna», 2018. 4-9 pp. (in Rus.).
5. Ponosov I. Iskusstvo i gorod: Graffiti, ulichnoe iskusstvo, aktivizm [Art and the city: Graffiti, street art, activism]. Moscow. Igor' Ponosov, 2016. 208 pp. (in Rus.).
6. Ponosov I. Ot sten do scen. Hronika moskovskogo ulichnogo iskusstva [From the walls to the stages. Chronicle of Moscow street art]. 1991-2020. Moscow. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2025. 224 pp. (in Rus.).
7. Rahmaninova M. Vlast' i telo [Power and Body]. Moscow. Radikal'naja teorija i praktika, 2020. 456 pp. (in Rus.).
8. Tekst Timofeja Radi k rabote «Pust' vse uslyshat mojo molchanie». URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D16644 [Timothy Radi's text for the work "Let everyone hear my Silence"]. (date accessed: 03.04.2026)
9. Tima Radja. URL: https://t-radya.com/3/ [Tim Radya]. (date accessed: 03.04.2026)
10. Tylik A. Partizany bez lesa. Ocherki po istorii i teorii ulichnogo iskusstva [Partisans without a forest. Essays on the history and theory of street art]. Saint-Petersburg. Jestezis, 2018. 175 pp. (in Rus.).

УДК 687.01:687.151.2

В. А. Кристенсен, М. М. Кузнецова
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

КОННОТАЦИИ СВАДЕБНОГО ПЛАТЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КРИСТОБАЛЯ БАЛЕНСИАГИ И ДЕМНЫ ГВАСАЛИИ

© В. А. Кристенсен, М. М. Кузнецова, 2026

Представленный в статье анализ свадебных платьев, созданных Кристобалем Баленсиагой и Демной Гвасалией для Дома моды Balenciaga, показывает, что творческое решение и значение свадебного платья тесно связаны с социокультурными запросами общества. Свадебное платье прошло путь от произведения портновского искусства до концептуального арт-объекта, в нем отразилась радикальная трансформация отношения общества к браку и свадьбе.
Ключевые слова: свадебное платье, Кристобаль Баленсиага, Демна Гвасалия, Дом моды Balenciaga, образ невесты

V. Christensen, M. Kuznetsova
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CONNOTATIONS OF THE WEDDING DRESS IN THE WORKS OF CRISTÓBAL BALENCIAGA AND DEMNA GVASALIA

The article's analysis of wedding dresses created by Cristóbal Balenciaga and Demna Gvasalia for the Balenciaga fashion house demonstrates that the creative approach and meaning of the wedding dress are closely linked to the sociocultural demands of society. The wedding dress has evolved from a work of sartorial art to a conceptual art object, reflecting the radical transformation of society's attitudes toward marriage and weddings.
Keywords: wedding dress, Cristóbal Balenciaga, Demna Gvasalia, Balenciaga, image of the bride

На протяжении столетий свадьба была одним из самых главных событий в жизни любого человека и важным социальным ритуалом, а свадебное платье – не просто предметом одежды, а культурным и социальным символом, отражающим идеалы времени и представления о красоте и статусе невесты в обществе. В творчестве модельеров и дизайнеров свадебное платье также занимает особое место, можно говорить о том, что это особый «жанр, <который> прошел эволюцию от поиска новых композиционно-стилевых и модных решений до квинтэссенции творческого кредо или способа выражения личных переживаний, преломляемых в художественных образах» [1, с. 440]. Нередко в авторских свадебных платьях соединяются отношение общества к традиционному ритуалу и статусу невесты и творческая интерпретация социального клише. Актуальность исследования определяется сохранением свадебного платья в социокультурной практике XXI в. и в коллекциях Домов моды. На примере анализа ряда свадебных платьев, созданных Кристобалем Баленсиагой в период с 1957 по 1972 г., и Демной Гвасалией, стоявшим во главе Дома моды Balenciaga с 2015 по 2025 г., авторы демонстрируют, как при сохранении ряда внешних приемов меняются коннотации свадебного платья в зависимости от социокультурного контекста. Методологическую базу исследования составляют формально-стилевой, историко-культурологический, семантический анализ.

Свадебное платье является не только праздничным ансамблем, но и носителем глубокого символического смысла, выражая чистоту новобрачной, подчеркивая ее возвеличивание, особый статус в момент бракосочетания. Вместе с тем, свадебное платье – особый наряд в жизни женщины, аккумулирующий в себе все ее надежды на будущее, личное представление о красоте, запечатлеваемый на изображениях и запоминающийся на всю жизнь. Особенности каждой эпохи отражаются в свадебных нарядах – от символики цвета до выбора тканей и фасонов. Белый цвет, как традиционный для свадебного платья, проделал долгий путь перед тем, как стать общепринятым в середине XIX в. после

свадьбы королевы Виктории и принца Альберта в 1837 г. Именно платье Виктории стало на долгие годы образцом для невест разных сословий в странах Европы и в России. Отголоски этого образа можно найти в свадебной моде XX в. [2].

Несколько самых известных свадебных платьев в истории принадлежат авторству известного испанского модельера XX в. Кристобаля Баленсиаги. К. Баленсиага уехал из Испании в 1937 г., открыл свой Дом моды в Париже и получил признание международного модного сообщества. Модельер был перфекционистом, чьи архитектурные конструкции привлекали внимание ценителей, а его клиентками являлись наиболее элегантные дамы высшего общества: королева Испании Виктория, королева Бельгии Фабиола, княгиня Монако Грейс, герцогиня Виндзорская Уоллис Симпсон, графиня Мона фон Бисмарк.

Демонстрация свадебных платьев на модных показах появилась в середине прошлого века. Это было связано с желанием обеспеченных клиенток выходить замуж в свадебных нарядах именитых кутюрье. Таким образом, дома моды стали включать подвенечные платья в свои сезонные коллекции. Кристобаль Баленсиага на каждом показе демонстрировал величественное свадебное платье, которое воплощало дух коллекции. В отличие от других Домов высокой моды, где по традиции показ завершался свадебным платьем, в Доме моды Balenciaga свадебное платье было представлено среди коктейльных и вечерних нарядов.

Свадебные платья Кристобаля Баленсиаги – великолепный пример эволюции формы и эстетики в его творчестве. Его наряды для невест из аристократических семей отражали развитие высокой моды и контекст эпохи. Мы можем видеть в них классические решения или модернистские эксперименты, но во всех моделях Баленсиаги всегда присутствовало внимание к личности невесты, желание сделать ее центром церемонии.

Для платьев К. Баленсиаги 1950-х гг. характерен облегающий крой лифа и пышная юбка, как того требовали тенденции моды того времени. Наглядным примером может служить свадебное платье испанской аристократки Сонсолес Диес де Ривера, созданное в 1957 г. Платье выполнено из шантунга цвета слоновой кости с изысканной вышивкой золотыми металлизированными нитями. Юбка имеет форму колокола и спереди короче, чем сзади, где она расширяется, образуя короткий шлейф (рис. 1). Платье Сонсолес Диес де Ривера относится к линии «павлиний хвост», которую Кристобаль Баленсиага представил в том же 1957 г. Эта линия была создана по мотивам испанского платья фламенко, однако пышная воздушная юбка испанского оригинала здесь заменена на четкую жесткую форму с большей архитектурностью. Жесткая форма юбки и драгоценная вышивка создают аллюзию с историческим костюмом испанской аристократии и подчеркивают высокий социальный статус невесты. Платье дополнялось драгоценной диадемой и тонкой фатой-вуалью, оттеняющей скульптурность формы. Это платье – воплощение незыблемых традиций аристократии, тесно связанных с прошлым и с духом национальной независимости, тонко переданном кутюрье в аллюзии на «стиль фламенко».



Рис. 1. Баленсиага К., свадебное платье, 1957. Музей Кристобаля Баленсиага, Гетария, Испания

В 1960-е гг. резко обновлялись стиль жизни и мода, модернистские линии и новые материалы стали ведущими в разных областях дизайна, в том числе и в одежде. Молодое поколение переосмысливало ритуалы своих родителей, отказывалось от многих традиций. Свадьба тоже трактовалась ими по-новому, особенно если вспомнить культуру хиппи, постигшую расцвета в конце десятилетия. Однако западноевропейская аристократия сохраняла традиции, в том числе относящиеся к

свадебному ритуалу. К. Баленгиага виртуозно балансировал между традиционным смыслом свадебного платья и новым решением. Обозначенная в свадебном платье 1958 г. (ныне в Метрополитен музее – [1]) минималистическая тенденция в этом десятилетии достигла своей кульминации в портновских изысканиях мастера: крой был направлен на то, чтобы предельно упростить линии силуэта, декоративные детали свелись к абсолютному минимуму, а в выборе тканей предпочтение отдавалось однотонным формоустойчивым материалам [3].

В связи с этим обратим внимание на свадебное платье Фабиолы де Мора-и-Арагон, королевы Бельгии, которая выходила замуж в 1960 г. Ее изысканное и лаконичное платье с семиметровым шлейфом выполнено из атласа цвета слоновой кости и дополнено меховой отделкой. Кутюрье сделал особый акцент на линиях спинки, ведь венчальный наряд и смотрится главным образом сзади. Как рассказывал Ю. де Живанши, платье для королевы Фабиолы было чудом кроя и изобретательности – нежная линия горловины и шлейф платья были оторочены мехом белой норки [4]. Внешняя простота и строгость платья символизировали особый статус и чистоту невесты, как это было принято в прежние времена. Свадебное платье, скрывающее тело и лишенное вышивки и кружевной отделки, напоминало одежду священников, и это не случайно (рис.2). Католицизм был непоколебимым ориентиром в жизни кутюрье, являясь постоянным источником вдохновения для моделей современной одежды. Строгие и минималистичные линии монашеского одеяния и архитектурный объем оказали влияние на работы модельера.



Рис. 2. Слева: Франсиско де Сурбаран. Портрет фра Франсиско Сумеля, 1633. Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид, Испания. Справа: Кристобаль Баленсиага. Свадебное платье, 1960. Музей Кристобаля Баленсиага, Гетария, Испания

В своих свадебных нарядах 1960-х гг. К. Баленсиага добился вершины мастерства, создав ряд скульптурных и архитектурных форм, в которых проявились знание тканей и творческий гений мастера [5]. Кульминацией стало его свадебное платье 1967 г. из газара, сшитое одним швом. Округлая линия головного убора повторялась в форме шлейфа платья (рис. 3). Это был совершенный образец строгой красоты, лишенный декора, благодаря чему все внимание концентрировалось на силуэте и образе самой невесты. Об этом свадебном платье Vogue писал: «Нет на Земле более красивого и молодого платья, чем это». Платье стало ярким образцом модернизма в моде благодаря минимализму и чистоте формы, оригинальному объему, которые переосмыслили общепризнанные каноны свадебного наряда. Однако и этот подвенечный наряд и в особенности головной убор напоминали платье и вуаль монахинь [6], что свидетельствовало о верности кутюрье своим идеалам. Модель 1967 г. одновременно отразила смелые художественные поиски мастера и сохранила классическую трактовку образа невесты, внимание к ее личности и традиционное возвеличивание новобрачной. Платье можно считать своего рода «завещанием» кутюрье, который уже в 1968 г. отошел от дел, заявив, что не готов приспосабливаться к реалиям, продиктованным запросами улицы.

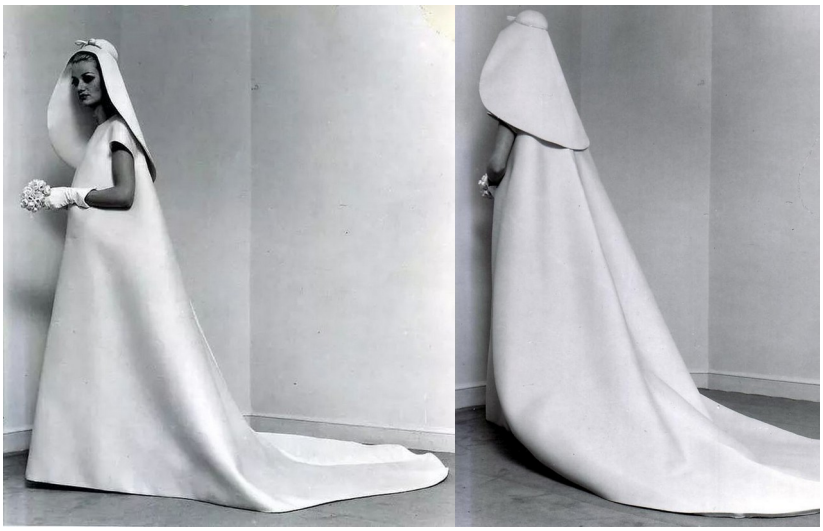


Рис. 3. Баленсиага К., свадебное платье, 1967. Архив Дома моды Balenciaga

Следует выделить последнее свадебное платье, которое Кристобаль Баленсиага создал уже после закрытия своего Дома моды в 1972 г. Это подвенечный наряд для Марии дель Кармен Мартинес-Бордью-и-Франко, внучки Франсиско Франко (рис. 4). Модель можно считать репликой на собственные знаменитые платья кутюрье. Полностью игнорируя влияние моды, мастер вернулся к классическому силуэту и традиционной отделке. Форма платья строга и универсальна, длинная юбка в пол и семиметровый шлейф – дань традиции. Изысканная вышивка органично соединена с линиями кроя. Свадебный наряд продемонстрировал основные черты узнаваемого стиля К. Баленсиаги: безупречный крой и чувство формы, искусную ручную работу, свидетельствующие о постоянном стремлении к совершенству. Лишенное модных черт платье можно считать эталоном классической интерпретации образа и статуса невесты, оно актуально во все времена.



Рис. 4. Баленсиага К., свадебное платье, 1972. Музей дизайна Барселоны, Барселона, Испания

Таким образом, свадебные модели Кристобаля Баленсиаги меняли свою форму и стилевое решение под влиянием моды, но их значение всегда оставалось неизменным. Это было связано с тем, что кутюрье работал для аристократической клиентуры, строго соблюдающей социальные ритуалы.

После возобновления работы Дома моды Balenciaga несколько дизайнеров отвечали за художественное решение коллекций, при этом перед ними стояли следующие задачи: сохранить узнаваемость Дома и установить преемственность с творчеством великого кутюрье; создавать новые модные решения, которые будут актуальными в современных условиях и будут соответствовать запросам молодых потребителей. Это сложная задача ввиду того, что стиль К. Баленсиаги во многом был связан с его эпохой и его клиентурой, а социальные изменения давно уже сформировали у публики новое отношение к роскоши, моде, одежде как таковой. Немаловажно и то, что произошло размывание некоторых социальных кодов, утрата традиционных ценностей и устойчивых ритуалов, подмена

приоритетов. Все это отразилось на отношении к свадьбе и свадебному платью.

С 2015 по 2025 г. художественным директором Дома моды Balenciaga был дизайнер грузинского происхождения Демна Гвасалия. Во время пребывания во главе Дома моды, Д. Гвасалия обращался к архивам кутюрье и нередко деконструировал оригинальные силуэты Кристобаля Баленсиаги. В 2021 г. Демна Гвасалия возродил высокую моду Дома Balenciaga, где он виртуозно интерпретировал узнаваемые модели бренда в контексте современной уличной культуры. В коллекции haute couture дизайнер представил модели унисекс: от классических костюмов до толстовок и бомберов оверсайз, адаптировав тем самым этот эксклюзивный вид искусства к запросам современной молодежной аудитории.

В коллекции Haute Couture Fall/Winter 2021/22 Дома моды Balenciaga были представлены два свадебных ансамбля. Первое платье, выполненное из серебристого шелкового жаккарда с цветочной вышивкой, вдохновлено архивами Кристобаля Баленсиаги, а именно платьем 1957 г. (рис. 5). Созданная Д. Гвасалией версия – не буквальная цитата работы мастера, а трансформация платья невесты в его глубинной сущности. Дизайнер сохранил скульптурность кроя, но довел его до абсурда, сочетая платье с классическими черными брюками и высокими перчатками. Демонстрирующая платье модель представлена в двойственной роли жениха и невесты, что позволяет рассуждать о расширенных рамках мужского-женского и о гендерной проблеме в современном обществе. Пожалуй, единственное, что сложно представить себе, – возможность использования такого платья в условиях реальной свадьбы. Поскольку представители молодого поколения в Европе все реже проводят классический ритуал бракосочетания, дизайнер иронизирует над ним, делая платье-манифест или платье-оксюморон, но не реальное коммерческое предложение. При создании данного платья Гвасалия соединяет два полюса: классическую высокую моду и дерзкую насмешку над традицией.



Рис. 5. Гвасалия Д. для Дома моды Balenciaga, свадебное платье,
коллекция Haute Couture Fall/Winter 2021/22

Финальное платье из этой же коллекции Haute Couture Fall/Winter 2021/22 – минималистичный подвенечный наряд с мягкой фатой. Здесь Демна Гвасалия оставил крой знакового свадебного платья Кристобаля Баленсиаги 1967 г. почти без изменений. Дизайнер сохранил главные характеристики оригинала, а именно: чистоту цвета, четкость линий, акцент на форме без лишних деталей. Не меняя конструкцию платья, он модернизировал дизайн с помощью материалов – платье стало текучим, утратив свою величественность. Существенное отличие модели Д. Гвасалии – фата, которая доходит до кончиков пальцев рук: из-за достаточной плотности материала лицо под ней практически неразличимо (рис. 6). В дополнение к этому на модель во время показа была надета маска. Кристобаль Баленсиага в своих подвенечных нарядах никогда полностью не скрывал лицо невесты и не обезличивал ее. Она всегда была центром торжественной церемонии. «Текучая» форма и абсолютная нейтральность облика, лишенного каких-либо черт, превратила невесту Демны Гвасалии в свадебный фантом. Таким платьем нельзя любоваться, его сложно желать. То же можно, в некоторой степени, говорить и свадьбе, значение которой в настоящее время изменилось в восприятии общества.



Рис. 6. Гвасалия Д. для Дома моды Balenciaga, свадебное платье,
коллекция Haute Couture Fall/Winter 2021/22

Необходимо упомянуть свадебное платье, представленное Д. Гвасалией в рамках коллекции Pre-fall 2024, в пышных формах которого угадывался оммаж Кристобалю Баленсиаге. Монументальный свадебный наряд из плотного белого атласа с воротником-стойкой, доходящим до уровня глаз модели, воплощал гипертрофированную элегантность и абсурдную величавость, нашедшие завершение в аксессуаре в форме черной туфли (рис. 8). Дизайнер сознательно обратился к приемам К. Баленсиаги, экспериментируя с формой и объемом. Однако он не скопировал мастера, а бросил дерзкий вызов традиции. Изучая это платье, мы снова наблюдаем скрытое за стоящим воротником лицо невесты и не можем понять, кто перед нами: мужчина или женщина. Д. Гвасалия заигрывает с агендерностью, размывая рамки социальной идентичности. Невеста в кутюрном платье, дефилирующая по улице Лос-Анжелеса в компании с моделями, одетыми в спортивные шорты, тренировочные комбинезоны, футболки, бомберы и уродливые кроссовки и несущими в качестве аксессуаров стаканчики фитнес-коктейлей, смотрится неуместно, как и любая традиция в изменившемся мире.



Рис. 8. Гвасалия Д. для Дома моды Balenciaga, свадебное платье, коллекция Pre-fall 2024

Свадебное платье коллекции Couture Fall/Winter 2024 снова представляет собой провокацию в исполнении Демны Гвасалии. Наряд представляет собой узкое белое платье со шлейфом, отлитое из пластиковых пакетов по фигуре модели (рис.9). Демна Гвасалия не первый год затрагивает в своих работах вопросы экологии и критикует культуру потребления. Но в данном случае концепция вторичной переработки не является ключевой. Важнее ассоциативно-смысловая коннотация, связывающая свадьбу и свадебное платье с мусором. В этой модели дизайнер воспроизводит классические элементы и формы свадебного платья, но трансформирует его в концептуальный арт-объект, подвергая сомнению ценность

и значимость социального статуса невесты. У Д. Гвасалии свадебное платье превращается в полемическую реплику на тему свадьбы как таковой.



Рис. 9. Гвасалия Д. для Дома моды Balenciaga, свадебное платье,
коллекция Couture Fall/Winter 2024

Результат анализа показывает, как свадебное платье прошло путь трансформации от произведения портновского искусства до концептуального арт-объекта, что связано с его социокультурным значением. Во времена, когда Кристобаль Баленсиага создавал свои свадебные платья, католическая невеста выходила замуж один раз. Свадьба была четко регламентированным и крайне важным ритуалом, и мастер при создании свадебных платьев всегда ориентировался на аристократическую клиентуру. Его свадебные платья – символ статуса и воплощение социальных норм высшего общества. Идеальные архитектурные и скульптурные формы, роскошные, дорогие материалы, перфекционизм в исполнении – основные черты творчества испанца.

В эпоху Демны Гвасалии свадьба лишилась ореола исключительности. Теперь это необязательное событие, допускающее многократное повторение, игровой формат доминирует в этом ритуале, а невеста уже не окружена ореолом непорочности и избранности. Д. Гвасалия создает свои свадебные платья не для прохода к алтарю, а как художественный манифест молодежной аудитории. Дизайнер ориентируется на уличную моду XXI в., мастерски размывая границы гендера и подвергая пересмотру важность свадебной церемонии в целом. Наряжая невесту в подвенечное платье из пластиковых пакетов или полностью скрывая ее лицо, он бросает вызов устоявшимся канонам и ритуалам. Таким образом, свадебное платье перестает быть коммерческим предложением, превращаясь инструмент коммуникации с аудиторией бренда.

Художественные принципы в работе над свадебным платьем тоже изменились. В своем творчестве Кристобаль Баленсиага создал синтез традиций и инноваций, вдохновляясь классическим искусством, историей Испании и традициями. Гвасалия работает в рамках постмодернизма, свободно оперируя источниками, стирая границы между высоким искусством кутюра и уличной модой, он формирует новые принципы творчества, превращает свадебную моду в провокационную игру в новом контексте. Можно говорить о том, что творчество Д. Гвасалии обнажает кризис свадебной индустрии, продающей унифицированные мечты. Платье из пластиковых пакетов – символ сиюминутности ритуала. Современное отношение к браку часто именно такое.

Таким образом, в авторских платьях двух значимых мастеров моды XX–XXI вв. отразилась радикальная трансформация отношения общества к браку и свадьбе, в ходе которой изменилась их социальная и символическая нагрузка. Устоявшиеся традиции старших поколений утратили статус непреложных постулатов – их место заняли новые реалии современного общества. Свадебные платья в творчестве Кристобаля Баленсиаги и Демны Гвасалии можно считать зеркалом, отражающим кардинальные социальные и культурные изменения в обществе.

Список литературы:

1. *Кузнецова, М. М.* Образ новобрачной в авторской моде / М. М. Кузнецова // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXIII-й международной науч. конф. / под ред. Н. М. Калашниковой. – СПб. : ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2020. – С. 436–441.

2. *Пичугина, А. Э.* Влияние исторических и культурных факторов на конструкцию свадебных платьев / А. Э. Пичугина, О. А. Скрыльникова // Современные информационные технологии в образовании, науке и промышленности: XXIX Международная конференция, XXVII Международный конкурс научных и научно-методических работ, IV Международный конкурс «Нейросетевой рисунок»: сборник трудов, Москва, 07–08 ноября 2024 года. – Москва: Экон-Информ, 2024. – С. 141-144.
3. *Герасимова, О.* Характерный Баленсиага / О. Герасимова // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2024. – № 2(72). – С. 391–398.
4. *Фернандес-Миранда, М.* Загадка по имени Кристобаль Баленсиага / Мария Фернандес-Миранда: [пер. с испанск. А. М. Шарафеевой]. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2025. 256 с.
5. *Miller L. E.* Balenciaga: Shaping Fashion – London: V&A Publishing, 2017. 192 p.
6. *Dirix E.* Little book of Balenciaga. – London: Welbeck Publishing, 2022. 160 p.
7. *Ильин, Н. А.* Биография Демны Гвасалия / Н. А. Ильин // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: Материалы IV международной научной конференции. В 3-х томах, Санкт-Петербург, 10 декабря 2021 года / Под редакцией С.И. Бугашева, А.С. Минина. Том II. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 723–726.

References:

1. Kuznetsova, M. M. Obraz novobrachnoj v avtorskoj mode [The image of the bride in the author's fashion] / M. M. Kuznetsova // *Moda i dizajn: istoricheskij opy`t – novy`e texnologii: materialy` XXIII-j mezhdunarodnoj nauch. konf.* [Fashion and design: historical impact-new technologies: conference proceedings of the XXIII international scientific conference] / pod red. N. M. Kalashnikovoj. – SPb. : FGBOUVO «SPbGUPTD», 2020. – 436–441 pp. (in Rus.).
2. Pichugina, A. EH. Vliyanie istoricheskikh i kul'turnykh faktorov na konstrukciyu svadebnykh plat'ev [The influence of historical and cultural factors on the design of wedding dresses] / A. EH. Pichugina, O. A. Skryl'nikova // *Sovremennye informacionnye tekhnologii v obrazovanii, nauke i promyshlennosti: XXIX Mezhdunarodnaya konferenciya, XXVII Mezhdunarodnyj konkurs nauchnykh i nauchno-metodicheskikh rabot, IV Mezhdunarodnyj konkurs «Nejrosetevoj risunoK»: sbornik trudov* [Modern information technologies in education, science and industry: XXIX International conference, XXVII International competition scientific and scientific-methodical works, IV International competition “Neural network drawing”: collection of works], Moskva, 07–08 noyabrya 2024 goda. – Moskva: Ehkon-Inform, 2024. – 141-144 pp. (in Rus.).
3. Gerasimova, O. Kharakternyj Balensiaga [Balenciaga character] / O. Gerasimova // *Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura* [Fashion theory: the journal of dress, body & culture]. – 2024. – № 2(72). – 391–398 pp. (in Rus.).
4. Fernandes-Miranda, M. *Zagadka po imeni Kristobal' Balensiaga* [The Balenciaga Riddle]/ Mariya Fernandes-Miranda: [per. s ispansk. A. M. Sharafeevoj]. – M.: KOLibri, Azbuka-Attikus, 2025. – 256 pp. (in Rus.)
5. Miller L. E. *Balenciaga: Shaping Fashion* – London: V&A Publishing, 2017. – 192 pp.
6. Dirix E. *Little book of Balenciaga*. – London: Welbeck Publishing, 2022. – 160 pp.
7. Il'in, N. A. Biografiya Demny Gvasaliya [Biography of Demna Gvasalia] / N. A. Il'in // *Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnya, zavtra*: *Materialy IV mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. V 3-kh tomakh, Sankt-Peterburg, 10 dekabrya 2021 goda* [The humanities in the modern University: yesterday, today, tomorrow. Proceedings of the IV International Scientific Conference. In 3 volumes, St. Petersburg, December 10, 2021]. / Pod redakciej S.I. Bugasheva, A.S. Minina. Tom II. – Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennykh tekhnologij i dizajna, 2021. – 723–726 pp. (in Rus.).

УДК 74.01/.09

Ли Линьвэй

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

КИТАЙСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ СИМВОЛЫ И НАСЛЕДИЕ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА

© Ли Линьвэй, 2026

Данная статья исследует взаимосвязь между традиционными китайскими символами и современным промышленным дизайном. В работе рассматривается, как богатое культурное наследие Китая интегрируется в современные дизайнерские решения, создавая уникальный синтез традиций и инноваций. Особое внимание уделяется ключевым символам китайской культуры и их трансформации в контексте промышленного дизайна XXI века. Статья анализирует способы сохранения культурной идентичности через дизайн продуктов массового производства и демонстрирует, как традиционные элементы становятся источником вдохновения для создания конкурентоспособных товаров на глобальном рынке. Исследование также затрагивает вопросы устойчивого развития и экологического подхода в современном китайском дизайне, основанном на традиционных ценностях.
***Ключевые слова**: китайская культура, традиционные символы, промышленный дизайн, культурное наследие, инновации, идентичность, глобализация.*

Li Linwei

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CHINESE TRADITIONAL SYMBOLS AND THE HERITAGE OF INDUSTRIAL DESIGN

This article explores the relationship between traditional Chinese symbols and modern industrial design. The paper examines how China's rich cultural heritage is integrated into contemporary design solutions, creating a unique synthesis of tradition and innovation. Special attention is paid to key symbols of Chinese culture and their transformation in the context of 21st century industrial design. The article analyzes ways of preserving cultural identity through the design of mass-produced products and demonstrates how traditional elements become a source of inspiration for creating competitive goods in the global market. The study also addresses issues of sustainable development and ecological approaches in modern Chinese design based on traditional values.
***Keywords**: Chinese culture, traditional symbols, industrial design, cultural heritage, innovation, identity, globalization.*

Введение и методология исследования

Данное исследование посвящено комплексному анализу взаимодействия между традиционными символами китайской культуры и современным промышленным дизайном. В работе применяется междисциплинарный подход, сочетающий методы искусствоведческого, культурологического и семиотического анализа.

Методологической основой исследования служит системно-структурный анализ, позволяющий рассматривать китайские символы как целостную знаковую систему, функционирующую в контексте промышленного дизайна. Согласно определению В.Ю. Медведева, дизайн представляет собой «творческую проектно-художественную деятельность, связанную с проектированием предметного мира, созданием образцов промышленных изделий с высокими потребительскими и эстетическими качествами». В данном контексте символы рассматриваются не только как декоративные элементы, но и как носители культурных смыслов, влияющие на формообразование и функциональные аспекты дизайн-объектов [26].

В работе используется историко-генетический метод для анализа эволюции китайской символики от древних форм до современных интерпретаций в промышленном дизайне. Компаративный анализ применяется для сопоставления западных и восточных подходов к интеграции культурных символов в дизайн-проектирование, а также для выявления региональных особенностей в современном

китайском дизайне.

Семиотический подход позволяет раскрыть многоуровневую структуру китайских символов, их денотативные и коннотативные значения в контексте промышленного дизайна. Как отмечает Ю.М. Лотман, «символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума» [23], что особенно актуально для китайской традиции с ее акцентом на преемственность и сохранение культурных кодов.

1. Традиционная китайская культура и символы

Китайская цивилизация, насчитывающая более пяти тысячелетий, создала одну из самых богатых и глубоких систем символов в мировой культуре. Эти символы, формировавшиеся на протяжении династических эпох, отражают фундаментальные философские концепции, религиозные верования и эстетические принципы китайского народа. Они служили не только декоративными элементами, но и несли глубокую смысловую нагрузку, передававшуюся из поколения в поколение.

Изучение традиционных основ китайского искусства имеет долгую и сложную историю, связанную с развитием самой китайской цивилизации, влиянием философских учений и взаимодействием с другими культурами. Этот процесс включал как внутреннее осмысление традиций, так и внешнее исследование со стороны зарубежных учёных.

Китайская живопись и другие виды искусства зародились в глубокой древности. Самые старые находки китайского искусства датируются 3000 годом до н. э. и включают керамику, геометрический орнамент, соединённые кости, полированные каменные инструменты. В эпоху неолита заложилась технология производства керамики, которая впоследствии стала одним из ключевых видов китайского искусства.

В период династии Хань (206 г. до н. э. - 220 г. н. э.) появились декоративные изображения на шёлке и погребальные портреты. В это время формировались базовые принципы работы с тушью и кистью, зарождалась техника, ставшая фундаментом всей китайской живописи.

Расцвет искусства пришёлся на период Тан (618–907 гг.), когда живопись обрела утончённость и элегантность. В это время формируется жанр «шаньшуйхуа» (山水画) - пейзажная живопись гор и вод, ставший впоследствии центральным в китайской традиции. Период Сун (960–1279 гг.) считается золотым веком китайской живописи. Возникает классическая монохромная живопись тушью, где оттенки чёрного передают всё многообразие природы.

На искусство той эпохи большое влияние оказывала философия. Китайская философия - основа китайской культуры, и это особенно заметно в искусстве. Китайская живопись и теория живописи неразрывно связаны с основными философскими течениями Китая: конфуцианством, буддизмом и даосизмом. Эти учения легли в основу духовного смысла произведений китайской живописи.

Даосизм оказал особенно сильное влияние на китайскую живопись. Основные концептуальные составляющие китайской живописи - естественность, таинственность, правдивость, безмятежность - в полной мере соответствуют духу даосской философии. Идея отшельничества, распространённая среди интеллигенции в эпохи Вэй и Цзинь, нашла отражение в пейзажной живописи.

Конфуцианство акцентировало внимание на моральных качествах, которые выражались в живописи, особенно в период династии Хань.

Буддизм, проникший в Китай на рубеже нашей эры, также повлиял на развитие искусства, в том числе на тематику и символику произведений.

Философские концепции Инь и Ян, а также идея гармонии стали ключевыми для структуры картин и понимания мира в китайском искусстве.

В Древнем Китае первые художественные школы возникали при императорском дворце и буддийских храмах. Обучение строилось на следовании многовековым традициям, закреплённым в трактатах, таких как «Шесть законов живописи» Се Хэ (V в. н. э.) и труды Ван Вэя (VIII в. н. э.).

Наивысшего расцвета художественное образование достигло с созданием Императорской академии живописи в середине X века. Академия стала образовательным, практическим и методологическим центром с мастерскими по изготовлению живописных материалов и музеями. Здесь художники изучали шедевры древности, осваивали философскую концепцию картин и техники старых мастеров. После обучения в школе живописи молодые художники могли поступить для работы при дворе в Императорскую академию. Состав академии пополнялся за счёт талантливых и уже известных живописцев, приглашённых уполномоченным лицом, либо художников, самостоятельно приехавших в столицу. Претендовать на место в Академии могли только лица, занимавшие достаточно высокое положение в обществе.

В XX веке на китайское искусство повлияло западное влияние, что привело к появлению синтетических стилей. Во второй половине XX века, особенно после Культурной революции (1966–1976 гг.), когда многие традиционные формы искусства подвергались преследованиям, начинается процесс возрождения и переосмысления классического наследия.

В современных условиях китайская живопись продолжает развиваться в двух направлениях:

сохранение традиционных техник («гохуа» - национальная живопись) и экспериментальные формы, вступающие в диалог с глобальным искусством. При этом обе тенденции объединяет глубокое уважение к историческому наследию и философским основам, заложенным мастерами прошлого.

Таким образом, история изучения традиционных основ китайского искусства - это сложный процесс взаимодействия внутренних традиций, философских идей и внешнего интереса, который продолжается и в современном мире, оказывая определенное влияние на знаковую систему в Китае [20].

В контексте семиотического подхода, разработанного в трудах Ю.С. Степанова и В.Н. Топорова, китайские символы представляют собой сложную знаковую систему, где каждый элемент функционирует на нескольких уровнях значения. Как отмечает отечественный исследователь Н.А. Виноградова, «китайская символика представляет собой целостный культурный текст, в котором каждый знак существует не изолированно, а в сложной системе взаимосвязей с другими символами» [15].

Одним из основополагающих элементов китайской символики является концепция инь и ян - взаимодополняющих противоположностей, составляющих основу мироздания. Этот символ олицетворяет гармонию и баланс, которые достигаются через взаимодействие противоположных начал: света и тьмы, мужского и женского, активного и пассивного. В традиционном китайском дизайне инь-ян находит своё воплощение в асимметричных, но уравновешенных композициях, плавных переходах от одной формы к другой [1].

Спиральные орнаменты, известные как «облака счастья» (祥云), представляют собой еще один важный элемент китайской символики. Эти узоры символизируют благополучие, долголетие и процветание. Их характерные завитки и изгибы часто используются в современном дизайне, как можно видеть на Рисунке 1, где этот традиционный орнамент нанесен на поверхность стилизованного факела. Интересно отметить, как дизайнер не только воспроизвел исторический узор, но и интегрировал его в форму современного объекта, добавив красный цвет – традиционный символ счастья и праздника в китайской культуре.

На рисунках 1-3 отображены символы традиционной китайской культуры.



Рисунок 1. Использование «Облака счастья» на факеле

Драконы занимают особое место в китайской символической системе. В отличие от западной традиции, где дракон часто ассоциируется с разрушительными силами, в Китае это символ благополучия, силы и императорской власти. Драконы изображались на ритуальных предметах, архитектурных сооружениях, одежде и предметах быта. Пять когтей императорского дракона, его извивающееся тело и характерные черты лица стали каноническими элементами китайского декоративно-прикладного искусства.

Не менее значимыми в китайской символике являются фигуры феникса (фэнхуан), олицетворяющего женское начало и благополучие, и цилиня - мифического животного, сочетающего черты дракона, оленя

и быка, символизирующего мудрость и долголетие. Эти существа, наряду с черепахой и тигром, образуют систему четырех священных животных, соответствующих сторонам света и временам года.

Растительные мотивы также имеют богатую символику в китайской традиции. Пион считается «царем цветов» и символизирует богатство, процветание и знатное происхождение. Лотос, прорастающий из грязи, но остающийся чистым, служит метафорой духовной чистоты и просветления в буддийской традиции. Бамбук, сосна и слива (так называемые «три друга зимы») олицетворяют стойкость, долголетие и надежду [5].

Каллиграфия, считающаяся высшей формой искусства в Китае, также является источником многочисленных символов. Иероглифы «счастье» (福), «долголетие» (寿), «богатство» (財) и «двойная радость» (囍) часто использовались в декоративных целях. Причем важно не только их значение, но и эстетика написания, передающая гармонию формы и содержания.

В работах отечественных исследователей китайской культуры, таких как М.Л. Титаренко и В.В. Малявин, подчеркивается, что для китайской традиции характерно понимание символа не как статичного знака, а как динамического процесса. «Символ в китайской культуре - это не просто условное обозначение, а способ мышления, позволяющий устанавливать связи между различными аспектами бытия», - отмечает В.В. Малявин [25].

Цветовая символика в китайской культуре имеет строгую систему ассоциаций: красный цвет символизирует радость, счастье и удачу; желтый (или золотой) ассоциируется с императорской властью; синий и зеленый связаны с природой и ростом; белый традиционно считался цветом траура, хотя в современном контексте приобрел также значение чистоты и элегантности. Яркое применение традиционного красного цвета можно наблюдать в архитектуре Китайского павильона на Всемирной выставке 2010 года в Шанхае (Рисунок 2). Этот павильон, получивший название «Восточная корона», представляет собой современную интерпретацию традиционной китайской архитектуры с характерными многоярусными крышами. Использование насыщенного красного цвета не только привлекает внимание, но и подчеркивает культурную идентичность Китая, символизируя национальную гордость и праздничную атмосферу.

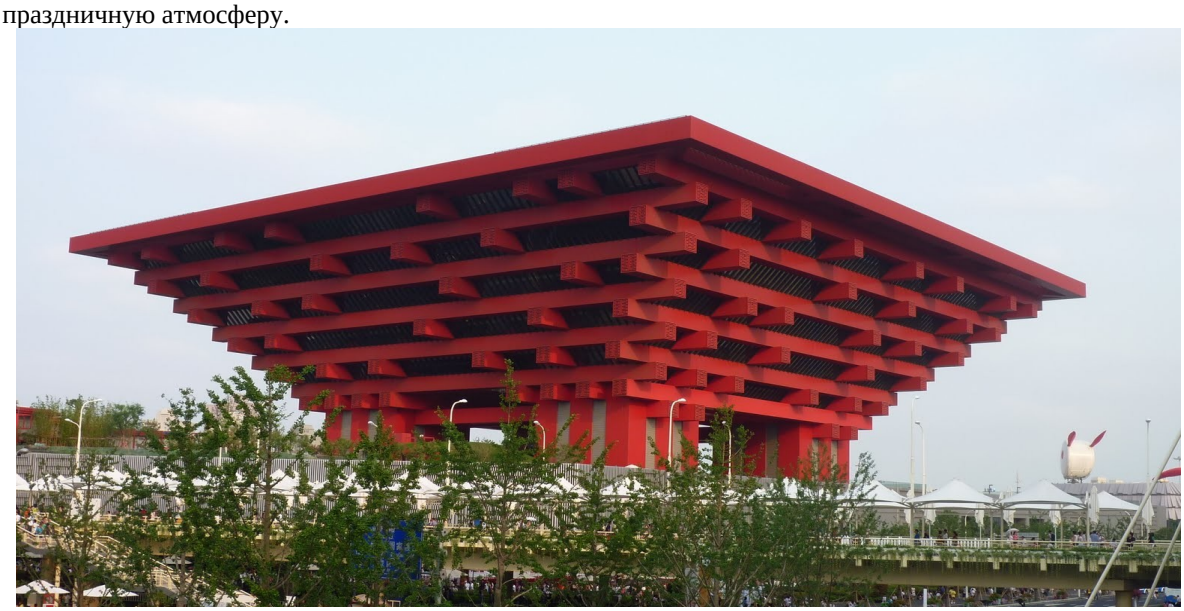


Рисунок 2. Китайского павильона на Всемирной выставке 2010 года в Шанхае

Как отмечает Е.А. Малиновская, «цвет в китайской традиции функционирует не просто как декоративный элемент, но как полноценный культурный код, связанный с космологическими представлениями и социальной иерархией» [24].

Геометрические узоры, такие как решетчатые орнаменты (格子纹), узоры «облачный свиток» (云纹) и «волны» (波纹), не только служили декоративным целям, но и выражали представления о структуре мироздания, циклической природе времени и космическом порядке.

Эти традиционные символы веками использовались в архитектуре, живописи, керамике, ткачестве и резьбе по дереву. Они были неотъемлемой частью материальной культуры Китая, отражая

глубинные аспекты национального самосознания и философской мысли. Династийные изменения, контакты с другими культурами и внутренние социальные трансформации вносили коррективы в символическую систему, но ее фундаментальные элементы сохраняли устойчивость на протяжении тысячелетий [3].

Ярким примером интеграции традиционных символов в современные дизайнерские решения является серия продукции музея Запретного города, представленная на Рисунке 3. Эта коллекция демонстрирует, как исторические мотивы, характерные для императорского дворца, трансформируются в функциональные и эстетически привлекательные товары повседневного использования. Упаковочные коробки, сумки, чайные сервизы и аксессуары украшены традиционными орнаментами и изображениями, которые несут в себе культурную историю и символический смысл. Этот пример особенно интересен тем, что показывает способность древних символов адаптироваться к современным потребительским контекстам без утраты своей аутентичности.



Рисунок 3. Серия продукции и культурных произведений музея Запретного города.

Как подчеркивает С.А. Арутюнов в своих исследованиях механизмов культурной трансмиссии, «переход традиционных элементов в современные контексты не означает их музеефикации, но свидетельствует о жизнеспособности культурной традиции, ее способности адаптироваться к меняющимся условиям» [12].

Особенность китайской символической системы заключается в ее многослойности и комплексности. Один и тот же символ может иметь несколько уровней интерпретации - от буквального до философского и духовного. Например, изображение летучей мыши (蝠, fú) служило омофоном к слову «счастье» (福, fú), создавая визуальную игру слов. Такая многозначность позволяла передавать сложные концепции через относительно простые изображения, что делало эти символы особенно ценными для дизайнеров всех эпох.

Профессор Е.В. Завадская в своих работах по эстетике и философии китайского искусства отмечает, что «символ в китайской традиции - это не столько иносказание, сколько способ проявления скрытых связей между всеми уровнями бытия. Через символы выражается фундаментальный для китайского мировосприятия принцип единства многообразия» [19].

Традиционные китайские символы были не просто декоративными элементами - они формировали целостную систему мировосприятия, выражали ключевые ценности общества и служили средством сохранения культурной преемственности. В условиях современного промышленного дизайна эти символы приобретают новое звучание, становясь связующим звеном между многовековым наследием и инновационными технологиями.

2. Промышленный дизайн и культурное наследие

Эволюция китайского промышленного дизайна представляет собой уникальный феномен синтеза древних традиций и современных технологий. В отличие от западной модели, где промышленный дизайн развивался как реакция на индустриализацию и часто противопоставлялся традиционному ремесленному искусству, в Китае наблюдается стремление к органичному включению культурного наследия в контекст массового производства.

Как отмечает В.Ю. Медведев, «промышленный дизайн на современном этапе характеризуется интеграцией технологических, эргономических, экономических и культурных аспектов» [27]. В китайском контексте культурная составляющая приобретает особое значение, выступая в качестве основы национальной дизайнерской идентичности.

Начало современного промышленного дизайна в Китае можно отнести к периоду после экономических реформ 1978 года, когда страна начала активно интегрироваться в глобальную экономику. На первом этапе китайский дизайн во многом следовал западным образцам, фокусируясь на

функциональности и экономической эффективности, часто в ущерб культурной аутентичности. Однако с начала XXI века наблюдается отчетливая тенденция к «возвращению к корням» и поиску уникального дизайнерского языка, основанного на традиционных ценностях и символах [4].

Российский исследователь О.И. Генисаретский определяет культурную идентичность в дизайне как «способность проектных решений отражать и транслировать ценности и смыслы определенной культурной традиции» [16]. В этом аспекте современный китайский промышленный дизайн демонстрирует последовательное стремление к выражению национальной культурной идентичности через интеграцию традиционных символов и концепций.

Современные китайские дизайнеры активно переосмысливают традиционные символы, адаптируя их к требованиям глобального рынка. Этот процесс можно наблюдать на нескольких уровнях: от прямого цитирования традиционных мотивов до их концептуального переосмысления. Например, компания Lenovo в своих флагманских устройствах использует элементы традиционной китайской эстетики - сдержанные цветовые решения, минималистичные формы и тонкие аллюзии на классические орнаменты. Этот подход отражает даосский принцип «незаметного присутствия» (无为, wúwéi) - идею о том, что наибольшей эффективности можно достичь через естественность и ненавязчивость.

Автомобильный дизайн также демонстрирует интеграцию традиционных элементов. Компания Hongqi («Красное знамя»), исторически производившая лимузины для правительственных чиновников, в своих современных моделях сочетает монументальность и сдержанное величие, характерные для императорской архитектуры, с техническими инновациями. Решетка радиатора напоминает традиционные резные деревянные панели, а интерьеры вдохновлены классическими образцами китайской мебели династий Мин и Цин [2].

В контексте культурологического анализа, развиваемого в работах Д.С. Лихачева и Ю.М. Лотмана, подобные дизайнерские решения можно рассматривать как форму «диалога эпох», когда элементы исторического наследия вступают в творческое взаимодействие с современными технологическими возможностями, создавая новый культурный синтез.

В сфере бытовой электроники и предметов домашнего обихода наблюдается тенденция к так называемому «мягкому дизайну» (软设计), который подчеркивает тактильные качества и эмоциональную связь с пользователем. Компания Xiaomi разработала серию «умных» домашних устройств, где высокотехнологичная начинка сочетается с минималистичным дизайном, вдохновленным принципами классической китайской эстетики. Округлые формы, натуральные материалы и приглушенные цвета создают ощущение гармонии и уюта, апеллируя к концепции «тихой элегантности» (淡雅, dànyǎ), высоко ценимой в традиционной культуре.

Российский теоретик дизайна В.Л. Глазычев отмечает, что «подлинная инновация в дизайне часто возникает на стыке традиции и новейших технологий, когда устоявшиеся культурные формы получают новое прочтение в изменившемся контексте» [17, с. 122]. Эта особенность ярко проявляется в современном китайском промышленном дизайне, где традиционные принципы формообразования и декора переосмысливаются в контексте новых функциональных требований и технологических возможностей.

Особое значение в современном китайском промышленном дизайне приобретает концепция «нового ремесленничества» (新 工 艺 主 义), которая предполагает интеграцию традиционных ремесленных техник в контекст массового производства. Дизайнеры экспериментируют с такими материалами и техниками, как лакированное дерево, фарфор, шелк, каллиграфия и традиционная резьба, адаптируя их для современных функциональных объектов. Например, компания Haier представила серию холодильников с панелями, декорированными в технике клуазоне (перегородчатой эмали), традиционно использовавшейся для создания церемониальных сосудов [11].

По определению В.Ю. Медведева, «материально-технологическая культура» представляет собой «совокупность знаний, умений и ценностей, связанных с материалами и способами их обработки». В этом контексте интеграция традиционных ремесленных техник в современный промышленный дизайн можно рассматривать как форму сохранения и развития материально-технологической культуры Китая.

Цифровые технологии открывают новые возможности для интерпретации традиционных символов. Интерфейсы смартфонов и программного обеспечения китайских производителей часто включают элементы, вдохновленные традиционной каллиграфией и живописью тушью. Компания Huawei разработала серию анимированных обоев, основанных на классических живописных свитках, где пользователь может наблюдать постепенное развертывание пейзажа в стиле «шань-шуй» (горы и воды). Эти цифровые интерпретации традиционного искусства создают новый контекст для восприятия классических образов.

В области архитектуры и городского дизайна также наблюдается стремление к интеграции традиционных символов. Новые общественные пространства, торговые центры и транспортные узлы часто включают элементы, заимствованные из классической архитектуры - характерные крыши,

павильоны, системы внутренних двориков. Например, новый терминал пекинского аэропорта Дасин, спроектированный Захой Хадид в сотрудничестве с китайскими архитекторами, при всей своей футуристичности содержит аллюзии на традиционный китайский дом с центральным двором-колодцем [9].

Важным аспектом интеграции традиционных символов в современный дизайн является их концептуальное переосмысление. Вместо прямого копирования исторических форм, передовые дизайнеры стремятся выявить основополагающие принципы китайской эстетики и применить их в новом контексте. Такие концепции, как «пустота» (空, kōng), «ритм» (韵律, yùnlǜ), «неявная красота» (含蓄, hánxù), становятся операционными понятиями в работе современных промышленных дизайнеров.

Е.В. Жердев в своей монографии «Метафора в дизайне» подчеркивает, что «наиболее эффективной стратегией обращения к культурному наследию в дизайне является не прямое цитирование, а метафорическое переосмысление традиционных форм и принципов» [18]. Именно такой подход демонстрируют передовые китайские дизайнеры, работающие с культурным наследием.

Экологический аспект традиционной китайской философии также находит отражение в современном дизайне. Концепция гармоничного сосуществования человека и природы, центральная для даосизма и конфуцианства, перекликается с современными принципами устойчивого развития. Многие китайские компании развивают направление «экодизайна» (生态设计), создавая продукты с минимальным экологическим следом и максимальным сроком службы - подход, который можно рассматривать как современную интерпретацию традиционных ценностей умеренности и уважения к природным ресурсам [10].

Как отмечает О.И. Генисаретский, «экологическое измерение дизайна предполагает не только минимизацию негативного воздействия на окружающую среду, но и определенную этику отношений человека с природным миром». В этом контексте традиционная китайская философия природы предоставляет богатый материал для формирования этических оснований современного экологического дизайна.

Важно отметить, что интеграция традиционных символов в современный промышленный дизайн не ограничивается внутренним рынком Китая. Китайские производители все активнее выходят на международную арену, предлагая глобальному потребителю продукты с узнаваемым «китайским характером». Это явление можно рассматривать как форму «мягкой силы», способствующей продвижению китайской культуры в глобальном контексте.

Российские исследователи Г.Н. Лола и И.А. Розенсон рассматривают дизайн как «форму культурной дипломатии», способную транслировать ценности и идеи определенной культуры на международном уровне. «Дизайн-объекты становятся культурными посредниками, формирующими представления о стране их происхождения», - подчеркивает Г.Н. Лола [22].

Вместе с тем, современный китайский дизайн сталкивается с определенными вызовами. Существует риск поверхностного, декоративного использования традиционных элементов без глубокого понимания их культурного значения. В некоторых случаях наблюдается тенденция к чрезмерной стилизации и созданию «псевдотрадиционного» дизайна, который мало связан с аутентичными культурными практиками.

Другим вызовом является необходимость баланса между традицией и инновацией, между узнаваемостью культурных кодов и их творческим переосмыслением. Наиболее успешные примеры современного китайского дизайна демонстрируют, что этот баланс достижим, когда дизайнеры глубоко понимают как историческое наследие, так и технологические возможности современности [6].

3. Применение символов в передаче культурных традиций

Традиционные китайские символы играют ключевую роль в передаче культурного наследия и национальной идентичности. В современном глобализированном мире, где границы между культурами становятся все более размытыми, символическая система выступает как мощный инструмент сохранения и трансляции культурных ценностей. Передача традиций через символы в контексте промышленного дизайна имеет несколько важных аспектов.

Согласно концепции культурной трансмиссии, разработанной в трудах Ю.М. Лотмана и Б.М. Бернштейна, символы выступают как «культурные гены», обеспечивающие преемственность между поколениями. «Символ в культуре функционирует как механизм коллективной памяти, сохраняющий и транслирующий смыслы через время», - отмечает Ю.М. Лотман [23].

Прежде всего, символы функционируют как своеобразный культурный код, позволяющий в лаконичной форме передавать сложные концепции и ценности. Например, использование символа долголетия (寿) на предметах повседневного обихода не только украшает эти предметы, но и ненавязчиво напоминает о традиционной китайской ценности долгой и здоровой жизни. В отличие от прямых вербальных форм трансляции ценностей, символы воздействуют на более глубокие слои сознания, формируя определенное мировосприятие [4].

В.Ю. Медведев определяет культурно-семиотическую функцию дизайна как «способность дизайн-объектов выступать в качестве носителей культурных смыслов и ценностей». Эта функция особенно ярко проявляется в китайском промышленном дизайне, где традиционные символы интегрируются в современные продукты, создавая многоуровневые культурные тексты.

Важно отметить образовательный аспект использования традиционных символов в современном дизайне. Молодое поколение китайцев, выросшее в эпоху цифровых технологий и глобальной культуры, через взаимодействие с объектами, содержащими традиционные символы, получает возможность познакомиться с культурным наследием своей страны. Многие современные китайские бренды сопровождают свою продукцию информационными материалами, объясняющими значение использованных символов и их историю, превращая потребительский опыт в образовательный.

Отечественные исследователи в области культурной педагогики, такие как А.Б. Афанасьева и И.В. Кондаков, подчеркивают важность «материальных носителей традиции» в процессе культурной идентификации молодого поколения. «Взаимодействие с предметами, несущими традиционную символику, способствует формированию культурной компетентности и национальной самоидентификации», - отмечает А.Б. Афанасьева [13].

Примечательно, что традиционные символы успешно адаптируются к новым технологическим контекстам. Например, в сфере цифрового дизайна наблюдается тенденция к созданию анимированных версий классических символов. Так, традиционный символ облаков счастья (祥 云) в мобильных приложениях может плавно трансформироваться, имитируя естественное движение облаков. Эта динамическая интерпретация статичных исторических символов позволяет сделать их более привлекательными для современной аудитории, не теряя при этом их культурной аутентичности [2].

В международном контексте китайские символы становятся своеобразными культурными амбассадорами. Товары с китайскими символическими элементами, продаваемые на глобальном рынке, знакомят потребителей из других стран с китайской эстетикой и философией. Этот «мягкий» культурный обмен способствует лучшему пониманию китайской цивилизации и формированию позитивного образа Китая в мире.

По мнению В.И. Толстых, «культурные артефакты, циркулирующие в глобальном пространстве, способствуют формированию транскультурных связей и новых форм культурного диалога» [28]. В этом контексте современные китайские дизайн-продукты, вдохновленные традиционной символикой, становятся средством межкультурной коммуникации.

Интересным аспектом является также то, как традиционные символы адаптируются к различным региональным контекстам внутри самого Китая. Учитывая огромное культурное разнообразие страны, дизайнеры часто создают продукты, сочетающие общекитайские символы с локальными традициями различных провинций. Например, компания Xiaomi выпустила серию смартфонов с задними панелями, декорированными в стилистике различных региональных ремесленных традиций - от синих узоров фарфора провинции Цзянси до красных вырезок из бумаги провинции Шэньси.

Символы также служат средством преодоления временного разрыва между прошлым и настоящим. Включая традиционные элементы в современные изделия, дизайнеры создают своеобразный диалог между эпохами, демонстрируя непрерывность культурной традиции. Этот диалог особенно важен в контексте стремительных социальных и технологических изменений, которые переживает современный Китай.

В работах Д.С. Лихачева подчеркивается важность «культурной экологии» - сохранения культурной среды как необходимого условия для полноценного развития общества. «Символы прошлого, интегрированные в современный контекст, обеспечивают непрерывность культурной памяти и защищают общество от кризиса идентичности», - отмечает Д.С. Лихачев [21].

В области экологического дизайна традиционные символы часто используются для передачи идей устойчивого развития и гармоничного сосуществования с природой. Древняя даосская концепция единства человека и природы (天人合一, tiān rén hé yī) находит отражение в современных экологичных продуктах, форма и декор которых включают элементы природной символики. Таким образом, традиционные философские идеи получают новое прочтение в контексте современных экологических вызовов [9].

Как отмечает О.И. Генисаретский, «символы в дизайне могут выступать как носители определенных ценностных установок и поведенческих моделей». В этом контексте традиционные китайские символы, интегрированные в экологичные дизайн-продукты, становятся проводниками экологического сознания и устойчивых практик потребления.

Следует отметить и коммерческий аспект использования традиционных символов. В условиях насыщенного рынка культурная аутентичность становится важным конкурентным преимуществом. Китайские бренды, успешно интегрирующие традиционные символы в свои продукты, получают возможность выделиться среди конкурентов и апеллировать к чувству национальной гордости потребителей. Например, компания Huawei в своей премиальной линейке смартфонов использует

элементы, вдохновленные традиционным китайским искусством, что позволяет позиционировать эти устройства не просто как технологические гаджеты, но как носители культурной ценности.

В.Ю. Медведев выделяет «аксиологическую функцию дизайна» как способность дизайн-объектов «создавать и выражать ценностные смыслы, формировать ценностное отношение к миру». Традиционные символы, интегрированные в современные продукты, усиливают эту функцию, придавая объектам дополнительное культурное измерение.

Важным механизмом трансляции культурных традиций через символы является их ритуальное использование в повседневной жизни. Многие предметы быта, декорированные традиционными символами, используются в контексте семейных праздников и церемоний, таких как Китайский Новый год, Праздник середины осени или свадебные торжества. Это позволяет поддерживать живую связь между символической системой и актуальными социальными практиками [7].

А.К. Байбурин в своих исследованиях ритуальных аспектов материальной культуры подчеркивает, что «предметы, наделенные ритуальным значением, становятся медиаторами между повседневным и сакральным измерениями жизни» [14]. В этом контексте современные дизайн-объекты, интегрирующие традиционные символы, могут выполнять роль таких медиаторов, обеспечивая связь с культурной традицией в рамках современного образа жизни.

Образовательные учреждения и музеи Китая также играют важную роль в сохранении и популяризации традиционных символов. Специальные программы и выставки, посвященные истории китайского дизайна, позволяют студентам и широкой публике глубже познакомиться с символической системой и понять ее значение в современном контексте. Музей Запретного города, например, создал специальную линейку товаров (см. Рисунок 3), адаптирующих исторические символы для современного использования, что способствует популяризации культурного наследия среди молодежи.

Современные технологии дополненной и виртуальной реальности открывают новые возможности для интерактивного взаимодействия с традиционными символами. Музейные экспозиции, учебные приложения и туристические продукты все чаще используют эти технологии, чтобы рассказать историю символов в увлекательной и доступной форме. Например, приложение для смартфонов, разработанное Национальным музеем Китая, позволяет пользователям «оживить» традиционные символы, узнать их значение и историю через игровые механики [8].

В заключение важно отметить, что эффективная передача культурных традиций через символы требует баланса между сохранением аутентичности и адаптацией к современному контексту. Механическое копирование исторических форм без понимания их глубинного смысла ведет к выхолащиванию культурного содержания. С другой стороны, чрезмерная модернизация символов может привести к утрате их связи с традицией. Наиболее успешные примеры современного китайского дизайна демонстрируют способность находить этот тонкий баланс, создавая продукты, которые одновременно укоренены в культурной традиции и актуальны для современного потребителя.

Заключение.

Исследование взаимосвязи между традиционными китайскими символами и современным промышленным дизайном позволяет сделать несколько ключевых выводов. Во-первых, мы наблюдаем не просто механическое воспроизведение исторических форм, а сложный процесс культурной трансформации и адаптации, в ходе которого традиционные символы наполняются новыми смыслами, соответствующими современному контексту.

Во-вторых, интеграция традиционных элементов в промышленный дизайн служит не только эстетическим целям, но и выполняет важную идентификационную функцию. В эпоху глобализации, когда границы между национальными дизайнерскими школами становятся все более размытыми, обращение к культурному наследию позволяет создавать продукты с уникальной идентичностью, выделяющиеся на международном рынке.

В-третьих, современный китайский дизайн демонстрирует, что традиция и инновация не являются взаимоисключающими понятиями. Напротив, глубокое понимание традиционных принципов может стать источником оригинальных решений и подходов, отвечающих современным технологическим и социальным вызовам.

Важно отметить растущее влияние китайского дизайна на глобальную дизайнерскую практику. Если раньше китайские производители в основном копировали западные образцы, то сегодня мы наблюдаем обратный процесс - западные дизайнеры все чаще обращаются к китайской эстетике и философии в поисках новых источников вдохновения.

Перспективы развития китайского промышленного дизайна связаны с дальнейшим углублением понимания традиционной символики и ее творческой интерпретацией. Особенно перспективными представляются направления, связанные с экологическим дизайном, цифровыми технологиями и созданием «умных» продуктов, встраивающихся в концепцию «интернета вещей».

В целом, опыт интеграции традиционных китайских символов в современный промышленный дизайн представляет собой ценный пример того, как культурное наследие может быть актуализировано и

переосмыслено в контексте глобальной экономики XXI века. Этот опыт демонстрирует, что подлинная инновация часто рождается на пересечении традиции и технологического прогресса, прошлого и будущего, локального и глобального.

Литература

1. *Ван Дэшэн и др.* Научная семиотика. Шэньян: Издательство Университета Ляонин, 1992. 285 с.
2. *Ван Сяоянь.* Анализ идеологии промышленного дизайна через призму истории // рецензия на «Основы промышленного дизайна (2-е изд.)» // Журнал педагогики Китая. 2015. № 12. С. 119-125.
3. *Ван Шоучжи.* История продуктов. Пекин: Издательство Молодёжи Китая, 2005. 421 с.
4. Ли Лэшань. Основы промышленного дизайна. Пекин: Издательство Архитектуры и Строительства Китая, 2001. 356 с.
5. *Ли Юянь.* Введение в теоретическую семиотику. Пекин: Издательство социальных наук, 1999. 302 с.
6. *Сюй Хэнчунь.* Семиотика дизайна. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2008. 275 с.
7. *Сюй Хэнчунь.* Эстетика дизайна. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2006. 318 с.
8. *У Фэн.* Эстетика художественных символов. Пекин: Издательство Института радио и телевидения, 2002. 247 с.
9. *Хао Цзяньфэн.* Ключевая роль ручной графики в практике промышленного дизайна // Информатизация. 2015. № 12. С. 294-301.
10. *Хэ Синь.* Символы в художественных явлениях. Пекин: Издательство Народной Литературы, 1987. 286 с.
11. *Юй Лю, Ли Цзиньюй*. Влияние промышленного дизайна на повседневную жизнь // Современный декор: Теория. 2015. № 12. С. 290-297.
12. *Арутюнов С.А.* Механизмы культурной трансмиссии в современном обществе. М.: Наука, 2012. 232 с.
13. *Афанасьева А.Б.* Этнокультурное образование как проблема современной педагогики // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 94. С. 43-54.
14. *Байбурин А.К.* Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л.: Наука, 1989. С. 63-88.
15. *Виноградова Н.А.* Китайские символы в искусстве. М.: Искусство, 2003. 187 с.
16. *Генисаретский О.И.* Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна. М.: ВНИИТЭ, 2004. 345 с.
17. *Глазычев В.Л.* Дизайн как он есть. М.: Европа, 2006. 320 с.
18. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне. М.: Архитектура-С, 2012. 232 с.
19. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1999. 285 с.
20. *Ло Хунхуэй, Тимофеева Р.А.* О традиционных основах китайской живописи: предварительные замечания // Вестник Санкт-петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 2. С. 48-52.
21. *Лихачев Д.С.* Экология культуры // Прошлое - будущему. Л.: Наука, 1985. С. 73-92.
22. *Лола Г.Н.* Дизайн-код: культура креатива. СПб.: Элмор, 2013. 208 с.
23. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
24. *Малиновская Е.А.* Символика цвета в китайской традиционной культуре // Проблемы Дальнего Востока. 2010. № 3. С. 135-147.

25. *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М.: Астрель, 2000. 627 с.
26. *Медведев В.Ю.* Сущность дизайна: теоретические основы дизайна. СПб.: СПГУТД, 2004. 79 с.
27. *Медведев В.Ю.* Структура и особенности дизайн-образования // Дизайн и технологии художественной обработки материалов. СПб.: СПГУТД, 2009. С. 78-89.
28. *Толстых В.И.* Глобализация в социокультурном измерении // Вестник Российского философского общества. 2015. № 2. С. 123-129.

References

1. Wang Desheng et al. *Scientific Semiotics. Shenyang*: Liaoning University Press, 1992. 285 p.
2. Wang Xiaoyan. *Analysis of Industrial Design Ideology Through a Historical Lens: A Review of Fundamentals of Industrial Design (2nd ed.)* // Journal of Pedagogy of China. 2015. No. 12. P. 119-125.
3. Wang Shouzhi. *History of Products. Beijing: China Youth Press*, 2005. 421 p.
4. Li Leshan. *Fundamentals of Industrial Design. Beijing: China Architecture & Building Press*, 2001. 356 p.
5. Li Yuyan. *Introduction to Theoretical Semiotics. Beijing: Social Sciences Academic Press*, 1999. 302 p.
6. Xu Hengchun. *Semiotics of Design. Beijing: Tsinghua University Press*, 2008. 275 p.
7. Xu Hengchun. *Aesthetics of Design. Beijing: Tsinghua University Press*, 2006. 318 p.
8. Wu Feng. *Aesthetics of Artistic Symbols. Beijing: Broadcasting Institute Press,* 2002. 247 p.
9. Hao Jianfeng. *The Key Role of Manual Graphics in Industrial Design Practice* // Informatization. 2015. №. 12. P. 294-301.
10. He Xin. *Symbols in Artistic Phenomena. Beijing: People's Literature Publishing House,* 1987. 286 p.
11. Yu Liu, Li Jingyu. *The Impact of Industrial Design on Daily Life* // Modern Decoration: Theory. 2015. № 12. P. 290-297.
12. Arutyunov S.A. *Mechanisms of Cultural Transmission in Modern Society.* Moscow: Nauka, 2012. 232 p.
13. Afanasyeva A.B. *Ethnocultural Education as a Problem of Modern Pedagogy* // Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences. 2009. № 94. P. 43-54.
14. Bayburin A.K. *Semiotic Aspects of the Functioning of Things* // Ethnographic Study of Sign Means of Culture. Leningrad: Nauka, 1989. P. 63-88.
15. Vinogradova N.A. *Chinese Symbols in Art. Moscow: Iskusstvo,* 2003. 187 p.
16. Genisaretsky O.I. *Problems of Research and Development of Design Project Culture*. Moscow: VNIITE, 2004. 345 p.
17. Glazychev V.L. *Design as It Is. Moscow: Europe,* 2006. 320 p.
18. Zherdev E.V. *Metaphor in Design. Moscow: Architecture-S,* 2012. 232 p.
19. Zavadskaya E.V. *Aesthetic Problems of Old Chinese Painting*. Moscow: Iskusstvo, 1999. 285 p.
20. Luo Honghui, Timofeeva R.A. On the traditional foundations of Chinese painting: preliminary comments // Bulletin of St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art History. Philological sciences. 2021. № 2. P. 48-52.
21. Likhachev D.S. *Ecology of Culture* // Past to Future. Leningrad: Nauka, 1985. P. 73-92.
22. Lola G.N. *Design Code: Culture of Creativity*. St. Petersburg: Elmor, 2013. 208 p.
23. Lotman Y.M. *Selected Articles*. Vol. 1. Tallinn: Alexandra, 1992. 479 p.

24. Malinovskaya E.A. *Color Symbolism in Chinese Traditional Culture* // Far Eastern Affairs. 2010. No. 3. P. 135-147.
25. Malyavin V.V. *Chinese Civilization*. Moscow: Astrel, 2000. 627 p.
26. Medvedev V.Yu. *The Essence of Design: Theoretical Foundations of Design*. St. Petersburg: SPGUTD, 2004. 79 p.
27. Medvedev V.Yu. *Structure and Features of Design Education* // Design and Technologies of Artistic Processing of Materials. St. Petersburg: SPGUTD, 2009. P. 78-89.
28. Tolstykh V.I. *Globalization in Sociocultural Dimension* // Bulletin of the Russian Philosophical Society. 2015. No. 2. P. 123-129.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории искусства Тимофеева Р. А.

Scientific supervisor: Associate Professor, PhD in Art History, Timofeeva Rimma Aleksandrovna

УДК 7.036:725.42:621.039:72.025.5(470-25)

Д. Р. Майорова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ГЭС-2 КАК ПРИМЕР ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ИНДУСТРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

© Майорова Д. Р. 2026

В статье рассматривается реконструкция ГЭС-2 в Москве как репрезентативный пример сохранения и повторного использования объекта индустриального наследия, утратившего своё первоначальное значение. В работе применяются исторический, формально-стилистический, сравнительный и иконологический методы исследования. Выявляется комплекс архитектурно-художественных принципов, определяющих стратегию преобразования промышленного объекта, включающий целостность, тектоническую выразительность конструкций, смену функции при сохранении «гения места». Анализируются конкретные приёмы, позволившие сохранить аутентичность исторической структуры и введения новых элементов конструкции. Опыт ГЭС-2 служит моделью, демонстрирующей возможности применения архитектурно-художественных принципов редевелопмента в отечественной практике.

Ключевые слова: редевелопмент, индустриальное наследие, ГЭС-2, реконструкция, архитектурные принципы, Renzo Piano

Mayorova D. R. 2026

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ARCHITECTURAL AND ARTISTIC PRINCIPLES OF THE GES-2 RECONSTRUCTION AS AN EXAMPLE OF REINTERPRETING INDUSTRIAL HERITAGE

The article examines the reconstruction of the GES-2 power station in Moscow as a representative example of the preservation and adaptive reuse of an industrial heritage site that has lost its original purpose. The study employs historical, formal-stylistic, comparative, and iconological research methods. It identifies a set of architectural and artistic principles that define the transformation strategy of the industrial facility, including integrity, the tectonic expressiveness of structures, and the shift in function while preserving the "genius loci." Specific techniques are analyzed that allowed for the preservation of the historical structure's authenticity alongside the introduction of new structural elements. The GES-2 experience serves as a model demonstrating the potential for applying architectural and artistic redevelopment principles in domestic practice.

Keywords: redevelopment, industrial heritage, GES-2, reconstruction, architectural principles, Renzo Piano.

Проблема сохранения и развития исторической среды современных городов в условиях их динамичного роста и функциональной трансформации является одной из наиболее актуальных в области урбанистики, градостроительства и архитектурной теории. Современная урбанистическая практика переживает этап принципиального переосмысления индустриального наследия, которое долгое время оставалось маргинализированной частью городской среды. Если в постиндустриальных сценариях конца XX века промышленные территории воспринимались как резерв для нового строительства, то сегодня они рассматриваются как носители градостроительной информации. Вместе с тем, их архитектурный каркас, обладающий значительной пространственной и конструктивной емкостью, представляет собой уникальный ресурс для устойчивого городского развития. В этом контексте значимость приобретает концепция редевелопмента (от англ. redevelopment) – это комплексное преобразование деградирующих и неэффективно используемых объектов. В отличие от реконструкции, которая предполагает сохранение функционального назначения объекта, редевелопмент часто связан с полным изменением функции.

Зарождение движения за сохранение индустриального наследия относят к Великобритании начала 1960-х годов. Его основу составили стихийно сформировавшиеся группы активистов, целью которых была защита исторических промышленных зданий от массового сноса в ходе послевоенной реконструкции городов [1, с. 214]. В СССР в этот период, напротив, историко-архитектурное осмысление индустриального наследия не находилось в фокусе внимания, поскольку оно рассматривалось через призму утилитарной ценности. Однако это не означало полного отсутствия теоретического интереса к промышленной архитектуре: уже в 1930-е годы Р. П. Подольский, а позднее М. С. Штиглиц в своих работах исследовали взаимосвязь конструкции и формы в промышленных сооружениях, закладывая основы для будущего осмысления промышленной архитектуры как самостоятельной художественной ценности. Так, например, архитектурная форма Городской центральной электрической станции, позднее получившей название ГЭС-2 (Рис. 1) , формировалась в особых условиях московского градостроительства начала XX века, породившей целый пласт зданий, в которых конструктивная необходимость впервые стала определять художественную выразительность.

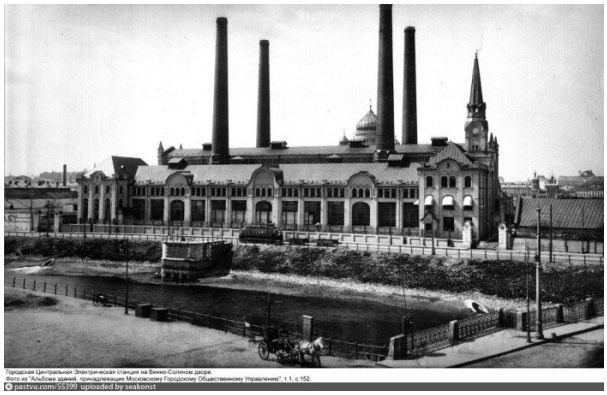


Рис. 1. Центральная электростанция городского трамвая. 1912–1913 гг. Москва

Системный характер эти исследования приобрели в работе М. С. Штиглиц, исследовавшей взаимосвязь конструкции и художественной формы в промышленной архитектуре Петербурга [2][3]. Однако конкретные положения, значимые для сохранения промышленного наследия, сформулировал Р. П. Подольский, говоря об архитектурно-строительных особенностях производственных зданий: – «…к архитектурно-строительным особенностям производственного здания относится и вопрос о законченности его формы в связи с возможностью расширения и технической реконструкции… Как бы ни рассматривалось производственное здание с точки зрения его расширения и возможной технической реконструкции, необходимо, чтобы сооружения центрального ядра производства на каждом отдельном этапе представляли вполне законченный комплекс» [4, с. 78]. Р. П. Подольский одним из первых предложил ключевую для теории редевелопмента концепцию: несмотря на динамику технологических изменений, неизменная и композиционно завершенная конструктивно-планировочная основа обеспечивает идентичность и целостность промышленного объекта во времени. Этот принцип лёг в основу понимания индустриальной архитектуры как специфического типа инженерного зодчества, в котором рациональность материала и функции определяет пластику формообразования. Сочетая в себе конструктивную основу и декоративное начало, архитектурный элемент служит своего рода посредником между утилитарной инженерией и художественным замыслом. Функциональность и конструктивная логика, воплощённые в архитектурном ядре, должны быть органично вписаны в ансамбль, тогда как пластический и стилистический язык декоративных элементов (фасадное оформление, интерьерные решения) может варьироваться и адаптироваться [4, с. 122]. Форма перестаёт жёстко определяться функцией, что делает возможным смену внутреннего наполнения здания при сохранении его конструктивно-планировочной основы.

Первоначальный проект В. Н. Башкирова был разработан в 1907–1908 годах, когда Москва переживала мощный индустриальный подъём. Во внешнем облике ГЭС-2 В. Н. Башкиров синтезировал промышленную типологию с формами «неорусского стиля», доминировавшего в поисках национальной идентичности в эпоху модерна. Станция находилась в исторической части города (Рис. 2), на Винно-Соляном дворе, в непосредственной близости от культурного и административного центра. При выборе площадки на Болотном острове ключевыми факторами стали непосредственная близость к реке (что обеспечивало необходимое охлаждение турбин) и центральное положение, позволявшее эффективно распределять энергию по трамвайной сети. Фасад машинного отделения, был организован посредством крупномасштабного остекления первого яруса, обеспечивавшего максимальную инсоляцию производственного пространства. Выше располагался ритмический ряд проёмов окон второго света, архитектоника которых, за счёт применения стилизованных элементов древнерусского зодчества с

деталями, стилизованными под древнерусскую архитектуру, в которых просматривалось определенное родство с недавно законченными зданиями. Композиционные оси фасада, включая боковые ризалиты, были маркированы килевидными фронтонами и щипцовыми завершениями, визуально отсылавшими к силуэтам храмовой и теремной архитектуры. Объёмно-пространственная структура комплекса развивалась по перпендикуляру к фасаду: за машинным залом располагался доминирующий по высоте блок котельной, чья трёхнефная организация с повышенным центральным пролётом и системой скатных кровель ассоциировалась с базиликальным типом культовых сооружений. Торцевой фасад со стороны Каменного моста (впоследствии визуально изолированный Домом правительства), служивший парадным входом в служебные зоны, демонстрировал синтез национальной и западноевропейской традиций: его композицию возглавляла часовая башня, увенчанная шатровым куполом, а плоскость стены была расчленена пилястрами, несущими небольшие декоративные пинакли. Инженерно-технологическая инфраструктура была частично скрыта в поднабережной галерее, где размещались насосные агрегаты для охлаждения турбин. Вертикальными доминантами ансамбля выступали четыре кирпичные трубы высотой 40 метров, установленные на массивных восьмигранных постаментах, декорированных в стилистическом ключе, едином с основным зданием. Внутреннее пространство формировалось по мере монтажа технологического оборудования. Каждой трубе соответствовала группа из восьми котлов завода «Фицнер и Гампер», для монтажа которых проектировались специализированные железобетонные фундаменты с металлическими опорными системами. Для эксплуатации и обслуживания высокогабаритных агрегатов были возведены многоуровневые галереи с лестничными связями, создававшие сложную внутреннюю пространственную структуру [5, с. 29–32].

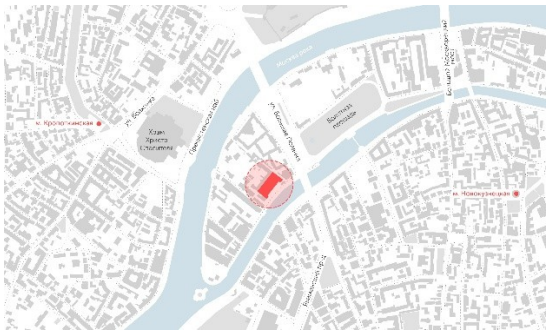


Рис. 2. Расположение ГЭС-2 на карте Москвы

В конструктивном отношении здание представляло собой комбинацию кирпичных несущих стен со стальным каркасом, толстая несущая кладка, ряды утолщений, перемычки из клинкерного кирпича характерную для промышленной архитектуры начала века. Внутреннее пространство машинного зала, свободное от перегородок, было организовано вокруг ряда мощных стальных ферм, поддерживавших кровлю и крановое оборудование. Эти фермы опирались на кирпичные стены, формируя высокое световое пространство. Инженерная логика крыши была основана на необходимости обеспечить достаточное освещение пространства. Кирпичная фактура была не просто материалом, но и художественным средством, формирующим образ здания. М. С. Штиглиц писала: «Массивные наружные неоштукатуренные стены тщательно пластически проработаны…» [6, с. 57], что является одним из ключевых выразительных ресурсов индустриальной архитектуры. Это характерно и для фасадов ГЭС-2, в которых декоративность возникает не от наложенного орнамента, а от тектонического поведения материала. После революции и национализации станция, переименованная в МГЭС-2, а позднее в ГЭС-2, продолжала работать, переживая неоднократные реконструкции, связанные со сменой видов топлива (нефть, уголь, торф) и модернизацией оборудования. Однако с появлением более мощных электростанций на окраинах ее роль в энергосистеме города постепенно свелась к пиковому режиму. Кульминацией визуального и функционального упадка станции стало строительство в 1931 году Дома правительства (Дома на набережной), который на десятилетия заслонил станцию от центральных панорам города, сделав ее в невидимой, полузаброшенный [5, с. 56].

Формально-композиционный анализ выявляет, что архитектурное решение ГЭС-2 изначально представляло собой последовательность пространственных модулей, подчинённых линейной логике производственного цикла. Эта инженерно-технологическая схема стала основой художественного впечатления от здания, трансформируя утилитарное назначение в выразительную форму. Массив кирпичных стен, ажурные металлоконструкции, ритмически организованные световые проёмы и

членения фасадов образовали визуальный язык сооружения, который впоследствии стал отправной точкой для проекта редевелопмента.

Таким образом, ГЭС-2 являет собой репрезентативный пример подхода, основанного на сохранении и повторном использовании индустриального наследия, в современной архитектурной практике. Преобразование объекта заключалось не только в технической реконструкции, но и в кардинальном переосмыслении его архитектурно-пространственной концепции. Изначальный стилистический код не был уничтожен, но подвергся архитектурному переосмыслению: историческая кирпичная кладка сохранилась как тектоническая основа, базиликальная структура машинного зала была актуализирована через введение «Проспекта» – системы парящих бетонных платформ и балконов, а утраченные трубы заменены новыми вентиляционными шахтами, метафорически перекодирующими образ промышленной доминанты. Новые материалы (фибробетон, стекло, сталь) вступают с историческими в контрапункт, что соответствует современной реставрационной этике, требующей читаемости любого вмешательства. В результате сформировался сложный визуальный образ, где прошлое и настоящее не сливаются. Историческая основа остаётся узнаваемой, обретает новое смысловое прочтение, а сам объект становится не просто реконструированным памятником, а актуальным произведением архитектуры XXI века.

Для анализа реконструкции ГЭС-2 необходимо определить теоретические основы современного подхода к редевелопменту индустриального наследия. В исследовании Т. Ю. Быстровой обобщены принципы, утвердившиеся в международной практике работы с постиндустриальными территориями. Среди них – целостное видение промышленного объекта как неотъемлемой части городского ландшафта; отказ как от точечных вмешательств, так и от изолированной консервации руин в пользу творческой интерпретации, ориентированной на локальный контекст; сохранение «духа места» при смене функции. В области архитектурной формы это выражается в преодолении декоративизма и обращении к эстетике конструктивной честности, что придаёт новому строительству гуманистическое измерение [7, с. 14]. Именно этот круг идей лёг в основу реконструкции ГЭС-2, определив её стратегию и конкретные художественные решения.

Работа по реконструкции ГЭС-2, выполненная бюро Renzo Piano Building Workshop под руководством Ренцо Пьяно в период с 2015 по 2021 год, представляет собой одну из самых заметных и концептуально глубоких работ с промышленным наследием в России за последние годы. В её основе лежит не поверхностное цитирование или декоративное обновление, а внимательное «прочтение» структурной сути исторической постройки. Материальная подлинность здесь трактуется как ценность, а конструктивная система – как смыслообразующий каркас. Проект стал возможен благодаря тому, что основные параметры изначального образа: ритм пролётов, высота производственного пространства, световой режим сохранились в степени, достаточной для того, чтобы стать основой современного архитектурного жеста. «Единственный новый объем, встроенный в здание актовый зал, находится в том месте, где стена была по большей части утрачена. Его «встроенность» и новизна подчеркнуты внутри и снаружи через размещение объема, а также облицовкой фибробетонными панелями с подчеркнутыми швами» [8]. Благодаря этому современная природа нового объёма ярко выражена чётко прорисованными швами облицовки, что формирует контрапункт между исторической кирпичной стеной и современным материалом, полностью избегая стилизации. Такой подход отражает принцип отказа от декоративности и чувства современности: новое не имитирует старое, а вступает с ним в прямой и уважительный диалог.

Первым и фундаментальным шагом Ренцо Пьяно стало стремление вернуть зданию его первоначальную сущность – «храма света» [5, с. 23]. В своем высказывании архитектор подчеркивает: «Здание электростанции было задумано когда-то очень светлым, в формах классической базилики. Все трансформации, которые впоследствии с ним происходили, делали его темнее, запутаннее... Моей задачей было вернуть туда свет» [5, с. 23].

В инженерном плане реализация проекта потребовала комплексного укрепления (Рис. 3) несущих конструкций: стен, фундаментов и стального каркаса. При этом все новые элементы (железобетонные усиления, дополнительные опоры) были реализованы с максимальной тактичностью, не затмевая собой восприятие исторической структуры. Удалось сохранить практически все оригинальные металлоконструкции, в числе которых фермы и детали, произведённые на заводе Бари, связанном с деятельностью В. Г. Шухова. Новые архитектурные детали, необходимые для обновлённой функциональной структуры, были добавлены сдержанно и выверенно. Особое внимание в ходе реконструкции было уделено кардинальной трансформации внутренней пространственной организации. Изначальная линейная планировка машинного зала, продиктованная технологическим процессом, уступила место единому, многоуровневому общественному пространству, получившему название

«Проспект». Его композиционным ядром стали легкие платформы-балконы из бетона, парящие в центре и формирующие амфитеатр. Данное решение открыто обыгрывает метафору базилики или соборного нефа, наполняя её, однако, современным светским и демократическим содержанием. «Открытость, прозрачность, просматриваемость Проспекта – важнейшая часть замысла», подчёркивается в описании проекта [5, с. 217]. Для реализации этой цели галерейные залы были перемещены, основная экспозиционная зона («Насосная») размещена ниже уровня земли, в специально созданных подземных галереях. Это решение позволило сохранить визуальную целостность и воздушность главного объёма, трансформировав его во внутренний аналог городской площади.



Рис. 3. ГЭС-2 в процессе строительства. 2019 г. Москва

Наиболее выразительной метафорой произошедшей трансформации стали новые трубы-вентиляционные шахты синего цвета, ставшие архитектурной доминантой обновленного комплекса. Четыре исторические кирпичные трубы, по техническим причинам, не могли быть сохранены. Ренцо Пьяно предлагает не стилизацию, а принципиально новое прочтение этого элемента. Если старые трубы, выбрасывавшие дым и пар, символизировали преобразование топлива в тепловую и электрическую энергию, то новые, тонкие и легкие, служат для закачки и очистки воздуха. Одновременно они отсылают к ярким коммуникациям Центра Помпиду, создавая смысловую связь между двумя ключевыми проектами архитектора.

Массивная, фактурная кладка из исторического кирпича вступает в визуальное взаимодействие с лаконичными современными поверхностями: стеклом, отполированным металлом, светлыми деревянными панелями. Возникающее напряжение не нарушает целостности ансамбля, а, напротив, обогащает его, добавляя смысловые слои. Такое сложное взаимодействие материалов визуализирует хронологический разрыв между эпохами, новое не имитирует старое, а сохраняет узнаваемость. Эту логику продолжают металлические мостики, формирующие новые маршруты. Тонкие балки, открытые соединения, лёгкие перфорированные настилы демонстрирует предельную конструктивную ясность, напоминая инженерный чертёж. Подобная графика вступает в содержательный диалог с монументальной кирпичной массой, создавая особый язык индустриального пространства. В этой системе историческая постройка становится смысловым фоном, а новые элементы инструментом для его современного прочтения. Прошлое и настоящее буквально сталкиваются здесь в фактуре: тяжесть кирпича, против холодного блеска стекла и металла, светлых бетонных плоскостей. Этот намеренный контраст не разрывает пространство, а делает его глубже и объёмнее. Такой подход является воплощением современной этики реконструкции, где любое новое вмешательство должно оставаться читаемым.

ГЭС-2 представляет собой наиболее показательный пример редевелопмента индустриального наследия в современной Москве, который может быть рассмотрен как самостоятельная модель преобразования промышленного объекта в актуальный пример архитектурного решения. Масштаб, архитектурное качество и концептуальная глубина проекта, выполненного мастерской Ренцо Пьяно, выводят его на иной уровень. Он выступает не просто как успешный пример редевелопмента, а как модель нового типа культурной институции – Дома культуры XXI века. Выбор этого термина, отсылающего к советским экспериментам 1920-х годов осознан. Как и его исторические прототипы, новый Дом культуры «ГЭС-2» задуман как пространство синтеза различных искусств, образования, производства и повседневных практик. Его миссия не только хранение и экспонирование артефактов, но и генерация нового знания, опыта, социальных связей. Главное здесь – не хранение и экспонирование произведений искусства, как в музее, а среда для экспериментов и общения между людьми из разных

социальных групп. Это напрямую перекликается с идеей Ренцо Пьяно о демократизации культуры: «Искусству, архитектуре, науке нужна демократизация... Современное искусство более демократично, чем классическое, а сложные, многофункциональные культурные здания отчасти заняли сейчас в городах место храмов. Как и храмы, они открыты всем» [5, с.73].

Выявленные в ходе анализа архитектурно-художественные принципы – целостность, тектоническая выразительность, смена функции при сохранении «гения места» и отказ от стилизации в пользу честного диалога материалов – получили в проекте ГЭС-2 последовательное и наглядное воплощение. Их реализация позволила не только сохранить подлинность исторического сооружения, но и придать ему актуальное культурное звучание. Таким образом, опыт ГЭС-2 представляет собой не частный случай удачной реконструкции, но репрезентативную модель, демонстрирующую возможности применения архитектурно-художественных принципов редевелопмента в отечественной практике.

Архитектору удалось воплотить принцип целостности, восстановив и актуализировав изначальный архитектурный замысел В. Н. Башкирова – здания как «храма света». Он провел тщательную работу с индустриальным наследием, сохранив подлинные конструкции и материалы, но осмыслив их в новом ключе, что особенно ярко проявилось в трансформации символики труб. Проект демонстрирует смену функции без разрушения формы, где промышленная эстетика большого пролета и светопрозрачного фасада обрела новую жизнь в качестве каркаса для публичной культурной деятельности. Отказ от декоративизма и стилизаторства проявился в честном диалоге исторической кирпичной кладки с современными материалами (стекло, фибробетон, сталь) и в минималистичной, но выразительной новой доминанте – синих вентиляционных шахтах (Рис. 4). Пространственная организация, ориентированная на создание среды для свободного общения и непредсказуемых сценариев, отражает ориентацию на образ жизни людей, на демократические ценности открытого культурного института. Преобразование не только здания, но и прилегающей территории в единое публичное пространство свидетельствует о понимании масштаба деятельности, выходящего за рамки точечного объекта (Рис.5).

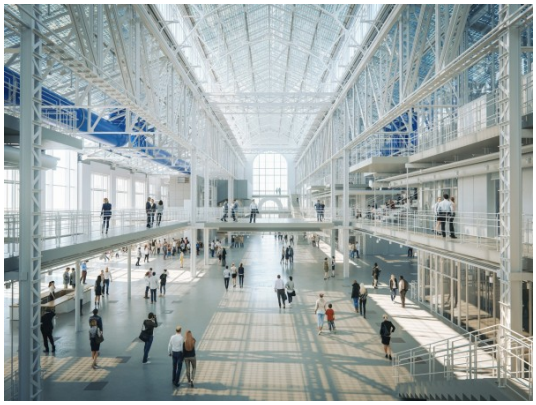


Рис.4. ГЭС-2. Визуализация проекта реконструкции RPBW. 2015 г.



Рис.4. ГЭС-2. Визуализация проекта. реконструкции RPBW. 2015 г.

Проведённое исследование позволило выявить и охарактеризовать комплекс архитектурно-художественных принципов, определивших успешное преобразование ГЭС-2 в актуальный культурный центр. Целостность подхода, тектоническая выразительность сохранившихся конструкций, смена функции при сохранении «гения места», а также отказ от стилизации в пользу честного диалога исторических и современных материалов – каждый из этих принципов нашёл конкретное воплощение в проекте. Таким образом, опыт ГЭС-2 представляет собой не частный случай удачной реконструкции, но репрезентативную модель, демонстрирующую возможности применения архитектурно-художественных принципов редевелопмента в отечественной практике.

Научный руководитель: Доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат культурологии.
Шаина Е.Ю.
Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Candidate of Cultural Studies.
Shaina E.Yu.

Список литературы

1. Запарий В. В. Индустриальное наследие (к вопросу о понимании данной концепции в России и за рубежом) // Экономическая история. Обозрение. Вып. 13 / Под ред. Л. И. Бородкина. М.: Изд-во МГУ, 2007. С. 211–217.
2. Штиглиц М. С. Взаимосвязь конструкции и формы в промышленной архитектуре Петербурга (1830–1900-е годы) // Эстетические проблемы советской архитектуры: межвузовский тематический сборник трудов. Ленинград: ЛИСИ, 1979. С. 124-127.
3. Штиглиц М. С. Особенности стилистического развития промышленной архитектуры Петербурга конца XIX-начала XX вв. // История и теория архитектуры и градостроительства: межвузовский тематический сборник трудов. Ленинград, 1980. С. 136-139.
4. Проблемы архитектуры: Сборник материалов: Том I, книга 2. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. 476 с.
5. Острогорский А., Пальмин Ю. ГЭС-2: Энергия превращения. М.: V-A-C press, 2021. 224 с.
6. Штиглиц М. С., Лелина В. И., Гордеева М. А., Кириков Б. М. Памятники промышленной архитектуры Санкт-Петербурга 2-е изд. СПБ: Белое и Черное, 2005. 223 с.
7. Быстрова Т. Ю. Парк Эмшер: принципы и приемы реабилитации промышленных территорий // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 2. С. 9–14.
8. Помпиду наизнанку. URL: https://archi.ru/russia/94884/pompidu-naiznanku (дата обращения: 28.10.2025).

References:

1. Zapariy V. V. Industrialnoye naslediye (k voprosu o ponimanii dannoy kontseptsii v Rossii i za rubezhom) // Ekonomicheskaya istoriya. Obozreniye. Vyp. 13 / Pod red. L. I. Borodkina. M.: Izd-vo MGU. 2007. S. 211–217.
2. Shtiglits M. S. Vzaimosvyaz konstruktsii i formy v promyshlennoy arkhitekture Peterburga (1830–1900-e gody) // Esteticheskiye problemy sovetskoy arkhitektury: mezhvuzovskiy tematicheskiy sbornik trudov. Leningrad: LISI. 1979. S. 124-127.
3. Shtiglits M. S. Osobennosti stilisticheskogo razvitiya promyshlennoy arkhitektury Peterburga kontsa XIX-nachala XX vv. // Istoriya i teoriya arkhitektury i gradostroitelstva: mezhvuzovskiy tematicheskiy sbornik trudov. Leningrad. 1980. S. 136-139.
4. Problemy arkhitektury: Sbornik materialov: Tom I. kniga 2. M.: Izdatelstvo Vsesoyuznoy Akademii arkhitektury. 1936. 476 s.
5. Ostrogorskiy A. Palmin Yu. GES-2: Energiya prevrashcheniya. M.: V-A-C press. 2021. 224 s.
6. Shtiglits M. S. Lelina V. I. Gordeyeva M. A. Kirikov B. M. Pamyatniki promyshlennoy arkhitektury Sankt-Peterburga 2-e izd. SPB: Beloye i Chernoye. 2005. 223 s.
7. Bystrova T. Yu. Park Emsher: printsipy i priyemy reabilitatsii promyshlennykh territoriy // Akademicheskiy vestnik UralNIIproyekt RAASN. 2014. № 2. S. 9–14.
8. Pompidu naiznanku. URL: https://archi.ru/russia/94884/pompidu-naiznanku (data obrashcheniya: 28.10.2025).

УДК 74.01.09

Т.В. Прутова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

МОДЕЛЬЕРЫ СЕВЕРНОЙ СТОЛИЦЫ В 1980-Е – 2010-Е ГОДЫ

© Т.В. Прутова, 2026

Аннотация: в статье рассматриваются от подпольных квартирных показов 1980-х до цифровых коллекций 2010-х — путь петербургских модельеров был непрямым и сложным. Они не создали глобальных империй, как некоторые их московские коллеги, но создали что-то, возможно, более ценное — уникальную, узнаваемую, глубокую школу, в которой одежда всегда оставалась не просто товаром, а актом творчества и высказыванием о времени. Их история — это история о том, как в условиях меняющихся эпох можно сохранить авторский голос, не растворившись ни в диктате системы, ни в диктате рынка.
Ключевые слова*:* показы, коллекции, модельеры, художники.

T.V. Prutova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya Street, 18

PETERSBURG STYLE. FASHION DESIGNERS OF THE NORTHERN CAPITAL. 1980S-2010S

Abstract: From the underground apartment shows of the 1980s to the digital collections of the 2010s, the path of St. Petersburg fashion designers was indirect and complex. They did not create global empires like some of their Moscow counterparts, but they did create something perhaps more valuable: a unique, recognizable, and profound school where clothing was not just a commodity, but an act of creativity and a statement about the times. Their story is a story about how, in the face of changing eras, it is possible to preserve an author's voice without succumbing to the dictates of either the system or the market.
Keywords*:* shows, collections, fashion designers, artists.

Ленинград 1980-х годов — город контрастов. За монолитным фасадом социалистического быта бурлила творческая жизнь, находившая лазейки для самовыражения. Мода в это время существовала в двух измерениях: официальная, представленная Домами быта и журналом «Модели сезона», и подпольная, рождавшаяся в квартирах-мастерских, на кухнях и в тесных комнатах коммуналок.

Подпольные ателье и первые имена.

Именно в этой второй реальности начали формироваться первые ленинградские модельеры — не портные по указанию сверху, а художники по велению души. Они создавали не просто одежду, а высказывания, часто идущие вразрез с унифицированной советской эстетикой.

Татьяна Парфёнова — одно из первых имен, которое вспоминают в этом контексте. Ещё в конце 1970-х она начала создавать наряды, которые были не столько предметами гардероба, сколько арт-объектами. Её платья, сшитые из необычных материалов — мешковины, старых штор, военных палаток — украшались вышивкой, аппликациями, элементами народного костюма. Это был настоящий протест против безликости промышленного ширпотреба. Её квартира на Петроградской стороне превратилась в салон, где собирались художники, музыканты, актёры. Здесь не просто демонстрировали одежду — здесь обсуждали искусство, читали стихи, спорили. Парфёнова создала не бренд, а мифологию, где каждая вещь была уникальна и несла в себе историю.

Параллельно, в другой части города, на Выборгской стороне, развивалось творчество Любови Зайцевой. Её подход был иным — более строгим, архитектурным, близким к конструктивизму. Зайцева экспериментировала с формой, создавая сложные кроеные конструкции, играя с асимметрией. Её клиентами стали ленинградские интеллектуалы — учёные, писатели, театральные деятели, ценившие лаконичный, но выразительный силуэт, скрывающий сложность конструкции. [1]

1980-е для ленинградской моды — время «квартирных показов». Официальных площадок для демонстрации авторской одежды не существовало. Показы проходили на домашних вечеринках, в

мастерских художников, иногда — в полуподвальных помещениях. Зрителей было немного, но все они составляли ядро будущей модной тусовки Северной столицы.

Перелом: Конец 1980-х – 1990-е годы. Распад, свобода и новые вызовы.

Конец 1980-х принёс ветер перемен. Появились первые кооперативы, разрешён частный бизнес. Модельеры вышли из подполья. В 1987 году в Ленинграде открывается первый кооператив «Диалог», где начали работать молодые дизайнеры. Но настоящим прорывом стала эпоха 1990-х — время хаоса, возможностей и болезненной адаптации к рыночным реалиям. [2]

В это десятилетие формируется первое поколение модельеров, которые мыслили уже не только как художники, но и как предприниматели. Они столкнулись с вопросами, неизвестными их предшественникам: где брать качественные ткани? Как организовать производство? Кто будет покупать и по какой цене?

Татьяна Котегова стала символом этой новой эпохи. Выпускница Ленинградского текстильного института, она в 1990 году создала свою марку. Котегова предложила элегантный, женственный, узнаваемый стиль, который стал глотком свежего воздуха после агрессивной эстетики «новых русских». Её платья и костюмы, выполненные из качественных итальянских тканей, с безупречной посадкой, полюбились жёнам банкиров, дочерям политиков, светским дамам. Она доказала, что в России можно создать успешный коммерческий бренд высокого класса, не уступающий европейскому.

Игорь Чапурин, родился в городе Великие Луки переехав в Петербург, привнёс другую энергию — театральную, яркую, почти карнавальную. Его коллекции, насыщенные цветом, декором, отсылками к историческим костюмам, были гимном радости и изобилию после серых советских лет. Он стал первым российским дизайнером, которого пригласили на Неделю высокой моды в Париж в 1999 году, открыв для Запада имя «Санкт-Петербург».

В это же время появился и Олег Бирюков. Общий стиль BIRYUKOV можно охарактеризовать словами сдержанный и лаконичный. Моделям свойственен интеллектуальный шик и аскетизм. Олег Бирюков умышленно не стремится к украшательству и излишествам, он достигает результата точным кроем, качественными материалами и высоким уровнем исполнения. После победы на национальном конкурсе «Платье года» в 1998 году за Бирюковым прочно закрепилась репутация дизайнера-минималиста «Смелость делать простые вещи приводит его к лаконизму и минимализму – настоящим испытательным стендам для дизайнера» (журнал ELLE). Его модели специфичны в своем минимализме, цветовых решениях и элегантности. Каждая коллекция продолжает развитие стиля, в основе которого логичное конструктивное решение и аскетизм, стильная скромность, простота и сдержанность деталей. Он умышленно не стремится к украшательству и излишествам. По мнению журнала, VOGUE «Олег Бирюков делает вещи, которые хочется сразу же купить. В них есть спокойный шик и приятное чувство надежности. Кажется, что они сделаны именно для тебя. Он не прикрывается красивыми идеями и словами, а честно говорит, что самое главное, чтобы одежду покупали и носили». Дизайнер считает, что его одежда призвана, в первую очередь создавать гармонию и подчеркивать индивидуальность. Его героиня выбирает лучшее. Она ценит простоту, если та совершенна и выбирает роскошь, если та обаятельна. У каждого художника есть цветовая гамма, которой отдается предпочтение. У Бирюкова она так же минималистична. Всегда есть любимые черный и белый, а также сдержанные натуральные цвета льна, шерсти и хлопка, которые дают ощущение комфорта и чувства уверенной достаточности.

Важным явлением середины 1990-х стало открытие первых специализированных учебных заведений. В 1994 году на базе Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна (бывший Текстильный институт) открывается Высшая школа дизайна и технологии. Туда потянулась талантливая молодёжь, мечтавшая о карьере модельера.

К концу 1990-х в Петербурге сложилась полноценная модная сцена. Появились специализированные магазины (бутик Татьяны Котеговой в пассаже на Невском), первые модные журналы, начали проводиться регулярные показы, самым значительным из которых стал «Петербургский сезон».

Нулевые: Профессионализация и поиск идентичности.

2000-е годы — время взросления и систематизации. Исчезла эйфория первых свободных лет, рынок стал более структурированным и конкурентным. Петербургские дизайнеры искали свою нишу в тени московской модной индустрии, которая развивалась быстрее и громче за счёт столичных ресурсов и медийности.

Сформировалось несколько ярких творческих стратегий:

1.Высокая мода как искусство. Татьяна Парфёнова окончательно утвердилась в этом статусе. Её показы превращались в философские перформансы, часто проходили не на подиумах, а в музеях (в Эрмитаже, Русском музее). Она создавала капсульные коллекции, каждая из которых была связана с темой памяти, истории, русской архаики.

2. Люксовый prêt-à-porter. Татьяна Котегова и Игорь Чапурин укрепили свои позиции как флагманы петербургской коммерческой моды. Они открыли флагманские магазины, развивали сети

мультибрендовых бутиков, активно работали с корпоративными заказами (униформа для крупных компаний, авиакомпаний). Их клиентка — успешная, состоятельная женщина 35+.

3. Молодые бунтари. На арену вышло поколение, выросшее уже в новой России. Алена Ахмадуллина (выпускница СПбГУТД), хотя и переехала позже в Москву, начала свой путь в Петербурге. Её романтичные, слегка гротескные, вдохновлённые литературой и кино образы стали визитной карточкой новой русской сказочности. В Петербурге же заявила о себе Лена Цицилина с её дерзким, ироничным, иногда провокационным подходом к женскому образу, смешивая гранж, винтаж и гламур.

4. Уличная мода и деним-культура. Появились первые локальные бренды, ориентированные на молодёжь. Denis Simachev (хотя его основной бизнес был в Москве) в своих ранних коллекциях активно эксплуатировал петербургскую эстетику — образы дворов-колодцев, чердаков, коммуналок.

Важным событием стало создание в 2002 году Недели моды в Санкт-Петербурге (СПбНМ), централизованной площадки для показа коллекций. Это позволило привлечь внимание прессы и покупателей, хотя внутренняя конкуренция за лучшие даты и зрителей была острой. [3]

2010-е: Цифровая революция, локальные истории и новая этика.

Последнее десятилетие рассматриваемого периода принесло глобальные изменения, с которыми пришлось столкнуться и петербургским модельерам.

Контекст: Рост влияния соцсетей (Instagram стал запущен в 2010 году), развитие e-commerce, приход на российский рынок международных fast-fashion гигантов (Zara, H&M), изменение потребительского поведения. Мода стала более демократичной, быстрой и визуальной.

Ответ петербургской школы:

Уход в нишу и камерность. Многие дизайнеры осознали, что соревноваться с масс-маркетом бессмысленно. Сильной стороной Петербурга всегда была не массовость, а глубина, интеллектуальность, внимание к детали. Марки, такие как «Парфёнова», Yulia Nikolaeva, Julia Dalakian, сделали ставку на ограниченные тиражи, сложный крой, экологичные материалы, прямое общение с клиентом через соцсети. Их история — это история про осознанное потребление ещё до того, как это стало мейнстримом.

Акцент на наследии и ремесле. Петербург с его музейными коллекциями, архивными фондами, традициями реставрации стал идеальной почвой для дизайнеров, работающих с историческими references. Бренд Liza Odinokikh создавал современную одежду, вдохновлённую русским авангардом и костюмом 1920-х годов. Vera Andreyeva работала с техниками ручной набойки и вышивки. [4]

Мужская мода. Если в 1990-е и 2000-е фокус был на женской одежде, то в 2010-е появились успешные петербургские бренды мужской одежды, такие как «Фабрика имени Кирова» или Saint-Tokyo, предлагавшие умный casual, quality basic и attention to detail.

Новая генерация. Выпускники Британки, Института Марангони, СПбГУТД принесли глобальный взгляд. Они легко оперируют digital-инструментами, запускают краудфандинговые кампании, создают кроссоверы с художниками и музыкантами. Их бренды часто born digital — существующие в первую очередь в интернет-пространстве.

Заключение. Особый петербургский почерк

Подводя итоги трёх десятилетий, можно выделить устойчивые черты, отличающие модельеров Северной столицы:

1.Интеллектуализм. Петербургская мода редко бывает просто красивой. Она почти всегда — о чём-то: об истории, искусстве, литературе, философии. Она провоцирует на диалог.

2.Камерность и глубина против массовости и громкости. Здесь не создают громких скандалов ради хайпа. Здесь предпочитают работать на глубину впечатления, а не на ширину охвата.

3.Связь с контекстом города. Суровый климат, серо-голубая гамма неба и воды, архитектурная строгость, мифология города-музея — всё это прочитывается в коллекциях. Петербургская мода часто «утеплённая», многослойная, сдержанная по цвету, но сложная по фактуре.

4.Преемственность. Несмотря на рыночные бури, в Петербурге сохранилась уникальная творческая среда, где мэтры (Парфёнова, Котегова) делятся опытом с новыми поколениями, а те, в свою очередь, переосмысляют их наследие.

От подпольных квартирных показов 1980-х до цифровых коллекций 2010-х — путь петербургских модельеров был непрямым и сложным. Они не создали глобальных империй, как некоторые их московские коллеги, но создали что-то, возможно, более ценное — уникальную, узнаваемую, глубокую школу, в которой одежда всегда оставалась не просто товаром, а актом творчества и высказыванием о времени. Их история — это история о том, как в условиях меняющихся эпох можно сохранить авторский голос, не растворившись ни в диктате системы, ни в диктате рынка.



Рис. 1. Коллекция TATYANA PARFIONOVA SS 2019 "Цветение" / Blooming Moscow

«Цветение» - это период в «Полях». Продолжение мыслей автора над единым пространством, происходящих в нем явлений, связанных и сравнимых протяженностью.

О линии



Рис. 2. Коллекция TATYANA PARFIONOVA, линия haute couture

TATYANA PARFIONOVA – линия haute couture, в которой представлены уникальные предметы, выполненные вручную из высококачественных материалов лучших мировых производителей. Эта линия является основной и определяет тенденции развития всех направлений Модного Дома. Каждая из коллекций имеет свой яркий характер и посвящена определенной теме. Узнаваемой чертой кутюрной линии являются вышивки на тему флоры и фауны, которые создают мастера Модного Дома по эскизам художника.



Рис. 3. Коллекция FW 2015-2016 «Цигун» / Qigun St. Petersburg

Коллекция Haute Couture «Цигун» - это Новое Шинуазри. Синтез искусства Анри Матисса и европейского представления о традиционном Китае. Коллекция состоит из более чем 70 предметов: костюмы из шелка и хлопка, стеганые куртки из тафты-шантунг, брюки в технике инкрустации, палантины из шелковой тафты с ручной вышивкой, платья из шелка из музея Чэнду, пальто из принтованного шелка, головные уборы.

В течение 70 — 80х Татьяна Котегова формировала собственный стиль, создавая редкие по своей элегантности образы для своих клиентов. А мечта стать хозяйкой собственного дома мод осуществилась в 1991 году.



Рис. 4. Коллекция Татьяна Котегова ВЕСНА - ЛЕТО 05

На вопрос «Кто у Вас одевается?» Татьяна всегда отвечает: «У меня одеваются личности». Независимая, сильная, дерзкая, иногда капризная женщина — идеальный образ, к которому стремится Татьяна в своем творчестве. Она сама во многом соответствует этому образу. Одежда от Тани Котеговой сегодня стала не только символом безупречной элегантности, но и знаком принадлежности к изысканному светскому обществу.

Публикации о бренде CHAPURIN и дизайнере Игоре Чапурине регулярно появляются в ведущих российских и международных глянцевых и деловых изданиях онлайн и оффлайн формата,

выходят многочисленные сюжеты на телевидении. Дизайнер активно дает интервью и комментарии СМИ, а вещи бренда украшают страницы лучших модных журналов. В медиа-портфолио CHAPURIN более сотни обложек, около двух десятков партнерских проектов на телевидении.



Рис. 5. Коллекция марки CHAPURIN

Среди клиентов марки CHAPURIN знаменитости из разных сфер общественной жизни и разных стран мира. Одежда российского дизайнера есть в гардеробе Шер, Мадонны, Шерил Коул, Наоми Кэмпбелл, Бейонсе, Пинк, Дарьи Жуковой, Натальи Водяновой, Светланы Ходченковой, Алсу, Валерии и многих других звезд.

Список литературы

1. Российский fashion-дизайн: история и современность: учебное пособие / З.В. Бадалова, М.А. Жукова, Л.А. Колесник [и др.]; отв. ред. М.А. Жукова. — Москва: Инфра-М, 2020. — 301 с.
2. Санкт-Петербург. Портрет в интерьере моды: фотоальбом / авт.-сост. Т.В. Поликарпова; фот. П.С. Лебедев. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2023. — 192 с.
3. Неделя моды в Санкт-Петербурге: 20 лет в авангарде российского дизайна: каталог-альбом / сост. и ред. О.Г. Романова. — Санкт-Петербург: Формула-Дизайн, 2022. — 168 с.
4. Петрова, Е.В. Идентичность в творчестве современных российских дизайнеров одежды (на примере брендов Санкт-Петербурга) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2021. — № 2. — С. 77-83.

References

1. Russian Fashion Design: History and Modernity: Textbook / Z.V. Badalova, M.A. Zhukova, L.A. Kolesnik [et al.]; ed. by M.A. Zhukova. — Moscow: Infra-M, 2020. — 301 p.
2. St. Petersburg. Portrait in the Interior of Fashion: Photo Album / auth.-comp. by T.V. Polikarpova; phot. by P.S. Lebedev. — St. Petersburg: Palace Editions, 2023. — 192 p.
3. Fashion Week in St. Petersburg: 20 Years at the Forefront of Russian Design: Album Catalogue / Comp. and Ed. by O.G. Romanova. — St. Petersburg: Formula-Design, 2022. — 168 p.
4. Petrova, E.V. Identity in the Creativity of Contemporary Russian Fashion Designers (Based on the Example of St. Petersburg Brands) // Bulletin of the Saint Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art History. Philological Sciences. — 2021. — No. 2. — Pp. 77-83.

УДК 72.036(510) MAD Architects

Э.И. Пурикова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

О ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XXI ВЕКА: ОТ ХАЙ-ТЕКА К БИО-ТЕКУ.

© Э.И. Пурикова, 2026

В статье рассматривается эволюция хай-тек архитектуры в Китае в XXI веке. При изучении наиболее значимых проектов, прослеживается постепенный переход от интернационального хай-тека к органическому био-теку. Анализируются истоки и принципы хай-тека, его адаптация в китайском контексте и последующая трансформация в сторону биоморфных форм, наполненных национальным философско-культурным содержанием. Особое внимание уделяется детальному рассмотрению архитектурных концепций и проектов бюро MAD Architects. На примере творчества основателя бюро и одного из ярчайших представителей стиля био-тек в Китае, Ма Яньсуна, раскрывается синтез новых технологий и традиционного китайского мировоззрения. Именно это органичное слияние новаторских методов с древней философией мироздания и является краеугольным камнем, определяющим уникальный облик современной китайской архитектуры.
Ключевые слова: китайская архитектура, XXI век, хай-тек, био-тек, Ма Яньсун.

E. I. Purikova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ON THE TRENDS OF CHINESE ARCHITECTURE IN THE 21ST CENTURY: FROM HIGH-TECH TO BIO-TECH

The article examines the evolution of high-tech architecture in China in the 21st century. By reviewing the most significant projects, a gradual transition from international high-tech to organic bio-tech is traced. The origins and principles of high-tech, its adaptation in the Chinese context, and its subsequent transformation towards biomorphic forms filled with national philosophical and cultural content are analyzed. Particular attention is paid to a detailed analysis of the architectural concepts and projects of MAD Architects. Taking the work of Ma Yansong, the founder of MAD Architects and one of the brightest representatives of bio-tech architecture in China, as an example, we see a synthesis of new technologies and traditional Chinese philosophy. It is this organic fusion of innovative methods with an ancient worldview that serves as the cornerstone defining the unique appearance of contemporary Chinese architecture.
Keywords: Chinese architecture, 21st century, High-Tech, Bio-Tech, Ma Yansong.

В начале XXI века стиль хай-тек занял ведущую позицию в глобальной архитектурной практике, выступая как отражение технологического прогресса, экономической мощи и процессов глобализации. Его ключевые характеристики, включающие использование металлических и стеклянных конструкций в сочетании с открытыми инженерными системами, сформировали архитектурный язык современных бизнес-центров и крупных гражданских объектов по всему миру. Особенно широкое применение данный стиль нашел в Китае. Первые проекты китайского хай-тека, практически полностью, цитировали опыт европейских архитекторов. Тем не менее, в условиях трансформации общественных ценностей и мировоззрения социума, смещения акцентов в сторону экологичности, устойчивого развития и поиска культурной идентичности, стиль хай-тек претерпел значительные изменения. Традиционный техницизм уступил место концепциям, ориентированным на взаимодействие с природной средой, что обусловило эволюцию данного стиля и его трансформацию в био-тек.

Био-тек — это архитектурное направление, ориентированное на заимствование природных, органических форм и принципов, для создания эстетически выразительных, энергоэффективных и экологически безопасных зданий. В отличие от хай-тека, акцентирующего внимание на демонстративном «обнажении» технических элементов, био-тек стремится к гармоничному объединению сложных

инженерных систем с биоморфной архитектурной оболочкой, обеспечивая интеграцию зданий в природную среду.

Проблема эволюции китайской архитектуры XXI века, в частности перехода от интернационального хай-тека к национально-ориентированному био-теку, находит отражение в ряде научных работ российских исследователей. Теоретические аспекты этого перехода рассматриваются в трудах, посвященных современным архитектурным направлениям. Так, Г.В. Есаулов в своем исследовании четко фиксирует постепенное смещение акцентов от хай-тека к био-теку, отмечая, что «этот процесс строится на сочетании двух направлений: проектирование включения элементов инженерных систем в форму здания и, соответственно, его образную структуру и модификация самих форм» [1, с.9]. Ученый подчеркивает, что здания должны быть экологичными и безопасными, чему способствуют новые технологии. Это раскрывает один из ключевых принципов био-архитектуры. Особый вклад в теоретическое осмысление стилевой эволюции вносят Д.С. Паршуков и С.М. Ремарчук, которые в своей работе «Этапы развития архитектурного стиля Bio-Tech и его характерные отличительные особенности» проводят системный анализ перехода от хай-тека к био-теку. Авторы определяют био-тек как закономерное развитие стиля хай-тек в архитектуре, подробно характеризуя его формообразующие особенности, использование материалов и цветовых решений. Однако, важно отметить, что их исследование сосредоточено на общемировом опыте и творчестве западных архитекторов и не затрагивает специфику развития данного направления в Китае [2]. Исторический контекст, который необходим для понимания трансформации стиля, раскрывается в статье Се Я. «Влияние европейской архитектуры на архитектурный дизайн в Китае в свете исторического анализа архитектурного зодчества». Автор приходит к выводу о необходимости творческого, а не подражательного освоения западного опыта: «Передовая научно-техническая культура должна использоваться в соответствии с местными условиями, а не полностью копироваться с Запада. Конвергенция и интеграция китайской и западной архитектурных культур фактически должна превратиться в интеграцию китайского народного духа, современности, мастерства и особенностей социальной жизни» [3, с. 152]. Вопросы культурной идентичности архитектуры Китая также рассматриваются в статье Ся Чжунюань и Р. А. Тимофеевой «Интерпретация традиционных принципов китайского зодчества в современной архитектуре Китая: к постановке вопроса». Авторы утверждают, что «образ современного техногенного пространства и уважение к национальному наследию страны, как никогда актуальны сегодня в практике осуществления архитектурных градостроительных проектов [4]. Философско-культурные истоки современной китайской архитектуры исследует А.В. Рябушин. В своем труде «Архитекторы рубежа тысячелетия» он указывает, что «буддизм, но в основном «даосизм», закрепил в национальной психологии обожествление природы, стремление с ней слиться» [5, с.72]. Эти идеи закладывают мировоззренческий фундамент для восприятия био-тека. Анализ конкретных проектов и концептуальных решений китайской архитектуры представлен в монографиях, одного из наиболее известных китайских архитекторов, Ма Яньсуна. Автор рассматривает конструктивные особенности построенных зданий и описывает концептуальные идеи собственных проектов, отмечая в них слияние рукотворного и природного[6],[7].

Проведенный историографический обзор показывает, что, несмотря на наличие ряда работ, затрагивающих отдельные аспекты феномена китайского био-тека, данные исследования не представляют комплексного и последовательного анализа эволюции стиля. В большинстве научных работ представлены, в большей степени, описания отдельных зданий, а системный анализ генезиса и трансформации стиля хай-тек в Китае в сторону био-тека, как целостного художественно-технологического явления, отсутствует.

Целью данного исследования является комплексный анализ стилевой эволюции китайской архитектуры XXI века. В центре внимания – закономерность и сущность перехода от интернационального хай-тека к национализированному био-теку. Работа направлена на системное осмысление данного феномена как синтеза, в котором новейшие инженерные методы, будучи осмысленными через призму традиционного китайского мировоззрения, формируют уникальный и устойчивый язык современного зодчества Китая.

Стиль хай-тек возник в 1970-х годах на фоне позднего модернизма и был тесно связан с новейшими инженерными и технологическими разработками того времени. Английский архитектор Ричард Роджерс и итальянский архитектор Ренцо Пиано сыграли ключевую роль в формировании основных принципов и идей стиля, которые наиболее наглядно проявились в проекте Центра Жоржа Помпиду – первом здании, построенном в хай-теке. Структурные компоненты сооружения, такие как инженерные коммуникации, вертикальные транспортные системы и механические устройства, были вынесены за пределы архитектурного фасада, что представляло собой революционное решение. Ещё одним ярким примером служит лондонский небоскрёб компании Ллойд (Рис. 1). «Уже в 1986 году Р. Роджерс создает образ Центра Ллойда в Лондоне на контрасте ритмичной пластики и регулярности в решении фасадов здания, обрамленных элементами конструкций и многообразия форм коммуникаций в

интерьере здания» [1, с. 9]. Разработанное Ричардом Роджерсом здание отличает оригинальная форма с чётко выраженной геометрией, строгими линиями и модульной организацией пространства, а также стеклянно-металличский фасад. Объединение металлических и стеклянных элементов, а также упор на использование передовых и новейших технологий, формируют ключевые характеристики данного стиля.

К концу двадцатого столетия хай-тек начал активно внедряться в архитектурные проекты других стран. Не стал исключением и Китай. Крупные корпорации, озабоченные идеями глобализации и демонстрации своего превосходства, всё больше начинают тяготеть к хай-тек архитектуре. Здание банка HSBC в Гонконге, построенное Норманом Фостером в 1985 году, полностью отражает основные идеи и принципы стиля (Рис. 2). Геометричность форм, вынесенный на фасад конструктивный скелет здания, остекление фасадов, всё это отсылает к архитектурным проектам запада. Крупные китайские фирмы и корпорации, используя элементы стиля в архитектурных проектах, стремятся доказать свою мощь на мировом рынке и завоевать уважение среди Западных фирм. В результате этого, в начале XXI века стиль начинает набирать в Китае всё большую популярность. Первыми знаковыми проектами века, можно считать: Шанхайский всемирный финансовый центр, Интернэшнл Плаза в Шанхае и Штаб-квартиру Центрального телевидения Китая.



Рис. 1. Роджерс Р.Здание Ллойда. 1986 г. Лондон.



Рис. 2. Норман Ф. Штаб-квартира банка HSBC. 1979-1986 гг. Гонконг.

Если рассматривать эти примеры более подробно, то наглядно видно, как хай-тек неуклонно продолжает пропагандировать свою философию о технологичности и индустриальности, основываясь на опыте европейских архитекторов [3, с. 151]. Так, например, Интернешинал Плаза в Шанхае, с точки зрения формы и стилистики, демонстрирует характерные черты европейского хай-тека: строгие прямоугольные силуэты, крупные простые объемы, открытые металлоконструкции и стеклянные фасады. Важно отметить, что на ранних этапах формирования стиля хай-тек, в китайской архитектуре, проекты разрабатывались и создавались, в основном, ведущими западными архитекторами. В результате, архитектурные решения в данном периоде, в основном, ориентировались на внешнее проявление статусности здания, но при этом были лишены глубокого осмысления культурных и исторических особенностей.

Настоящий пик строительства небоскребов пришелся на первое десятилетие XXI века, однако, второе десятилетие, в противовес первому, ознаменовалось радикальной сменой вектора архитектурной мысли. На смену прямому заимствованию и цитированию принципов западной хай-тек архитектуры, приходят поиск форм, созвучных природе, и создание концепций, полностью отражающих мировоззрение и национальную идентичность страны. Хай-тек с его геометрическими формами и приверженностью идеям технологичности и индустриальной эстетики, постепенно уступает место био-теку. Но био-тек не полностью отвергает все идеи хай-тека, базируясь лишь на природных формах, правильнее будет сказать, что био-тек становится «закономерным развитием стиля хай-тек в архитектуре» [2, с. 35]. Одним из наиболее ярких представителей этого направления является Ма Яньсун, создатель архитектурного бюро MAD architects. В своих проектах архитектор выходит за рамки хай-тека,

создавая здания, основанные на формах живой природы и наполненные глубоким философским значением.

Ярким примером такого подхода служит проект комплекса «Чаоян Парк Плаза» построенный в Пекине (Рис.3). Здесь архитекторы бюро MAD architects не просто используют горные мотивы, а создают целую современную интерпретацию древнего пейзажа. Парные офисные башни, расположенные вблизи озера Чаоян и имеющие высоту практически в 150 метров, являются воплощением образов величественных горных пиков. Динамичные, малые архитектурные формы зданий созвучны скалам, которые веками шлифовались ветром и дождем [6]. В архитектурных очертаниях комплекса, характеризующихся плавностью линий и устремленностью ввысь, отчетливо проявляются фундаментальные принципы традиционной китайской живописи шань-шуй, а также философские концепции даосизма, лежащие в её основе. В данной философской концепции гора рассматривается как сакральный артефакт, символизирующий вечность, стабильность и духовное вознесение. Водная поверхность ассоциируется с состоянием покоя и мягкости. Помимо использования природных форм, органично переосмысленных в футуристическом ключе, комплекс является технически продуманным и экологически ориентированным объектом. В частности, вертикальные ребра фасадов выполняют не только эстетическую функцию, формируя пластичный визуальный образ, но и обеспечивают естественную вентиляцию внутренних пространств. Водоём, расположенный у подножия башен, функционирует, как система терморегуляции, способствующая поддержанию оптимальных параметров микроклимата, являясь не только частью архитектурного ансамбля, но и важным инженерно-экологическим элементом. Симбиоз эстетики и формы, вдохновлённый природными структурами, органично сочетается с инновационными и технологичными принципами хай-тека. В результате, в рамках био-тека, архитекторы создают инновационное и технологически совершенное здание, которое приобретает статус не только многофункционального бизнес-центра, но и современного пространства, в котором архитектурные решения обеспечивают диалог между человеком и природной средой, а также осуществляют преемственность культурных и исторических контекстов.



Рис. 3. Яньсун М., Цюнь Д., Хаяно Й. Парк «Чаоян Плаза». 2012-2017 гг. Пекин.

Концепция создания современного инновационного, но в то же время, отражающего культурную идентичность страны здания, была воплощена Ма Яньсуном в проекте «Горной деревни Хуаншань» (Рис. 4). Этот масштабный замысел, представляющий собой футуристический жилой комплекс, является еще более смелым и прямым продолжением диалога с традицией. Если в «Чаоян Парк Плаза» архитекторы берут за основу образы абстрактных горных пиков, основываясь на китайских живописных произведениях, то «Горная деревня Хуаншань» является воплощением реального горного силуэта, видимого на заднем плане. Организованный связный ансамбль из 10 башен, на южном берегу озера Тайпин, создает динамическую композицию, формируя новый тип пейзажа: где архитектура становится природой, а природа растворяется в архитектуре [6]. Весь комплекс подчинен естественному рельефу.

Здания отличаются лишь по высоте и внешнему виду и расположены так, чтобы сохранить исходные уровни горного склона Хуаншань.

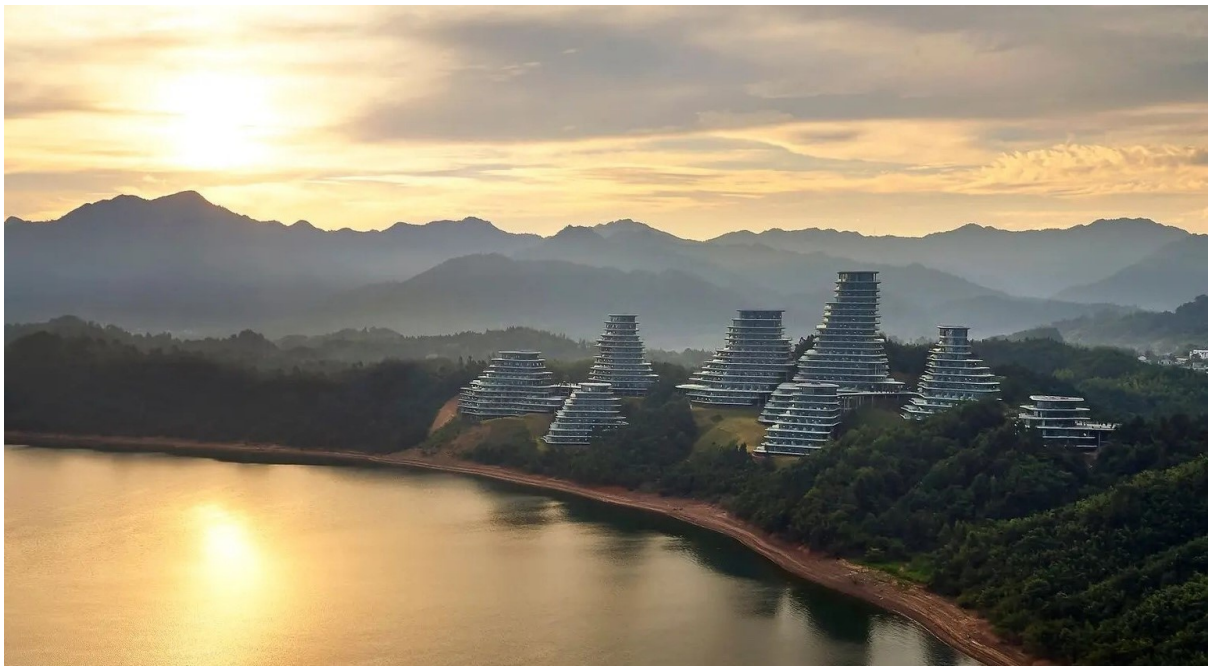


Рис. 4. Яньсун М., Цюнь Д., Хаяно Й. Комплекс «Горная деревня Хуаншань». 2009-2017 гг. Хуаншань.

Все апартаменты комплекса «Горная деревня Хуаншань» задуманы как личные, изолированные от общественных мест пространства, в которых человек может побыть наедине с природой. Именно поэтому, каждая квартира в комплексе имеет просторный балкон. Органичные линии, которые повторяют топографические контуры близлежащих гор, по своей волнообразной форме напоминают чайные плантации. Ни одна терраса в комплексе не повторяет изгибы другой, тем самым создавая ощущение, что данные архитектурные элементы были созданы не человеком, а естественным путем, с помощью сил природы, по действием ветра и воды. Стеклянные фасады здания, выходящие на балконы и террасы, продлевая внутреннее пространство, растворяют грань между интерьером и окружающей средой, позволяя, не просто наблюдают за окружающим пейзажем, извне, а полностью погрузиться в него, вступая в диалог с горами, озером и небом. Дорожки, проложенные с учетом особенностей ландшафта, также, приближают человека к природе, имитируя собой образ петляющих между деревьями горных троп. Во многом, данный футуристический облик комплекса создается благодаря использованию новейших материалов и технологий: легких конструкционных сплавов, монолитного железобетона и, что особенно важно, масштабного остекления. Этот проект знаменует собой важный эволюционный переход в современной архитектуре: от эстетики хай-тека, воспевающей машину и технологию, к био-теку, вдохновленному живой природой. В своем проекте Ма Яньсун идет еще дальше. Его био-тек — это не просто формальное подражание гор природным силуэтам, это сложный сплав передовых технологий, экологического подхода и традиционного мировосприятия. Архитектура здесь не просто ссылается на природные формы, а создает пространство, где человек может заново соединиться с природой на духовном уровне. Это архитектура, которая пробуждает эмоции и олицетворяет извечное стремление человечества к внутренней гармонии. В своём концептуальном проявлении «Горная деревня Хуаншань» не столько повторяет облик гор, сколько является истинным воплощением философии «города Шань-шуй». Целью Ма Яньсуна было не создание архитектуры, отсылающей к природным формам, таким как горы и вода, а создание пространства, показывающего национальную и культурную идентичность Китая и отражающего даосские идеалы слияния с мирозданием. «Буддизм, но в основном «даосизм», закрепил в национальной психологии обожествление природы, стремление с ней слиться» [4, с.72].

Конференц-центр Тайчжуна, созданный архитектурным бюро MAD Architects, также является яркой иллюстрацией идеи даосской философии и олицетворением традиционной китайской концепции шань-шуй [7]. В основе проекта лежит идея единения человека с природой: открытые внутренние дворики создают ритмичные узоры и отсылают к пространственному порядку, примером которого является Запретный город и древние китайские сады. Динамичность естественного рельефа находит отражение и усиливается в формах, напоминающих кратеры. Как утверждают сами архитекторы, в этом и заключается диалог между рукотворным и природным мирами, взаимное влияние пространства и формы. Новые технологии, также органично вписываются в архитектурную концепцию. Например,

поверхность «гор» представляет собой высокотехнологичную, экологичную систему плиссированной облицовки. Подобная реечная оболочка обеспечивает приток воздуха в здание. Также важной особенностью является остекление фасада и использование солнечной энергии, сводящее к минимуму электропотребление. Таким образом, Конференц-центр Тайчжуна представляет собой интегрированную в природную среду философско-экологическую конструкцию, в которой передовые технологии, такие как реечная вентиляция, остекление и использование солнечных панелей, способствуют созданию уникального образа, в основе которого лежат концепции гармонии с природой.

Проект Харбинского оперного театра, также созданный архитектурным бюро Ма Яньсуна, демонстрирует собой принципиально другой подход к синтезу архитектуры и природы (Рис. 5). В отличие от ранее рассмотренных проектов, основанных на философии шань-шуй, данный объект черпает вдохновение в органических формах китайской фауны. Архитектурное решение, рассматриваемого здания, строится не на заимствовании формы готового природного объекта, а представляет собой выразительный элемент части биоморфной формы. Пластичная, струящаяся архитектурная форма здания напоминает гигантского осьминога. Данный выразительный образ, олицетворяющий собой живую природу северокитайского региона, реализован посредством передовых инженерных решений. Белоснежные алюминиевые панели, имитирующие кожу морского существа, изгибаются в сложные трёхмерные конфигурации. Поверхность фасада отражает небесный свод, создавая визуальное единство с окружающей средой и формируя впечатление живого организма, укоренившегося в прибрежной зоне реки Сунгари [6]. Взаимодействие с природной средой проявляется не только во внешнем облике здания, но и глубоко интегрировано в его внутреннюю архитектуру, достигая высшей точки выражения в центральном зале. В этом пространстве над зрителями располагается стеклянный световой люк. Данный архитектурный элемент создает визуальную связь между внутренним интерьером и окружающей природой: дневной солнечный свет мягко проникает во внутренне пространство здания, наполняя стены теплом, тогда как ночное освещение зала формируется за счет лунного и звездного сияния. Таким образом, Харбинский оперный театр, через обращение к природным формам, открывает новую грань в осмыслении традиционной гармонии.



Рис. 5. Яньсун М., Цюнь Д., Хаяно Й. Харбинский оперный театр. 2010-2015 гг. Харбин.

Проект Художественного музея Пинтана также продолжает данную тенденцию переработки природных форм живых организмов, свойственных фауне Китая. Архитектурный замысел данного комплекса строится на иной метафоре — плавный силуэт музея подобен образу призрачного, едва заметного в морской глубине и почти неразрывно слитого с водной средой, ската. Здание художественного музея размещено на острове и связано с побережьем изящным изогнутым пирсом, подобным хвосту ската, который постепенно «прорастает» в береговую линию. Фасад здания, за счет своей плавно изгибающейся формы, созданной белоснежными глянцевыми панелями, напоминает текстуру кожи морского обитателя и создает впечатление здания, созданного самой природой. В течение дня солнечный свет играет на глянцевых пластичных поверхностях, а с наступлением сумерек, мягкие переливы на фасадах сливаются с окружающим водным пейзажем. Такой архитектурный замысел

превращает здание музея в гармоничное продолжение природного окружения —скульптуру, рожденную самой природой.

Однако, не только образы фауны, но и флоры становятся основой для формообразования зданий в био-теке, что ярко демонстрирует проект аэропорта Харбина напоминающий цветок лотоса (Рис. 6). Несмотря на то, что терминал выглядит очень большим, в основе данного проекта лежит продуманная ориентированная на человека, архитектурная концепция. Пять коридоров, ведущих пассажиров к самолетам исходят из главного терминала аэропорта, словно лепестки расцветающего футуристического лотоса [6]. Данная форма не только сокращает время, необходимое пассажирам для того, чтобы добраться до выхода на посадку, но и позволяет одновременно взлетать пяти самолетам в периоды высокой загруженности, что еще больше повышает эффективность работы. Плавные выступы на крыше выполняют функцию мансардных окон, наполняя внутренние помещения солнечным светом и снижая потребность в искусственном освещении. В то же время их ритмичное расположение естественным образом направляет пассажиров по терминалам.



Рис. 6. Яньсун М., Цюнь Д., Хаяно Й. Аэропорт Харбина. 2018-2019 гг. Харбин.

Культурно-художественный центр Аньцзи также берет за основу образы фауны Китая (Рис. 7). Сам город Аньцзи, расположенный в провинции Чжэцзян на юго-востоке Китая, недалеко от Шанхая, известен своими бамбуковыми лесами и чайными плантациями. Именно поэтому проект задуман как переходное пространство между естественной и рукотворной средой: с восточной стороны находится город, а с западной — река и горы. Проект представляет собой многофункциональное пространство, предназначенное для встреч, как на открытом пространстве, так и внутри культурно-образовательных центров. В основу комплекса входят шесть площадок, в числе которых большой театр, конференц-центр, развлекательный центр, спортивный центр, центр досуга для молодежи и центр художественного образования. Основное внутреннее пространство отдано под здания Большого театра и Конференц-центра, которые чередуются с зелеными зонами. Культурно-художественный центр Аньцзи занимает площадь около 149 000 квадратных метров, из которых около 120 000 квадратных метров отведены под общественные пространства. Основной объем здания культурно-художественного цента скрывается под белой черепичной крышей, волнообразный силуэт которой повторяет очертания окружающего холма, засаженного белым чаем «анцьзи». Также кровлю центра венчает череда перекрывающих друг друга металлических крыш, напоминающих бамбуковые листья с гребнями, которые придают архитектурному сооружению ещё большую выразительность. Промежутки между ними позволяют естественному свету проникать внутрь, а главный фасад, выполненный из стекла, дополнительно пропускает свет через боковые стены.

Оба рассмотренных проекта — аэропорт Харбина и Культурно-художественный центр Аньцзи — демонстрируют ключевой принцип био-тека: использование природных форм не просто как декоративных элементов, а как основу функциональной организации зданий. В обоих случаях биоморфная архитектура направлена на повышение эргономичности, энергоэффективности и гармоничную интеграцию сооружений в окружающую среду.



Рис. 7. Яньсун М. Центр культуры и искусства Аньцзи. 2023 г. Аньцзи.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о четко прослеживающейся тенденции в развитии китайской архитектуры XXI века: эволюции от интернационального хай-тека к национально-ориентированному био-теку. Если первые китайские проекты нашего века, практически полностью цитировали опыт европейских архитекторов и служили средством демонстрации могущества и превосходства, то во втором десятилетии, вплоть до настоящего времени архитектурная мысль изменила курс развития в сторону био-тека. Основная черта хай-тека, такая как обращение, к новейшим технологиям, материалам и инженерным инновациям, всё еще осталась основополагающей в китайском био-теке. Однако формообразование претерпело кардинальные изменения. Рациональная, техногенная геометрия уступила место сложным, биоморфным формам, вдохновленным природой и осмысленным через призму тысячелетней китайской культуры и философии. Работы Ма Яньсуна и архитектурного бюро MAD Architects , в которых био-тек не просто берет за основу природные формы гор, цветов или морских существ, а показывает их взаимосвязь с традиционным китайским мировоззрением, напрямую передавая принципы гармонии, изменчивости и единения с природой, наиболее наглядно демонстрируют успешную модель синтеза, предлагая миру новую, устойчивую и глубоко духовную систему архитектурного развития. Интерпретация китайского био-тека — это не простое заимствование органических форм природы, а тонкое и многогранное отражение их глубочайшей связи с традиционным китайским мировоззрением и эстетикой. Эта связь воплощается в архитектурных сооружениях и концепциях, реализуемых с помощью новейших технологий и материалов. Современная китайская архитектура становится живым проявлением древней мудрости, где небо, горы и вода, объединившись с технологией, создают гармоничное и неразрывное архитектурное единство, служащее мостом между прошлым и будущим.

Научный руководитель: Доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения, доцент.
Тимофеева Р. А.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Candidate of Art History, Associate Professor.
Timofeeva R. A.

Список литературы:

1. *Есаулов Г.В.* Экологическая архитектура высоких технологий. // Экологически ориентированная архитектура высоких технологий. Сборник пленарных докладов и тезисов Всероссийская научно-практическая конференция «Экологически ориентированная архитектура высоких технологий»: сб. докладов. М.: 2023. С. 8-14.
2. *Паршуков Д.С., Ремарчук С.М.* Этапы развития архитектурного стиля Bio-Tech и его характерные отличительные особенности // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2020. Т. 22. № 2. С. 29 - 41.
3. *Се Я.* Влияние европейской архитектуры на архитектурный дизайн в Китае в свете исторического анализа архитектурного зодчества // Инновации и инвестиции. 2022. № 6. С. 149 - 153.
4. *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа тысячелетия. М.: Искусство XXI век, 2005. 288 с.
5. *Ся Ч., Тимофеева Р. А.* Интерпретация традиционных принципов китайского зодчества в современной архитектуре Китая: к постановке вопроса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2024. № 4. С. 30 - 34.
6. *Yansong, M*. Mad Works Mad Architects / M. Yansong. — London: Phaidon Press, 2016. — 240 p.
7.*Yansong, M.* Shanshui Chengshi / M. Yansong . — Zurich: Lars Müller Publishers, 2014. — 244 p.

References:

1. Esaulov G.V. Jekologicheskaja arhitektura vysokih tehnologij. [Ecological architecture of high technologies]. *Jekologicheski orientirovannaja arhitektura vysokih tehnologij* [Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference "Ecologically Oriented Architecture of High Technologies": proceedings of the presentations]. Moscow: 2023. 8-14 pp. (in Rus.).
2. Parshukov D.S., Remarchuk S.M. Jetapy razvitija arhitekturnogo stilja Bio-Tech i ego harakternye otlichitel'nye osobennosti [The stages of development of the Bio-Tech architectural style and its characteristic distinctive features]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University of Architecture and Civil Engineering]. 2020. Vol. 22. No 2. 29 - 41 pp. (in Rus.).
3. Se Ja. Vlijanie evropejskoj arhitektury na arhitekturnyj dizajn v Kitae v svete istoricheskogo analiza arhitekturnogo zodchestva [The influence of European architecture on architectural design in China in light of historical analysis of architectural design]. *Innovacii i investicii* [Innovation and investment]. 2022. No 6. 149 - 153 pp. (in Rus.).
4. Rjabushin A.V. *Arhitektory rubezha tysjacheletija* [Architects of the turn of the millennium]. Moscow: Iskusstvo XXI vek, 2005. 288 pp. (in Rus.).
5. Sya Ch., Timofeeva R.A. Interpretaciya tradicionnyh principov kitajskogo zodchestva v sovremennoj arhitekture Kitaya: k postanovke voprosa [Interpretation of the traditional principles of Chinese architecture in modern Chinese architecture: to the question]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna* [Bulletin of the Saint Petersburg State University of Technology and Design]. 2024. No 4. 30 - 34 pp. (in Rus.).
6. Yansong, M. Mad Works Mad Architects / M. Yansong. — London: Phaidon Press, 2016. — 240 p.
7. Yansong, M. Shanshui Chengshi / M. Yansong . — Zurich: Lars Müller Publishers, 2014. — 244 p.

УДК 72.036

Е.А. Рempель

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

СВОЕОБРАЗИЕ АРХИТЕКТУРЫ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО КОНСТРУКТИВИЗМА НА ПРИМЕРЕ ПАМЯТНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА 1920–1930-Х ГОДОВ.

Аннотация: данная статья рассматривает своеобразие провинциального конструктивизма 1920–1930-х годов на примере архитектуры Новокузнецка – одного из немногих городов России, сохранивших целостный ансамбль застройки эпохи индустриализации. Анализируются исторический контекст и градостроительные идеи (проекты братьев Весниных и Эрнста Мая), интернациональный характер новокузнецкого конструктивизма, типологическое разнообразие построек. Особое внимание уделяется современному состоянию наследия, проблемам его сохранения и перспективам восстановления уникального градостроительного эксперимента.

Ключевые слова: архитектура провинции, конструктивизм, соцгород, западная Сибирь, Новокузнецк

E.A. Rempel

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE DISTINCTIVENESS OF PROVINCIAL CONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE: THE CASE OF NOVOKUZNETSK IN THE 1920s–1930s

Abstract: this article examines the distinctiveness of provincial constructivist architecture of the 1920s–1930s, using the architecture of Novokuznetsk as a case study – one of the few Russian cities that has preserved an integral ensemble of industrialisation-era buildings. It analyses the historical context and urban planning ideas (the projects of the Vesnin brothers and Ernst May), the international character of Novokuznetsk constructivism, and the typological diversity of its buildings. Particular attention is paid to the current state of this heritage, the challenges of its preservation, and the prospects for restoring this unique urban experiment.

Keywords: provincial architecture, constructivism, socialist city (Sotsgorod), Western Siberia, Novokuznetsk

Феномен провинциального конструктивизма в советской архитектуре конца 1920-х – 1930-х годов представляет собой одно из самых интересных и малоизученных явлений в истории отечественного градостроительства. Если конструктивизм столичных центров – Москвы, Ленинграда, Свердловска – достаточно хорошо документирован и исследован, то архитектурное наследие провинциальных индустриальных городов долгое время оставалось на периферии научного внимания. Между тем именно в провинции, на площадках грандиозных строек первой пятилетки, разворачивались наиболее смелые градостроительные эксперименты, где на пустом месте, без давления исторической застройки, можно было воплотить самые радикальные идеи социалистического расселения.

Строительство Кузнецкого металлургического комбината (КМК) и нового города при нём – один из самых ярких и масштабных примеров такого эксперимента. Старый Кузнецк, основанный в 1618 году на правом берегу Томи, никак не мог вместить десятки тысяч рабочих и инженеров, прибывавших на стройку. Город пришлось строить с нуля на левом берегу реки, и этот процесс стал настоящим экспериментом архитектурной мысли.

Цель данной работы – выявить своеобразие архитектуры провинциального конструктивизма на примере Новокузнецка 1920–1930-х годов. Для достижения этой цели необходимо решить следующие задачи: проследить исторический контекст и градостроительные идеи, определившие облик города; проанализировать ключевые архитектурные объекты и их особенности; охарактеризовать стилистические особенности провинциального варианта конструктивизма; оценить современное состояние наследия и проблемы его сохранения.

Решение о строительстве Кузнецкого металлургического завода было принято в рамках форсированной индустриализации конца 1920-х годов. Первоначальный проект завода и рабочего

поселка при нём был довольно скромным: численность населения ожидалась около 19 тысяч человек. Однако с началом стройки стало ясно, что реальные масштабы требуют гораздо большего – численность населения выросла до 150 тысяч человек минимум [1, с. 58].

Весной 1930 года на конкурс по проектированию социалистического города при Кузнецком металлургическом комбинате был представлен проект выдающихся архитекторов-конструктивистов – братьев Леонида, Виктора и Александра Весниных. Александр Веснин, которого Ле Корбюзье называл «духовным отцом русского конструктивизма», предложил амбициозную концепцию дома-коммуны как основополагающей единицы социалистического расселения.

Проект Весниных предусматривал полное обобществление быта: вместо индивидуальных кухонь и ванных комнат предполагались общественные столовые, прачечные и бани. Такая планировка отражала идеологию раннего советского авангарда, провозглашавшую отказ от «мещанского» уклада жизни и формирование коллективистского сознания через архитектуру. Новый человек XX века должен был жить в мире ясных геометрических форм; искусство должно было служить производству, а производство – народу [2, с. 56].

Однако к середине 1930-х годов риторика изменилась. От идеи полного обобществления быта начали отказываться как от «не отвечающей современности». В проекты строящихся зданий в срочном порядке вносились изменения, включающие элементы декора на фасадах [1, с. 58]. Первые квартиры строили почти без кухонь (предполагалось, что жители будут питаться в столовых) и без ванных комнат [1, с. 59], однако этот эксперимент оказался недолговечным.

По распоряжению правительства в Кузнецк приехала группа выпускников немецкой школы «Баухауз» во главе с архитектором Франкфурта-на-Майне Эрнстом Маем – специалистом по созданию рабочих кварталов [3, с. 64]. В недельный срок он создал проект планировки жилого массива, который предусматривал строчную застройку трёхэтажными домами, обращёнными торцами к улице. Такой приём позволял максимально использовать естественное освещение и проветривание, а также создавал открытые общественные пространства между зданиями.

Каждый квартал, по замыслу Мая, должен был иметь собственную инфраструктуру: клуб, столовую, баню, спортивную площадку, детские учреждения и поликлинику. Общественные сооружения концентрировались в одной зоне вдоль улицы Школьная (ныне проспект Пионерский) [4, с. 231]. Однако построить удалось только жилые дома – планы по возведению полного комплекса общественных зданий так и остались не осуществленными.

Старожилы помнят, что маевские дома называли «общежитиями македонцев», поскольку в них заселяли по несколько семей на квартиру [1, с. 56]. Позже в народе их прозвали также «слезами социализма» – кухни и ванные комнаты там уже появились, но были совсем небольшими [2, с. 57].

Важно подчеркнуть, что строительство Соцгорода не было полностью заслугой немецких архитекторов. Они приступили к работе лишь в апреле 1931 года, тогда как разработка первых проектов началась ещё в 1929 году, а закладка фундаментов первых десяти домов на проспекте Энтузиастов состоялась в июле 1930 года [5, с. 44]. Тем не менее именно Эрнст Май придал застройке системный характер и предложил планировочные решения, определившие облик Центрального района на десятилетия вперёд.

Помимо Эрнста Мая, в строительстве Новокузнецка принимал участие ещё один немецкий архитектор – Герхард Козель (Коссель). Он прибыл в город в октябре 1932 года, через два года после Мая. Причины его отъезда из Германии носили политический характер – Козель не принял идеи нацистов [3, с. 65].

Первой его работой стал проект городского театра. Впоследствии, после возвращения в Германию, Козель сделал блестящую карьеру: после войны он был министром строительства ГДР и президентом Академии архитектуры [3, с. 65]. Его учителями были известные архитекторы Бруно Таут и Ханс Пельциг [6, с. 90], а сам он во время учёбы входил в клуб «Красные студенты» и в 1931 году вступил в коммунистическую партию.

Присутствие немецких архитекторов придало новокузнецкому конструктивизму особый интернациональный характер. Как отмечают исследователи, свердловский конструктивизм также формировался под влиянием немецкой школы «Баухауз» [4, с. 231], однако в Новокузнецке это влияние было более прямым и персонализированным. Это был не просто перенос столичных архитектурных веяний в провинцию, а прямое участие западных архитекторов, носителей традиций европейского функционализма и школы «Баухауз».

Эта особенность проявляется в нескольких аспектах. Во-первых, в планировочных решениях: строчная застройка, глухие торцы домов, обращённые к улице, – приёмы, характерные для европейского социального жилья 1920-х годов. Во-вторых, в типологии жилья: «малобюджетные дома» Мая были творчески переработаны для местных условий. В-третьих, в функциональном зонировании: концентрация общественных зданий на отдельной магистрали – идея, восходящая к концепциям «города-сада» и «линейного города».

Вместе с тем новокузнецкий конструктивизм не был простым копированием европейских образцов. Суровые сибирские условия, дефицит материалов, необходимость быстрого возведения зданий и, главное, идеологический контекст раннесоветского государства придавали ему самобытные черты.

Проект Эрнста Мая, получивший воплощение в кварталах по улицам Хитарова и Энтузиастов, до сих пор сохраняет уникальную для Кузбасса строчную застройку. Дома расположены перпендикулярно улице, выходя торцами на дорогу. Торцы были глухими – без окон, что аргументировалось желанием защитить жильцов от пыли и шума с дороги [7, с. 45].

Этот приём имел несколько преимуществ. Во-первых, он позволял разместить максимальное количество жилой площади при минимальной длине улиц. Во-вторых, создавал большие открытые пространства между домами, которые предполагалось озеленить и использовать для отдыха. В-третьих, обеспечивал оптимальную инсоляцию – все окна выходили либо на юг, либо на север, но не на запылённую улицу.

Исследователи отмечают, что проспект Энтузиастов – самый узкий проспект в Кузбассе и самый крупный в Сибири комплекс зданий эпохи конструктивизма [2, с. 57]. Именно здесь в июне 1930 года были заложены первые десять каменных домов [3, с. 64], положившие начало Соцгороду.

Новокузнецкий конструктивизм представлен широким спектром типов зданий, что отражает амбициозность градостроительного замысла и многообразие социальных функций нового города.

Помимо «маевских» домов, в городе были построены и другие образцы конструктивистского жилья. Среди них – так называемый «Дом-гигант» на улице Кирова, спроектированный московским архитектором Ильёй Голосовым, одним из лидеров советского авангарда.

Дворец культуры и техники КМК (1936 год), спроектированный архитекторами Е.Я. Уманским и К.Я. Лихтером, – одно из самых значительных зданий города. Его архитектура представляет собой яркий пример переходного стиля: конструктивистские формы сочетаются со стилизованными неоклассическими элементами – мощным портиком на шести четырёхгранных столбах, пилястрами, барельефами на индустриальные темы.

Драматический театр (1933 год) стал первой крупной работой Герхарда Козеля в Новокузнецке. Здание главпочтамта (1933 год) дополнило ансамбль центральной площади. Эти постройки демонстрируют разные грани конструктивистской эстетики – от строгого функционализма до более декоративных решений.

Особого внимания заслуживает детский сад №1 «Берёзка» – образец чистого конструктивизма. Здание поставлено торцом к улице, а огромные окна ориентированы на восток для максимального освещения. Первоначально планировалось создать целый «Детский бульвар» с чередой дошкольных учреждений, но этот замысел осуществился лишь частично.

Одна из самых интересных особенностей новокузнецкой архитектуры 1930-х годов заключается в том, что она запечатлела сам процесс смены художественных эпох. Исследователь А.Е. Сорокин подробно рассматривает архитектуру «переходного периода», когда конструктивизм постепенно уступал место неоклассике [8, с. 160].

Этот процесс хорошо прослеживается на примере эволюции отдельных зданий. Кинотеатр «Коммунар» (1933 год) работы Герхарда Козеля первоначально представлял собой образец чистого конструктивизма – простое функциональное здание, окрашенное в красный цвет. Лишь позднее, в 1957 году, он приобрёл колоннаду и лепнину, что кардинально изменило его облик.

Дворец культуры КМК строился уже в начальный период освоения классического наследия, поэтому изначально проектировался с учётом новых эстетических требований. В его облике конструктивистская основа сочетается с элементами «пролетарской классики», что делает его ярким примером постконструктивизма.

В Новокузнецке постконструктивизм приобрёл локальные особенности. Местные строители и архитекторы, многие из которых не имели профессионального образования, адаптировали столичные образцы к местным условиям и возможностям. Это привело к появлению своеобразных гибридных форм, не имеющих аналогов в Москве или Ленинграде.

Для понимания своеобразия новокузнецкого конструктивизма полезно сравнить его с аналогичными явлениями в других провинциальных центрах. В Иваново-Вознесенске, например, также разворачивался эксперимент по созданию «образцового социалистического города». Там строились фабрики-кухни, дома-коммуны, рабочие посёлки в новых архитектурных формах конструктивизма, постконструктивизма и «пролетарской классики» [6, с. 96]. Однако ивановский конструктивизм не имел столь прямого и интенсивного западного влияния, как новокузнецкий.

В Свердловске конструктивизм формировался под влиянием московских, ленинградских и томских архитекторов, а также немецкой школы «Баухауз» [5, с. 46], но там не было такого масштабного участия западных специалистов, как в Новокузнецке.

Новосибирский конструктивизм представлен отдельными зданиями и комплексами, но не образует столь целостного ансамбля, как Соцгород Новокузнецка. Таким образом, новокузнецкий конструктивизм занимает уникальное место среди провинциальных архитектурных школ 1920–1930-х годов благодаря сочетанию интернационального участия, масштабности эксперимента и сохранности ансамбля.

Сегодня Новокузнецк остаётся одним из немногих городов России, сохранивших целостную застройку эпохи конструктивизма. Соцгород с его строчной планировкой, бульварами и проездами до сих пор является уникальным памятником градостроительного искусства. Московские специалисты из института имени Лихачёва и томские архитекторы подтверждают уникальность этой застройки и поддерживают идею присвоения ей статуса исторического поселения.

В 1974 году Дворец культуры КМК был признан памятником архитектуры федерального значения. В 2007 году ряд зданий 1930-х годов получил статус объектов культурного наследия регионального и муниципального значения. Первые каменные жилые дома Новокузнецка, построенные в стилистике конструктивизма в соответствии с первым городским планом Эрнста Мая в начале 1930-х годов, признаны памятниками истории и архитектуры местного значения [7, с. 49].

Однако, как отмечают краеведы, этого недостаточно. На заседании городского объединения краеведов «Серебряный ключ» обсуждалась необходимость придания охранного статуса целому району, а не отдельным зданиям [5, с. 45]. Предлагалось создать историческую зону «Сталинск», которая бы включала весь комплекс конструктивистской и постконструктивистской застройки Центрального района. Однако эти предложения пока остаются на бумаге [5, с. 44].

Архитектурным памятникам эпохи конструктивизма угрожает не столько вандализм или намеренный снос, сколько естественное старение. Здания 1920–1930-х годов строились с использованием примитивных технологий, некачественных материалов и в значительной степени неквалифицированной рабочей силой. Низкое качество строительства в сочетании с недостаточным обслуживанием привели к быстрому износу.

Когда в 2001 году будущий вдохновитель проекта восстановления Соцгорода Павел Клепиков впервые заинтересовался этим районом, тот находился в плачевном состоянии – аварийные крыши, разрушенные фасады, облупившаяся и местами отпадающая штукатурка, разрушенная социалистическая символика, неухоженные и заросшие дворы [7, с. 47].

Особую проблему представляют «невидимые» утраты. Даже если здание не снесено, его первоначальный облик может быть искажён позднейшими перестройками, заменой оконных блоков, облицовкой фасадов современными материалами. Значение конструктивизма, как отмечают эксперты, до сих пор не осмыслено в полной мере: с одной стороны, все за сохранение, с другой – это стремление часто остаётся формальным

Позитивным примером сохранения наследия стал проект «Соцгород – город мечты», инициированный Павлом Клепиковым и поддержанный городской администрацией. Проект направлен на восстановление и создание историко-культурного комплекса на территории Соцгорода.

Начали с восстановления дома, с которого началась первая в городе улица каменных домов – Металлургов, 35. Совместно с Новокузнецким краеведческим музеем разработали проект, вернувший дому первоначальный вид 1930–1940-х годов: советский орнамент – «шахматную доску», ромбы и, самое главное, пятиконечные звёзды – символ Соцгорода [7, с. 50]. Финансирование было долевым: большую часть средств выделила администрация города, остальную – предприниматели [8, с. 164].

Планируется не только капитальный ремонт домов, но и наполнение микрорайона артефактами того времени, восстановление агитплощадок, создание музея советского человека, парка советской скульптуры [7, с. 47]. Соцгород за пять лет из старого невзрачного района превратился в один из самых ярких и узнаваемых в городе; квартиры здесь подскочили в цене, а старые дома постепенно становятся историческими экспонатами [8, с. 163].

Новокузнецкий конструктивизм постепенно входит в международный научный и культурный оборот. Немецкие документалисты сняли фильм об Эрнсте Мае – «Эрнст Май – архитектор и градостроитель на трёх континентах. Революция в строительстве больших городов» [6, с. 97]. Российские и зарубежные выставки, в том числе «Воплощённая утопия: новая архитектура 1920-х годов» и «Жизнь в памятниках модернизма», включали новокузнецкие объекты в экспозиции наряду с конструктивистскими зданиями Германии и других европейских стран.

Однако сохраняются и серьёзные вызовы. В 2018 году был снесён первый детский сад, который некоторые эксперты приписывают Маргарете Шютте-Лихоцки – автору знаменитой «франкфуртской кухни». Эта утрата стала тревожным сигналом о том, что даже признанные памятники не гарантированы от уничтожения.

Тем не менее есть надежда, что с ростом осознания ценности этого наследия, подкреплённым тщательным документированием, надлежащей правовой защитой и инновационными подходами к

сохранению, конструктивистское наследие Новокузнецка может быть сохранено для будущих поколений.

Таким образом, конструктивизма 1920–1930-х годов в Новокузнецке определяется несколькими ключевыми факторами.

Во-первых, интернациональным характером архитектурного эксперимента. Участие немецких архитекторов из школы «Баухауз» – Эрнста Мая и Герхарда Козеля – придало новокузнецкой застройке черты, отличающие её не только от других сибирских городов, но и от многих столичных проектов. Строчная застройка, функциональное зонирование, ориентация на максимальную инсоляцию – эти принципы европейского социального жилья были адаптированы к суровым сибирским условиям и идеологическим задачам раннесоветского государства.

Во-вторых, типологическим разнообразием построек. Новокузнецкий конструктивизм представлен не только жилыми домами, но и общественными зданиями – театром, кинотеатром, дворцом культуры, детскими садами. Каждый тип здания получил своё архитектурное решение, отражавшее функциональное назначение и социальную роль.

В-третьих, фиксацией стилистического перехода от авангарда к неоклассике. Архитектура Новокузнецка 1930-х годов запечатлела процесс трансформации художественного языка, когда строгий функционализм конструктивизма постепенно уступал место «пролетарской классике». Этот переход особенно наглядно демонстрируют такие здания, как Дворец культуры КМК и кинотеатр «Коммунар», а также многочисленные примеры постконструктивистской застройки.

В-четвёртых, сохранностью целостного ансамбля. В отличие от многих других городов, где конструктивистские здания сохранились фрагментарно, в Новокузнецке Соцгород представляет собой единый градостроительный комплекс, позволяющий увидеть и понять замыслы архитекторов в их системной взаимосвязи.

Значение провинциальной архитектуры конструктивизма выходит далеко за пределы локальной истории: он является частью общеевропейского наследия модернизма, свидетельством эпохи, когда архитекторы верили, что могут создавать не просто здания, а целые миры, в которых будет жить новый человек.

Сохранение этого наследия – не только вопрос исторической памяти, но и важная культурная задача. Как справедливо отмечает искусствовед В.С. Пилипенко, «дело чести нашего поколения сохранить эту историческую архитектуру». Сохранение целостной планировочной структуры, отдельных зданий и их ансамблей позволит будущим поколениям видеть и понимать уникальный архитектурный эксперимент, развернувшийся на кузнецкой земле в 1920–1930-е годы.

Список литературы

1. Захарова, И. В. Жилые дома Соцгорода / И. В. Захарова // Архитектурное наследие Кузбасса 1910–1930-х гг. — Кемерово, 2005. — С. 58–59.
2. Захарова, И. В. Заводоуправление КМК / И. В. Захарова // Архитектурное наследие Кузбасса 1910–1930-х гг.: материалы к Своду памятников архитектуры Кемеровской области. — Кемерово, 2005. — С. 56–57.
3. Захарова, И. В. Театр Металлургов: первое театральное здание города / И. В. Захарова // Архитектурное наследие Кузбасса 1910–1930-х гг. — Кемерово, 2005. — С. 64–65.
4. Стась, И. Что такое соцгород? Очарование архитектурой конструктивизма и российская историография социалистического города / И. Стась // Russian Sociological. — 2025. — Т. 24. — № 3. — С. 231.
5. Теньков, А. В. О сохранении архитектурного наследия индустриальных городов Кемеровской области периода конструктивизма (на примере Новокузнецка) / А. В. Теньков // Вестник Сибирского государственного индустриального университета. — 2025. — № 2. — С. 44–46.
6. Магель, В. И. Проект Стандартгорпроекта / В. И. Магель // Новокузнецк. История создания генерального плана города: монография / В. И. Магель; Министерство науки и высшего образования РФ, ФГБОУ ВО «Сибирский государственный индустриальный университет». — 2-е изд., доп. и перераб. — Новокузнецк: Издательский центр СибГИУ, 2022. — С. 90–104.
7. Пилипенко, В. С. Кузбасский конструктивизм: праздник архитектурной мысли / В. С. Пилипенко // Культура и искусство. — 2015. — № 4. — С. 45–52.
8. Сорокин, А. Е. Архитектура постконструктивизма в Новокузнецке / А. Е. Сорокин // Баландинские чтения. — 2021. — № 1. — С. 159–168.

Научный руководитель: доцент, доцент, кандидат искусствоведения Тимофеева Р.А.

Scientific supervisor: Associate Professor, PhD in Art History

Timofeeva Rimma Aleksandrovna

УДК 7.071.1:75.046:7.035.7(=161.1)Rejtlinger

С.А. Антипин

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ТВОРЧЕСТВЕ Ю.Н. РЕЙТЛИНГЕР: ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВНОГО ФОНДА № 36 ДОМА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

© С.А. Антипин, 2026

Аннотация: Статья посвящена исследованию источников формирования творческого метода Ю.Н. Рейтлингер, а также изучению проблемы соотнесения понятий «эстетизм», «религиозное содержание» и «психологизм» в размышлениях Ю.Н. Рейтлингер о христианском искусстве, в том числе изучается влияние искусства Мориса Дени на формирование творческого метода Ю.Н. Рейтлингер.
Ключевые слова: Ю.Н. Рейтлингер, Морис Дени, Дом русского зарубежья, иконопись XX века, французский символизм, церковный изобразительный канон.

S.A. Antipin

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

NEW DATA ON THE WORK OF YU.N. REITLINGER BASED ON THE MATERIALS OF THE ARCHIVE FUND NO. 36 OF THE HOUSE OF RUSSIA ABROAD

Summary (Abstract): The article is devoted to the study of the sources of the formation of Yu.N. Reitlinger's creative method, as well as to the study of the problem of correlating the concepts of "aestheticism", "religious content" and "psychologism" in Yu.N. Reitlinger's reflections on Christian art, including the influence of Maurice Denis's art on the formation of Yu.N. Reitlinger's creative method.
Keywords: Yu.N. Reitlinger, Maurice Denis, The House of Russia Abroad, iconography of the twentieth century, French symbolism, the church visual canon.

Ю.Н. Рейтлингер – выдающийся художник и иконописец XX века, чьё творческое наследие обладает высокой ценностью не только с точки зрения богословского содержания, интерпретации в художественной форме размышлений о. Сергия Булгакова, но и в ключе искусствоведческой проблематики: художественный язык, в основе которого лежит синтез церковного изобразительного канона и французской живописи конца XIX – первой половины XX веков. Ю.Н. Рейтлингер принадлежала обществу первой волны русской эмиграции, во многом определившей первую половину её жизненного пути, в основании которого лежали вера и творческий поиск. Бывшая членом общества «Икона» в Париже, созданного В.П. Рябушинским в 1927 году, и ученицей Мориса Дени, посещавшей Ateliers d'Art Sacré, Ю.Н. Рейтлингер не стала ни последователем слепого подражания иконописным формам, ни французским живописцем какого-либо направления. Её творческий путь является поистине уникальным. В этом отношении наиболее актуальное направление исследования художественного наследия Ю.Н. Рейтлингер связано с формированием её творческих методов и их источников.

В кратком историографическом обзоре необходимо упомянуть таких исследователей художественного наследия Ю.Н. Рейтлингер как Б.Б. Попова, Н.П. Белевцева, Г.В. Попов, А.М. Копировский, М.Б. Патрушева, Е.О. Романова и др. В своих исследованиях искусствоведы опираются на опубликованные архивные материалы, главным образом, в номерах Вестника РХД и в сборнике Б.Б. Поповой «Ю.Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергий Булгаков. Диалог художника и богослова». Однако существует широкий пласт неопубликованных материалов, состоящий из переписок и размышлений Ю.Н. Рейтлингер, заметок и упоминаний о её творчестве в журналах и газетах и т.д. Среди этих неопубликованных материалов также находятся ценные сведения о творческом пути Ю.Н. Рейтлингер, которые способны расширить представление о её творчестве, углубить понимание её художественного наследия, дать ответы на вопросы, связанные с формированием её творческих методов. Настоящее исследование во многом основано именно на неопубликованных материалах, позволивших достичь новых сведений о формировании творческих методов Ю.Н. Рейтлингер.

В процессе работы с содержанием архивных материалов были обнаружены существенные детали, которые не были отмечены предыдущими исследователями в своих работах, но которые наглядно указывают на один из источников творческого метода художника. Были выявлены сведения, подтверждающие обучение у Мориса Дени, заключающиеся в принятии конкретных средств

художественной выразительности, конкретных художественных приёмов. Кроме того, в настоящей работе привлечены материалы, связанные с размышлениями Ю.Н. Рейтлингер об иконописи и христианском искусстве в целом, которые для исследователя художественного наследия Ю.Н. Рейтлингер могут стать важным источником формирования новых взглядов на её произведения, углубляющих понимание их содержания. Размышления художника об искусстве могут пролить свет на причину возникновения тех или иных мотивов в его творчестве, использование определённых приёмов, что, безусловно, не является для исследователя определяющим источником заключения выводов, главным основанием их формирования, поскольку этим основанием всегда остаётся само художественное наследие.

В «Приложении» к своей автобиографии Ю.Н. Рейтлингер пишет о понятиях, которые являются для её творчества одними из центральных. Она пишет о проблеме противопоставления понятия «эстетизм» и понятия «религиозное содержание» [2, Л. 22] внутри своих взглядов на историю древнерусского искусства. Эти два понятия не являются сущностными противоположностями друг друга. Противопоставление «эстетизма» и «религиозного содержания» вызвано не тем, что они противоположны в своей сущности, но тем, что в истории христианского искусства они являются взаимодополняющими началами в рождении художественного произведения. Ю.Н. Рейтлингер в своих размышлениях раскрывает проблему противопоставления этих понятий: «Моя мысль об эстетизме заключалась в том, что он не должен перекрывать религиозное содержание, а должен быть ему подчинен» [2, Л. 25]. Проблема сочетания «эстетизма» и «религиозного чувства» наиболее точным образом может быть интерпретирована как подчинение художественных форм и средств художественной выразительности художественному содержанию, как зависимость степени декоративизма от художественной структуры, основой которой является дух, идея произведения. Продолжая цепь размышлений, понятие «религиозное содержание» становится по своему смыслу близким изобразительному канону «как выражение практической потребности определенной идеологии» [9, с. 177], который для Ю.Н. Рейтлингер, безусловно, имел принципиальное значение. Проблема соотнесения «эстетизма» как декоративизма и «религиозного содержания» как изобразительного канона лежит в основе одного из вопросов иконописи XX века: «стилизация или поиск?» [4, с. 207]. А.М. Копировский пишет, что «пути ухода от стилизации не могут исчерпываться лишь творческими поисками отдельных иконописцев, <…> поскольку иконопись – искусство общецерковное» [4, с. 220]. Действительно, на примере художественного наследия Ю.Н. Рейтлингер можно увидеть церковное искусство XX века, ставшее таковым не в силу бессмысленного подражания формам церковного изобразительного канона, но путём воцерковления самого художника, вхождения в Дух и Смысл, что не стало противоречием использования новых средств художественной выразительности. Но лежащий в основании проблемы соотнесения и объединения понятия «эстетизм» и понятия «религиозное содержание» принцип степени зависимости, подчинения декоративизма идее и художественной структуре изобразительного канона до этого рассматривался исследователями больше в ключе размышлений о содержании церковного канона, его идеи, что закономерно приводило к постановке богословских вопросов и получению соответствующих ответов.

Для постановки искусствоведческих вопросов и получению соответствующих ответов в проблеме соотнесения и объединения понятия «эстетизм» и понятия «религиозное содержание», где принцип степени зависимости, подчинения декоративизма идее и художественной структуре изобразительного канона лежит в основании проблемы, возможно обращение не к канону как к «эстетическому понятию» или как к «формально-стилистическому приему» [9, с. 177], чему последствием будет, например, рассмотрение соединения различных иконографий в творчестве Ю.Н. Рейтлингер, а к другому понятию, вводимому ей в размышлениях о христианском искусстве. Ю.Н. Рейтлингер пишет о месте «психологизма» в иконе: «…для нашего времени психологизм в ик. – возможен, и даже нужен. <…> Кроме того посл. время я даже немного сожалею, что работала всю жизнь слишком традиционно, по моему "шаг" можно было сделать больше, чем я сделала» [3, Л. 70]. Под «психологизмом» следует понимать не эмоциональность, а более глубокое и широкое понятие человеческой природы, сформировавшееся в определённое историческое время. «Психологизм» – фактор, который существенно влияет как на степень «эстетизма», так и на само «религиозное содержание». Поскольку душа рождается и живёт во времени и в пространстве, современная ей действительность определяет многие её качества, черты, что, видимо, и подразумевает Ю.Н. Рейтлингер под понятием «психологизм». По этой причине по прошествии пяти столетий невозможно говорить о едином «психологизме» современников Андрея Рублёва и Ю.Н. Рейтлингер, несмотря на колоссальное влияние древнерусской иконы на формирование её творческого метода. «Психологизм» можно интерпретировать как мировидение и миропонимание, влияющие на язык, и сам язык человека своего времени. Как уже было сказано ранее, Ю.Н. Рейтлингер принадлежала обществу первой волны русской эмиграции, во многом определившее её дальнейший жизненный путь. Будучи отрезанной на десятилетия от Родины, Ю.Н. Рейтлингер поддерживала общение с иконописцами русской эмиграции и с

французскими живописцами, Морисом Дени в частности, который из этого числа художников оказал наибольшее влияние на формирование её творческого метода. Как и у Ю.Н. Рейтлингер, художественный язык Мориса Дени формировался в условиях кризиса Французской католической церкви и гонений на церковный институт со стороны государства, правда, в несопоставимом масштабе с масштабом катастрофы Русской православной церкви. Творческий метод Ю.Н. Рейтлингер подобен творческому методу Мориса Дени в христоцентричной тематике произведений, а также в постоянном обращении к наследию христианского искусства, к русской иконописи и к итальянскому Раннему Возрождению соответственно. Средства выразительности той художественной манеры, которая просматриваются в живописи сезаннистов, фовистов, символистов, свидетельствуют о схожести художественных языков, об одном или, во всяком случае, близком «психологизме» этих нескольких поколений. Но существенное отличие в принципах формирования творческих методов Ю.Н. Рейтлингер и Мориса Дени заключается в принципах соотнесения понятий «эстетизм» и «религиозное содержание»: если для Ю.Н. Рейтлингер «эстетизм» принципиально «не должен перекрывать религиозное содержание, а должен быть ему подчинен» [2, Л. 25], то для Мориса Дени «эстетизм» принципиально первостепенен, поскольку «новаторские искания позволяют ему творчески перерабатывать жёсткие канонические схемы» [5, с. 153].

Б.Б. Попова пишет, что в полотнах Мориса Дени Ю.Н. Рейтлингер привлёк «мир, одухотворённый Христом» [7, с. 84], но также сама Ю.Н. Рейтлингер пишет: «О М. Дени как о художнике я говорить не решаюсь. Как это ни парадоксально, я видела слишком мало его работ» [8, с. 105]. Это убеждение может быть и принижением действительной степени знакомства Ю.Н. Рейтлингер с творчеством Мориса Дени, однако данное замечание может подчеркнуть обучение Ю.Н. Рейтлингер у мастера не по принципу использования увиденных мотивов, а по принципу работы с композицией картины: «Сделала я довольно большую вещь на тему «Жатва ангелов» <…> очень ритмичную, годную почти для фрески <…> Дени был доволен, велел лишь переместить в сторону костёр из плевел, который я поместила хоть и наверху – но в самой середине картины» [10, с. 43–44].



Ю.Н. Рейтлингер. Жатва Ангелов. 1930-е годы.

Ритмичность в произведении монументальной живописи становится для Ю.Н. Рейтлингер принципиально важным приёмом, структурным средством художественной выразительности. Картина «Жатва Ангелов» 1930-х годов становится одной из первых работ, в которой Ю.Н. Рейтлингер использует этот приём, что заметно в гиперболизации принципа повторения фигур, даже излишнем дублировании форм. Однако этот приём не остался ею неосвоенным. Ю.Н. Рейтлингер в своих письмах к Морису Дени подтверждает существенность влияния, которое на неё оказал мастер в обучении: «Летом мне пришла мысль расписать русскую церковь в Медоне, и я много времени потратила на подготовку эскизов, которые принесу в ателье, чтобы обратиться к Вам за советами» [6, с. 199–200].

Далее необходимо рассмотреть ряд произведений Мориса Дени и Ю.Н. Рейтлингер на предмет общего сходства. Сравнивая росписи алтарной стены в часовне института Санта-Крус в Ле-Везине 1898 года – «Свадебное шествие» 1892 года, «Святые жены у гробницы» 1894 года – Мориса Дени и сюжеты росписей храма Св. Иоанна Воина в Медоне – «Изгнание из рая», «Богоявление», «Небесная Литургия» 1930-х годов – Ю.Н. Рейтлингер, становится очевидна преемственность такого средства художественной выразительности как принцип дублирования фигур, умножения форм для поддержания ритмичности и обеспечения динамики внутри произведения: фигуры ангелов и мальчиков в алтарных росписях Мориса Дени и ангелов с кадилами в «Небесной Литургии» Ю.Н. Рейтлингер, фигуры двух ангелов и двух женщин в картине «Святые жены у гробницы» 1894 года Мориса Дени и фигуры четырёх ангелов в белом и двух одинаковых фигур Адама и Евы в росписи «Изгнание из рая» Ю.Н. Рейтлингер и т.д. В своей статье Н.П. Белевцева приводит слова В.В. Вейдле, который, говоря о медонских росписях, вспоминал Матисса «или все, что во французском искусстве прямо или косвенно исходит от него»

[1, с. 260]. Также сам исследователь наряду с другими источниками формирования творческого метода усматривает влияния живописи Мориса Дени на становление художественного языка Ю.Н. Рейтлингер, но в качестве примера приводит заимствование отдельных мотивов и колорита произведений Мориса Дени [1, с. 264]. Однако ритмичность и динамизм, образованные путём дублирования фигур, были переняты Ю.Н. Рейтлингер конкретно из приёмов творческого метода Мориса Дени, а не какого-либо другого мастера. Этот перенятый приём используется Ю.Н. Рейтлингер преимущественно в монументальных росписях. Принцип дублирования фигур является композиционно образующим средством в монументальной живописи Ю.Н. Рейтлингер. Как у Мориса Дени, картины насыщены художественными деталями. У Мориса Дени – это евангельские сюжеты или аллюзии к мифам на третьем плане, предметы, которые могут быть по-разному интерпретированы. У Ю.Н. Рейтлингер – это животные, природный мир, городские дома в медонских росписях. Оба художника используют принцип дублирования, чтобы закрепить композицию. В этом отношении «эстетизм» у Мориса Дени и Ю.Н. Рейтлингер во многом основывается на общих средствах художественной выразительности. Относительно «религиозного содержания» Ю.Н. Рейтлингер размышляет: «… икона в наше время не так уж разнится с фреской, назначение которой было напоминание, рассказ и т.д. <…> по моему, особенно в наших условиях – икона от фрески не так уж далека. Наше время слишком суровое…» [2, Л. 23–24].

Таким образом, данные сведения открывают два источника формирования творческого метода, которые позволяют утверждать, что, во-первых, Ю.Н. Рейтлингер за время своего обучения у Мориса Дени усвоила его художественный приём дублирования фигур для создания композиции и ритмичности в ней, что это средство художественной выразительности она активно использовала в своём творчестве, что обучение у Мориса Дени заключалась не только в использовании колорита, характерного для многих французских художников конца XIX – первой половины XX веков, и отдельных мотивов, но и в использовании характерного для творческого метода Мориса Дени художественного приёма; во-вторых, проблема соотнесения «эстетизма» и «религиозного содержания» и проблема «психологизма» в творчестве Ю.Н. Рейтлингер активно разворачивается в монументальной живописи, здесь она ищет решение проблемы соотнесения этих понятий.

Список литературы

1. Белевцева Н.П. О некоторых возможных источниках творчества Ю.Н. Рейтлингер (сестры Иоанны): диалоги в пространстве изобразительного искусства / Н.П. Белевцева // Вестник РХД. 2010. №197. С. 260–265.

2. Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына (ДРЗ). Ф. 36. Оп. 1. Д. 6. Л. 22–25.

3. Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына (ДРЗ). Ф. 36. Оп. 2. Д. 2. Л. 70.

4. Копировский А.М. Иконопись XX века – стилизация или поиск? / А.М. Копировский // Копировский А.М. Христианский храм – дом Церкви: Архитектура, росписи, иконы. Избранные статьи. – М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2021. – С. 207-220.

5. Певнева Н.Ю. Творчество Мориса Дени в контексте религиозного возрождения во французском искусстве рубежа XIX – XX вв. / Н.Ю. Певнева // Вестник Вятского гуманитарного государственного университета. – 2010. – № 1(2). – С. 152–155.

6. Письма к Морису Дени – сестра Иоанна (Рейтлингер) //Вестник РХД. 2010. №196. С. 194–201.

7. Попова Б.Б. Иконописец сестра Иоанна (Рейтлингер): Петербург – Париж – Ташкент, 1898–1988 / Б.Б. Попова. – М.: Русский путь, 2025. – 200 с.: ил.

8. Последние воспоминания – Ю.Н. Рейтлингер (Публ. и комментарии Н. Портновой) // Вестник РХД. 1994. №170. С. 85–115.

9. Федотова Р.А. К вопросу о понятии канона в искусствоведческих и богословских исследованиях / Р.А. Федотова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 108. – С. 175–180.

10. Ю.Н. Рейтлингер (сестра Иоанна) и о. Сергий Булгаков. Диалог художника и богослова: Дневники. Записные книжки. Письма/Состав., подгот. текста, предислов., коммент., примеч. Б.Б. Поповой. – М.: Никея, 2011. – 312 с.: ил.

References

1. Belevceva N.P. O nekotory`x vozmozhny`x istochnikax tvorchestva Yu.N. Rejtlinger (sestry` Ioanny`): dialogi v prostranstve izobrazitel`nogo iskusstva / N.P. Belevceva // Vestnik RXD. 2010. №197. S. 260–265.

2. Dom russkogo zarubezh`ya imeni Aleksandra Solzhenicyna (DRZ). F. 36. Op. 1. D. 6. L. 22–25.

3. Dom russkogo zarubezh`ya imeni Aleksandra Solzhenicyna (DRZ). F. 36. Op. 2. D. 2. L. 70.

4. Kopirovskij A.M. Ikonopis` XX veka – stilizaciya ili poisk? / A.M. Kopirovskij // Kopirovskij A.M. Xristianskij xram – dom Cerkvi: Arxitektura, rospisi, ikony`. Izbranny`e stat`i. – M.: Svyato-Filaretovskij pravoslavno-xristianskij institut, 2021. – S. 207–220.

5. Pevneva N.Yu. Tvorchestvo Morisa Deni v kontekste religioznogo vozrozhdeniya vo franczuzskom iskusstve rubezha XIX – XX vv. / N.Yu. Pevneva // Vestnik Vyatskogo gumanitarnogo gosudarstvennogo universiteta. – 2010. – № 1(2). – S. 152–155.
6. Pis`ma k Morisu Deni – sestra Ioanna (Rejtlinger) //Vestnik RXD. 2010. №196. S. 194-201.
7. Popova B.B. Ikonopisecz sestra Ioanna (Rejtlinger): Peterburg – Parizh – Tashkent, 1898–1988 / B.B. Popova. – M.: Russkij put`, 2025. – 200 s.: il.
8. Poslednie vospominaniya – Yu.N. Rejtlinger (Publ. i kommentarii N. Portnovoj) //Vestnik RXD. 1994. №170. S. 85–115.
9. Fedotova R.A. K voprosu o ponyatii kanona v iskusstvovedcheskix i bogoslovskix issledovaniyax / R.A. Fedotova // Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena. – 2009. – № 108. – S. 175–180.
10. Yu.N. Rejtlinger (sestra Ioanna) i o. Sergij Bulgakov. Dialog xudozhnika i bogoslova: Dnevniki. Zapisny`e knizhki. Pis`ma/Sostav., podgot. teksta, predislov., komment., primech. B.B. Popovoj. – M.: Nikeya, 2011. – 312 s.: il.

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения, доцент Тимофеева Р.А.
Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Candidate of Art History, Associate Professor Timofeeva R.A.

УДК 687.01:687.12

Э.А. Самохвалова, В.А. Блиничева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

РОЛЬ АРТ-КОЛЛАБОРАЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ДОМА МОДЫ ERDEM

© Э.А. Самохвалова, В.А. Блиничева, 2026

В статье рассматривается роль арт-коллабораций в формировании визуальной идентичности Дома моды Erdem. В ходе исследования систематизированы основные типы сотрудничества с искусством. Выявлено, что интеграция живописного метода в процесс создания коллекции трансформирует её архитектонику, расширяя совокупность средств художественной выразительности и изменяя принципы формообразования. Установлены стратегические цели обращения люксовых брендов к арт-коллаборациям: обновление имиджа, укрепление культурного капитала. Раскрыты механизмы усиления позиций Дома моды через сотрудничество с художником – создание уникальной ценности, утверждение культурного статуса, расширение аудитории и коммерческая эффективность.
Ключевые слова: арт-коллаборации, визуальная идентичность, ценности модного бренда, артификация, Дом моды Erdem

E.A. Samokhvalova, V.A. Blinicheva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE ROLE OF ART COLLABORATIONS IN FORMING THE VISUAL IDENTITY OF THE ERDEM FASHION HOUSE

This article examines the role of art collaborations in shaping the visual identity of the Erdem fashion house. The study systematizes the main types of collaborations with art. It reveals that integrating painting techniques into the collection creation process transforms its design, expanding the range of artistic expression and altering the principles of form creation. The strategic goals of luxury brands in pursuing art collaborations were identified: image renewal and the strengthening of cultural capital. The mechanisms for strengthening a fashion house's position through collaboration with an artist are revealed: the creation of unique value, the affirmation of cultural status, audience expansion, and commercial effectiveness.
Keywords: artistic collaborations, visual identity, fashion brand values, artification, the Erdem fashion house

В современной индустрии роскоши наблюдается устойчивый сдвиг от функциональных и эстетических характеристик товара к созданию сложных эмоциональных и символических ценностей. Потребители люксовых брендов, особенно в условиях глобализации и цифровизации, демонстрируют растущий запрос на нематериальные атрибуты: аутентичность, культурную значимость и смысловую нагрузку, выходящие за рамки утилитарности. Одновременно с ростом конкуренции и увеличением объемов производства в сегменте «доступной роскоши» возникает риск утраты уникальности и редкости – ключевых факторов привлекательности премиальных марок. В ответ на эти изменения люксовые Дома моды все чаще прибегают к стратегии артификации. Такое взаимодействие акцентирует творческий аспект бренда, способствует укреплению его культурного капитала и позволяет выстраивать более сложные, многослойные коммуникации с целевой аудиторией. Цель данного исследования – проанализировать функции арт-коллабораций в формировании визуальной идентичности Дома моды Erdem, а также выявить, как подобные партнерства влияют на художественный язык коллекций. Для исследования была выбрана совместная коллекция Erdem Fall/Winter 2025/2026 с художницей Кэй Доначи. На данный момент она не так широко освещается в медиа, как, например, известные коллаборации Louis Vuitton. Это позволяет подойти к анализу с точки зрения люксового, но не глобального бренда. Для достижения поставленной цели были выделены следующие задачи: систематизировать существующие типы коллабораций с искусством, выделив их основные формы и определив место исследуемого сотрудничества в данной классификации; проанализировать, каким образом они трансформируют визуальный язык и архитектонику коллекций; выявить цели обращения

люксовых брендов к подобным практикам; исследовать механизмы их реализации, раскрыв, каким образом сотрудничество с художником способствует усилению позиций Дома моды.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе арт-коллаборации как целостного феномена, объединяющего стилистические, символические и коммерческие аспекты взаимодействия модного бренда с миром искусства. В отличие от работ, рассматривающих подобные партнерства преимущественно с маркетинговой точки зрения или формально-эстетическим описанием без учета их смысловой составляющей и влияния на идентичность, в данной статье акцент смещен на выявление внутренней логики коллаборации: ее влияния на архитектонику коллекции, структуру художественного высказывания и символическую ценность, транслируемую брендом. Кроме того, большинство существующих исследований сосредоточены на глобальных люксовых Домах. В настоящей работе объектом анализа выступает бренд Erdem, который, не входя в число крупнейших международных корпораций, тем не менее демонстрирует последовательную и содержательную стратегию артификации.

Дома моды исторически обращаются к искусству как к средству формирования новых потребительских впечатлений. Сами модельеры всегда поддерживали дружеские отношения с представителями различных творческих профессий: художниками, музыкантами, артистами балета, писателями, поэтами, актерами и режиссерами. Подобное взаимодействие служило для них источником вдохновения и концептуальных решений [1, с. 242]. Одним из ранних примеров непосредственного сотрудничества художественного мира и моды стало взаимодействие советских авангардистов с текстильной промышленностью в 1920-е годы. В 1930-е наиболее ярким стало партнерство Эльзы Скиапарелли с Сальвадором Дали.

Помимо того, что различные виды искусства служат источниками творческого воображения и его воплощения, они предоставляют возможности для дифференциации и формирования дополнительной ценности в индустрии люксовой моды. Жан-Ноэль Капферер в одном из своих исследований упоминает термин «артификация» – превращение нехудожественного объекта в художественный [2, с. 372]. Ее инструментами являются партнерства с музеями, культурными институциями и художниками. Они позволяют не только продвигать продукт, но и конструировать для бренда принципиально новое положение в пространстве культуры. Можно выделить три основные типа коллабораций с художниками: лимитированные коллекции, благотворительность и экспериментальные проекты. В контексте исследования более применимы лимитированные коллекции с привлечением искусства – ограниченный по времени тип коллаборации, который инициирует люксовый бренд для получения прибыли и укрепления имиджа [3, с. 9]. В таком случае изобразительное искусство служит основой разработки дизайна продукта. Интеграция художественных образов в процесс создания коллекций видоизменяет внешний облик изделий, наделяя их новыми средствами художественной выразительности, формой и символическими значениями.

«В зале воцарилась тишина, когда первая модель спустилась по величественной, изогнутой лестнице, опоясывающей читальный зал Британского музея, облаченная в платье, словно сошедшее с портрета: лицо, изображенное в приглушенных синих тонах, тонкие мазки кисти растворялись в ткани, словно полузабытый сон» – так описывается выход первой модели на показе Erdem Fall/Winter 2025/2026 в коллаборации с Кэй Доначи одним из изданий, обозревающих дизайн, искусство и моду [4]. Практически каждая коллекция Erdem посвящена определённой личности или ее собирательному образу: в работе над осенне-зимней коллекции 2020 года он сотрудничал с Робин Мьюир, куратором выставки «Яркие молодые таланты», которая была посвящена ранней фотографии Сесила Битона в Национальной портретной галерее. Для Pre-Fall 2022 отправной точкой послужила ретроспектива художницы Эйлин Агар, проходившая в лондонской галерее Уайтчепел. Однако коллекция Fall/Winter 2025/2026 ознаменовала собой официальное сотрудничество. Если ранее обращение к искусству осуществлялось опосредованно – через вдохновение работами ушедших мастеров либо кураторские проекты – то данный опыт стал первым случаем прямого взаимодействия с современным, «ныне живущим» художником [5]. Это дало возможность перейти от ретроспективного цитирования к со-творчеству, в ходе которого коллекция выступила результатом междисциплинарного обмена.

В центре концепции проекта оказался портрет покойной матери основателя Дома Эрдема Моралиоглу, заказанный художнице несколькими годами ранее [5]. Особое значение для дизайнера имел поэтический метод Доначи, заключающийся в создании не буквальных изображений, а эмоциональных, почти призрачных образов, основанных на чувственном восприятии или идее. Этот подход, характеризующийся отходом от физического сходства, стал ключевым элементом общего замысла. Вдохновение черпалось из уникального взгляда художницы на портрет как феномен, выходящий за пределы видимой реальности. Ее произведения можно рассматривать как ауры, отражающие тонкую границу между реальностью и воображением, где пигмент выступает символом эмоциональной тени, а само изображение преобразуется в иллюзию времени. Источником вдохновения послужила философия художественного воплощения памяти, подчеркивающая ее эфемерность и абстрактность, а не конкретное визуальное заимствование.

Акцент на памяти и её искажениях сформировал смысловую основу данной коллекции. Предметом анализа выступал сам процесс воспоминания – способы изменения, потери и повторного конструирования образов прошлого, как личных, так и коллективных. Коллаборация предоставила Эрдему возможность исследовать воображаемое взаимодействие между художником и изображаемым объектом, перенесённое в контекст моды. Личная история дизайнера здесь переплелась с художественными практиками Доначи, направленными на «оживление» теней и душ запечатлённых ею фигур. Смена источника вдохновения – от архивных исторических образов к живому художнику – акцентировала развитие бренда. Вместе с тем это не означало разрыв с прошлым, а предполагало углубление его ключевых тем. Если раньше Эрдем обращался к историческим фрагментам, преобразуя их в определённый вымысел, то теперь он использует современные художественные приёмы для интерпретации прошлого.

Коллаборация отличалась не только общностью концепции, но и сложностью процесса переноса живописного языка в объект моды. Основной технической задачей было не прямое копирование картин, а воспроизведение через текстиль специфической фактуры, динамики и эмоционального состояния работ художницы (рис. 1). Центральным приемом стало приспособление мазков кисти к физическим свойствам ткани, что потребовало экспериментов с разнообразными материалами и способами нанесения изображения. Отличительная размытость и мягкие контуры, характерные для работ Доначи, были воспроизведены посредством печати на полупрозрачной органзе, создавая эффект легкости, напоминающей акварель, и вызывая ассоциации с образом памяти (рис. 2). Для достижения высокого уровня выразительности и тонких цветовых переходов отдельные участки тканей вручную расписывались с использованием около пятидесяти оттенков, что подчеркивало индивидуальный и детальный подход к передаче художественного образа (рис. 3). Энергия живописи находила воплощение и в тактильных приемах: концепция быстрых движений кисти и смешения красок на палитре трансформировалась в объемную, фактурную отделку изделий (рис. 4). Мотивы, заимствованные из иллюстраций Доначи, были переработаны в аппликации и вышитые орнаменты, где нити стеблей цветов иногда оставались свободно свисающими, что вносило в композицию элементы кинетики и скульптурного объема. Этот подход превращал плоское изображение в трехмерный объект, стирая границу между декоративной поверхностью и пластической формой.



Рис. 1.
Кэй Доначи, Young moon.
2018.



Рис. 2.
Erdem, Fall/Winter
2025/2026.



Рис. 3.
Erdem, Fall/Winter
2025/2026.

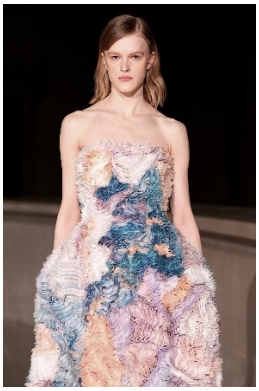


Рис. 4.
Erdem, Fall/Winter
2025/2026.

Значимым аспектом коллаборации стало влияние живописи на формообразование коллекции. Абстрактные фигуры и очертания женских теней с полотен Доначи послужили источником для создания выразительных, почти графичных силуэтов. Это проявилось в использовании структурного материала – неопрена, который позволил создавать четкие, скульптурные формы: объемные пальто-коконы (рис. 5) и платья-«холсты» (рис. 6). Контраст между этой монументальностью и невесомой, расплывающейся печатью на органзе стал материальной метафорой диалектики памяти – устойчивого каркаса воспоминания и его ускользающего, эфемерного содержания.



Рис. 5.
Erdem, Fall/Winter 2025/2026.



Рис. 6.
Erdem, Fall/Winter 2025/2026.

Если ранее обращение к художественным образам и историческим личностям было формой исследовательского высказывания дизайнера, то коллаборация с Кэй Доначи стала глубинным переосмыслением самого процесса со-творчества. Данное переосмысление затронуло основные аспекты, включая природу авторства, которая теперь предстает как разделённая и диалогичная; характер источников вдохновения, эволюционировавших от архивных документов к выразительным художественным приемам; а также концепцию самой коллекции, изменившуюся от индивидуального проявления к синтезу двух равноценных форм искусства. Коллекция представляет собой выражение интересов Эрдема и Доначи в отношении способов конструирования, опосредования и материализации памяти – как личной, так и культурной – через средства художественной выразительности. Коллаборация позволила дизайнеру выйти за пределы традиционных декоративных и конструктивных подходов: влияние живописной техники художницы способствовало внедрению новых материалов и методов, что изменило визуальный образ коллекции и воплотило контраст между монументальностью и эфемерностью, ставшее центральной метафорой исследуемой темы памяти.

Безусловно, подобные коллаборации в современной индустрии люкса не свободны от экономического и коммуникативного контекста. Как уже было сказано ранее, артификация служит инструментом обновления имиджа, привлечения внимания новой аудитории и укрепления культурного капитала Дома моды. Однако в случае с Erdem коммерческая логика оказывается подчиненной более глубокому художественному содержанию. В условиях перенасыщенного информационного поля и обострения конкуренции в сегменте люкс традиционные способы коммуникации теряют эффективность. Потребитель, особенно в высокой ценовой категории, вырабатывает иммунитет к прямой рекламе, требуя от бренда более сложных, насыщенных смыслом посланий – нематериальных, значимых и искренних. Так в исследованиях выделяют различные типы ценностей, создаваемых брендами для потребителей: функциональную, гедонистическую, ценность издержек, а также символическую [6, с. 319]. Именно она служит выражением индивидуальности, вкусов и социальной принадлежности. В ответ на этот запрос индустрия моды активно осваивает стратегию арт-коллабораций, включающих лимитированные коллекции с художниками. Благодаря искусству высокая символическая ценность люксового бренда возникает не столько из факта обладания объектом, сколько из возможности выделиться среди других потребителей: оно позволяет приобрести новый опыт, получить иные ощущения, а также подтвердить собственную культурную компетентность [6, с. 321]. Арт-коллаборации выступают важным средством установления связи, преобразуя коллекцию в объект, несущий символический капитал и сложные смысловые конструкции.

Первые результаты применения данной стратегии заключаются в формировании уникальной ценности, выходящей за пределы утилитарных и эстетических характеристик продукта. Современный люксовый бренд продает не столько сам предмет, сколько идеологию, мечту и возможность присоединиться к определенной системе смысловых конструкций. Эффективное сотрудничество опирается на чётко сформулированную идею, затрагивающую значимую тему и гармонично вписывающуюся в философию Дома. Примером воплощения этих принципов служит коллаборация между Erdem и Кэй Доначи. В её основе лежит глубоко личное высказывание о природе памяти, её эфемерности и художественном обращении, но не формальный перенос эскизов на ткань. Совместное исследование авторами воображаемого диалога между художником и изображаемым объектом позволило Эрдему расширить концептуальные границы коллекции, предоставив аудитории возможность интеллектуального и эмоционального восприятия.

Вторая задача состоит в утверждении бренда посредством установления связей с областью высокого искусства и повышении его культурного статуса. Сотрудничество с признанными художниками

и организация показов на площадках ведущих мировых музеев способствует символическому переходу Дома из чисто коммерческого сектора в сферу культуры, придавая интеллектуальную значимость и исключительность. Такая поддержка искусства отражает восприимчивость к глобальным тенденциям и способствует укреплению доверия [7, с. 124]. Показ Erdem в Британском музее, который является объектом культурного наследия, позволяет бренду позиционировать себя в роли полноценного участника современного диалога о истории и памяти на актуальном художественном языке.

Коллаборации предоставляют Домам моды возможность познакомить свою аудиторию с искусством, одновременно совершая важный коммерческий шаг и расширяя спектр выразительных средств [8, с. 215]. Это приобретает особую значимость в рамках люксового рынка, где потребитель помимо самого продукта стремится получить уникальный опыт и почувствовать принадлежность к определённому сообществу. Рассматриваемое сотрудничество служит примером данной тенденции. Проект, основанный на личной истории и глубокой художественной рефлексии, охватил аудиторию, для которой в приоритете не модные тренды, а художественная целостность и концептуальная выразительность. Подобный подход соответствует общей тенденции, при которой арт-коллаборации способствуют привлечению разнообразных целевых групп.

Хотя официальные высказывания относительно таких инициатив подчёркивают художественные и концептуальные аспекты, коммерческая составляющая продолжает занимать самостоятельное место и развивается по чётко выстроенной логике. В индустрии люкса арт-коллаборации часто реализуются в формате лимитированных капсульных коллекций, которые создают искусственный дефицит и провоцируют ажиотажный спрос. Исследования рынка подтверждают, что такие товары для покупателей являются гораздо более привлекательными, чем обычные, прежде всего благодаря их уникальности и ограниченному количеству [9, с. 187]. Эта модель позволяет устанавливать на продукцию премиальную наценку, поскольку потребитель платит не только за материальный объект, но и за исключительность, историю и причастность к культурному событию. Уникальные предметы стоят в разы больше, но при этом распродаются за считанные часы. В коллаборации Erdem акцент смещен с коммерческой составляющей на символическую ценность. Однако сам факт ее реализации в рамках сезонного показа и последующего поступления в продажу помещает проект в общую систему координат люксового рынка, в которой эксклюзивность, ручная работа, сложные техники исполнения и связь с именем художника формируют высший ценовой сегмент. Таким образом, даже не будучи коммерческим в духе коллабораций с масс-маркетом, это сотрудничество работает на укрепление экономической модели бренда, основанной на производстве редкого, насыщенного смыслами и желанного объекта.

Проведенное исследование позволило выявить функции арт-коллабораций в формировании визуальной идентичности Дома моды Erdem. В результате систематизации существующих типологий коллабораций с искусством были выделены три основных формы партнерств: ограниченные коллекции, благотворительные и экспериментальные проекты. Сотрудничество Erdem с Кэй Доначи соответствует категории ограниченных коллекций, создаваемых люксовыми брендами с целью получения прибыли и укрепления имиджа. Однако данная коллаборация отражает особенности дома, не входящего в число ведущих международных корпораций: приоритет смещается с массового охвата на более глубокую художественную интеграцию и сохранение исключительности.

Исследование трансформации визуального языка и архитектурных решений коллекции выявило, что внедрение живописных приёмов влечет за собой переосмысление ключевых аспектов проекта. Природа авторства сместилась от личного дизайнерского высказывания к совместному творческому диалогу. Источники вдохновения эволюционировали от исторических фигур к художественному воспроизведению феномена памяти, что способствовало выходу за пределы традиционных образов, трансформировавшихся в синтез двух искусств, обладающих равным значением. В процессе создания коллекции расширились средства художественной выразительности: применение новых материалов и техник позволило реализовать центральную метафору памяти – взаимодействие монументального и мимолётного. Данное сотрудничество повлияло на способы формирования форм, декоративные решения и архитектурную структуру каждого образа.

Анализ стратегических целей сотрудничества люксовых брендов с художниками показал, что данная практика выступает средством обновления имиджа, расширения целевой аудитории и усиления культурного капитала Дома. Она способствует установлению связи с художественной средой и повышению символической ценности бренда. Эта ценность проявляется не столько в обладании продуктом, сколько в предоставлении потребителю возможности выделиться, получить новый опыт, испытать иные ощущения и продемонстрировать свою культурную компетентность.

Исследование механизмов реализации арт-коллабораций выявил несколько взаимосвязанных стратегий, способствующих укреплению позиций Дома моды. Формирование уникальной ценности позволяет бренду выйти за пределы утилитарных и эстетических характеристик коллекции, предлагая потребителям идеологическую составляющую и вовлечение в систему смыслов. На примере Erdem взаимодействие между художником и изображаемым объектом обогатило концептуальную основу

бренда, предоставляя аудитории отражение интеллектуальных и эмоциональных аспектов. Культурный статус достигается через интеграцию сотрудничества с искусством и организацию показа в пространстве мирового музея, что служит символическим переходом коллекции из коммерческого контекста в культурную сферу, придавая ей интеллектуальную значимость и исключительность для потребителя. Расширение целевой аудитории происходит путем охвата разных групп, поскольку проект с личной историей и сложной художественной рефлексией обращается к тем зрителям, которые ценят концептуальную целостность и глубину высказывания. Несмотря на смещение акцента в сторону культурной ценности, коммерческий аспект остается существенным: ограниченный формат капсульной коллекции создает искусственный дефицит и стимулирует спрос, в то время как эксклюзивность, ручная работа и связь с художественной сферой формируют сегмент с высокой ценовой категорией. Таким образом, даже не являясь коммерческими в духе сотрудничества с масс-маркетом, подобные инициативы работают на укрепление экономической модели бренда, основанной на производстве редкого и насыщенного культурными смыслами объекта.

Достижение цели исследования подтверждается тем, что комплексный анализ коллаборации Erdem с Кэй Доначи позволил выявить многофункциональную роль совместных с художниками проектов в индустрии моды: они трансформируют архитектонику коллекции, расширяя ее формальные, символические и технические границы; служат инструментом обновления имиджа и укрепления культурного капитала бренда; создают дополнительную ценность для потребителя; а также сохраняют коммерческую эффективность, базирующуюся на искусственном дефиците и премиальном позиционировании. Исследование показало, что эффективность арт-коллаборации определяется не масштабом бренда, а глубиной концептуальной интеграции художественного высказывания в идентичность Дома моды.

Научный руководитель: старший преподаватель кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения Блиничева В.А.

Scientific supervisor: Senior Lecturer of the Department of History and Theory of Art, PhD in Art History Blinicheva V.A.

Список литературы

1. *Ochkovskaya M.* Collaboration with art in the luxury industry as a marketing tool for value creation // Polish Journal of Management Studies. 2018. № 18 (1). 241 - 251 pp.
2. *Kapferer J-N.* The artification of luxury: From artisans to artists // Business Horizons. 2014. № 57 (3). 371 -380 pp.
3. *Очковская М.С., Мхитарян С.В., Индичекова Е.П.* Влияние коллабораций с изобразительным искусством на идентичность люксового бренда: пилотное исследование // Вестник Санкт-Петербургского университета. Менеджмент. 2021. № 20 (1). С. 3 - 29.
4. Fine Art and Fashion: Erdem’s Evocative Autumn/Winter 2025-26 Collection in London. URL: https://www.designartmagazine.com/2025/02/erdem-autumn-winter-2025.html (дата обращения: 19.01.2026)
5. “I’ve Never Worked With Anyone Alive Before”: Erdem On His First Ever Artist Collaboration For AW25. URL: https://www.vogue.co.uk/article/erdem-aw25 (дата обращения: 19.01.2026)
6. *Очковская М.С., Тертерян А.С.* Артификация люксовых брендов и ценность арт-коллабораций для потребителя // Маркетинг и Маркетинговые Исследования. 2019. № 4 (138). С. 312 - 323.
7. *Райан Н.* Prada и искусство патронажа // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2014. № 32. С. 105 - 128.
8. *Саушкина К.Н., Белько Т.В.* Коллаборация дизайнеров и художников // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. № 2 (2). С. 209 - 216.
9. *Гацелюк С.П.* Оценка эффективности коллабораций и бренд-амбассадоров как инструментов продвижения бренда // PR и реклама: традиции и инновации. Связи с общественностью: смыслы и технологии: материалы Всероссийских научно-практических конференций международным участием. Красноярск: 2022. Ч. 1. С. 184-190.

References

1. Ochkovskaya M. Collaboration with art in the luxury industry as a marketing tool for value creation // *Polish Journal of Management Studies*. 2018. No 18 (1). 241 - 251 pp.
2. Kapferer J-N. The artification of luxury: From artisans to artists // *Business Horizons.* 2014. No 57 (3). 371 -380 pp.
3. Ochkovskaya M.S., Mhitaryan S.V., Indichekova E.P. Vliyanie kollaboracij s izobrazitel'nym iskusstvom na identichnost' lyuksovogo brenda: pilotnoe issledovanie [Influence of collaborations with visual art on luxury brand identity: pilot study] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Menedzhment* [Vestnik of Saint Petersburg University. Management]. 2021. No 20 (1). 3 - 29 pp. (in Rus.).
4. *Fine Art and Fashion: Erdem’s Evocative Autumn/Winter 2025-26 Collection in London.* URL:

https://www.designartmagazine.com/2025/02/erdem-autumn-winter-2025.html (date accessed: 19.01.2026)
5. “I’ve Never Worked With Anyone Alive Before”: Erdem On His First Ever Artist Collaboration For AW25. URL: https://www.vogue.co.uk/article/erdem-aw25 (date accessed: 19.01.2026)
6. Ochkovskaya M.S., Terteryan A.S. Artifikaciya lyuksovyh brendov i cennost' art-kollaboracij dlya potrebitelya [Luxury brands artification and the value of art collaborations for the consumer] // *Marketing i Marketingovye Issledovaniya* [Marketing and marketing research]. 2019. No 4 (138). 312 - 323 pp. (in Rus.).
7. Ryan N. Prada i iskusstvo patronazha [Prada and the Art of Patronage] // *Teoriya mody: Odezhda. Telo. Kul'tura* [Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture]. 2014. No 32. 105 - 128 pp. (in Rus.).
8. Saushkina K.N., Bel'ko T.V. Kollaboraciya dizajnerov i hudozhnikov [Collaboration of designers and artists] // *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova* [Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU named after Sergei Stroganov]. 2021. No 2 (2). 209 - 216 pp. (in Rus.).
9. Gacelyuk S.P. Ocenka effektivnosti kollaboracij i brend-ambassadorov kak instrumentov prodvizheniya brenda [Evaluating the effectiveness of collaboration and brand ambassadors as brand promotion tools] // *PR i reklama: tradicii i innovacii. Svyazi s obshchestvennost'yu: smysly i tekhnologii* [Materials of the All-Russian scientific and practical conferences with international participation "PR and Advertising: Traditions and Innovations. Public Relations: Meanings and Technologies"]. Krasnoyarsk: 2022. Vol. 1. 184-190 pp. (in Rus.).

УДК 7.05:391:792.02

Ю. С. Челондаева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

СЦЕНОГРАФИЯ ПОКАЗОВ HAUTE COUTURE ТЬЕРРИ МЮГЛЕРА

В статье рассматривается сценографическое оформление показов высокой моды французского дизайнера Тьерри Мюглера как самостоятельное художественное явление. Анализируется влияние балетного прошлого модельера и его опыта работы для драматического театра на формирование режиссерского метода. На примере ключевых коллекций 1990-х годов исследуется трансформация традиционного модного показа в театрализованное перформативное событие. Делается вывод о том, что Тьерри Мюглер использовал сценографию не как вспомогательный фон для демонстрации одежды, а как инструмент создания целостного художественного образа.

Ключевые слова: Тьерри Мюглер, высокая мода, сценография, модный показ, театрализация.

Yu. S. Chelondaeva

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

SCENOGRAPHY OF THIERRY MUGLER'S HAUTE COUTURE SHOWS

The article examines the scenographic design of Haute Couture shows by French designer Thierry Mugler as an independent artistic phenomenon. The influence of the couturier's ballet background and his experience working for the dramatic theater on the formation of his directorial method is analyzed. Using the example of key collections of the 1990s, the transformation of a traditional fashion show into a theatrical performative event is explored. It is concluded that Thierry Mugler used scenography not as an auxiliary background for displaying clothing, but as a tool for creating a holistic artistic image and marketing impact.

Keywords: Thierry Mugler, Haute Couture, scenography, fashion show, theatricalization.

История моды XX столетия демонстрирует постепенное усложнение форм презентации костюма. Родоначальником современного дефиле принято считать Чарльза Ворта, который в середине XIX века первым начал демонстрировать платья на живых манекенщицах, а не на статичных манекенах, что стало революционным шагом в практике презентации одежды [1]. Дальнейшее развитие постановочного дефиле связано с именами двух ключевых фигур начала XX века – британского модельера Люсиль и французского кутюрье Поля Пуаре. Люсиль, работавшая в Лондоне и Нью-Йорке, одной из первых начала придавать показам театрализованный характер. Она давала своим моделям поэтические названия, использовала сложное освещение, музыкальное сопровождение и выстраивала драматургию выходов, превращая презентацию одежды в светское событие. Поль Пуаре, в свою очередь, известен организацией грандиозных костюмированных балов и вечеров, таких как знаменитая «Тысяча вторая ночь» (1911), где демонстрация новых моделей становилась частью единого художественного целого, объединявшего моду, музыку, танец и изобразительное искусство [1].

В течение первой половины XX века подобные презентации одежды сохраняли камерный формат и проводились в салонах модных домов для узкого круга приглашенных. Подлинное превращение показа в зрелище с собственной драматургией и сложной сценографией произошло в 1980–1990-е годы, когда дизайнеры стали последовательно осваивать режиссерские методы и театральные приемы. Одной из ключевых фигур, определивших вектор развития модного показа и фактически превративших его в режиссерский перформанс, стал французский модельер Тьерри Мюглер. Его деятельность в области высокой моды представляет особый интерес для искусствоведческого анализа, поскольку в ней сфокусировались процессы взаимопроникновения модной индустрии и сценических искусств, а «театрально-карнавальная эстетика» его показов оказала значительное влияние на последующие поколения дизайнеров [2, с. 2].

Актуальность исследования обусловлена тем, что Тьерри Мюглер превратил показы мод в масштабное перформативное событие, предвосхитив современные тенденции к синтезу искусств в модной индустрии. Сценографические приемы Т. Мюглера в показах haute couture имеют важное значение для понимания процессов взаимодействия моды, театра и перформативных искусств в конце

XX века. Дизайнер выстраивал свои показы как театрализованные действа, рассматривая моду как медиум целостного художественного высказывания. Мюглер разрабатывал не только одежду, но и режиссировал все происходящее на подиуме, соединяя в своих шоу элементы бурлеска, фарса и драматического спектакля. Он приглашал в качестве моделей представителей разных индустрий – актрис, танцовщиц, – стирая границы между модным подиумом и сценой.

Целью работы является выявление и систематизация сценографических приемов, использованных Тьерри Мюглером в показах haute couture, а также определение их роли в формировании целостного режиссерского высказывания. Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- проанализировать сценографию и режиссуру показов осень–зима 1995 haute couture («Cirque d'Hiver»), весна–лето 1997 haute couture (коллекция «Les Insectes») и осень–зима 1997 haute couture (коллекция «La Chimère»);
- охарактеризовать способы взаимодействия костюма, пространства и движения в модных показах.

Раннее увлечение хореографией во многом определило особенность художественного метода Тьерри Мюглера. В юности он профессионально занимался классическим танцем в труппе Национальной Рейнской оперы [3], что сформировало его внимание к пластике тела, движению и сценическому пространству. Этот опыт имеет принципиальное значение для понимания того, каким образом дизайнер выстраивал композицию кадра, организовывал движение моделей и моделировал сценическое пространство. Именно балетная подготовка развила у Т. Мюглера обостренное восприятие пластической анатомии и динамики человеческого тела в движении, что отличало его от модельеров, работавших преимущественно со статичным силуэтом. Впоследствии сам дизайнер неоднократно подчеркивал, что воспринимает моду лишь как промежуточный медиум на пути к реализации более масштабных режиссерских замыслов [2, с. 6].



Рис. 1. Пэт Кливленд для Thierry Mugler на показе коллекции осень-зима 1984

Параллельно с работой над модными коллекциями развивалось и театральное направление деятельности Т. Мюглера. В 1985 году он создал более семидесяти костюмов и аксессуаров для постановки «Макбет» в театре Comédie-Française [1]. Данный опыт позволил ему освоить логику построения сценического образа, подчиненного единой драматургической задаче, и выявил его интерес к образу сильной, опасной женщины, который станет сквозным для всего дальнейшего творчества. Как отмечает искусствовед Джулия Скелли в своем обзоре выставки «Thierry Mugler: Couturissime» уже в этой ранней театральной работе проявилось стремление дизайнера работать с исторической памятью и визуальной репрезентацией угнетения [4, с. 5]. Эта практика создания насыщенного смыслами сценического костюма была впоследствии перенесена Т. Мюглером на подиум, что привело к появлению дефиле, выстроенных по законам театрального спектакля. Не случайно выставка-ретроспектива его работ была организована куратором Тьерри-Максимом Лорио именно как «модная опера в шести актах», что соответствует самому духу творчества Т. Мюглера, для которого показ всегда был перформансом и зрелищем [4, с. 4].

Первые попытки пересмотра традиционного формата показа были предприняты Тьерри Мюглером еще в 1984 году во время модного показа, посвященного десятилетию бренда, в концертном зале Le Zenith. Оформлением всего шоу дизайнер занимался самостоятельно. Завершал показ впечатляющий образ Богородицы: модель Пэт Кливленд, находившаяся на шестом месяце беременности, спускалась на подиум из-под купола зала в полупрозрачном сверкающем платье в пол (рис. 1) [1]. Т. Мюглер создавал праздники мира моды, превращая закрытые показы в шоу, открытые для широкой публики [1].

В 1992 году Тьерри Мюглер вошел в Синдикат высокой моды, и его дебют haute couture состоялся в парижском отеле Ritz. В том же году ранее была представлена коллекция весна–лето 1992 «Les Cowboys», в которой дизайнер продемонстрировал сложные конструкции, а выходы моделей были похожи на динамичные мизансцены. Кроме того, в 1992 году Т. Мюглер выступил художником по костюмам и режиссером клипа Джорджа Майкла «Too Funky». Голубой цвет, доминирующий в визуальном решении видео, «цвет падающей звезды», закрепился в истории модного дома, особенно после выхода аромата Angel, флакон которого был выполнен в форме голубой звезды неправильной формы [1].

Наиболее полное воплощение сценографические принципы Тьерри Мюглера получили в его показах haute couture середины и второй половины 1990-х годов. Переломным моментом в истории не только самого бренда, но и всей модной индустрии стал показ коллекции осень-зима 1995 haute couture, приуроченный к двадцатилетию модного дома и прошедший в парижском цирке «Cirque d'Hiver». Такое место для показа не было выбрано исключительно эпатажем или желанием вместить большее количество зрителей. Цирковое пространство, обладающее собственной уникальной архитектурой и историческим контекстом, позволило дизайнеру достичь эффекта погружения зрителя внутрь художественного объекта. Для показа была построена масштабная белая декорация, конструкция которой состояла из двух подиумов на разных уровнях, соединенных винтовой лестницей, а задник был оформлен в форме сияющей звезды, повторяющей форму флакона Angel (рис. 2). Этот прием служил визуальным центром и задавал масштаб всему пространству. Сам подиум имел нестандартную форму, что позволяло модели приблизиться к аудитории и нарушить привычную дистанцию. Динамика шоу поддерживалась сменой световых эффектов, которые разделяли пространство на смысловые блоки. Кульминацией стало выступление Джеймса Брауна, что окончательно закрепило за модным показом статус концертно-театрализованного представления. Продолжительность шоу и количество представленных образов, а их было около трехсот, свидетельствовали о стремлении Тьерри Мюглера создать продолжительное и насыщенное визуальное повествование, выходящее за рамки лишь демонстрации одежды.



Рис. 2. Thierry Mugler. Показ коллекции haute couture осень-зима 1995 в Cirque d'Hiver

Если в 1995 году доминировала эстетика циркового праздника и гламурного футуризма, то в 1997 году сценография показов Тьерри Мюглера смещается в сторону более камерных, но при этом драматически насыщенных форм. В коллекции весна-лето 1997 Haute Couture, известной как «Les Insectes», сценография работала на создание образа тревожной метаморфозы (рис. 3). Показ начинался со строгих классических форм переходя к фантастической биомеханике. Музыкальное сопровождение, сочетавшее современные электронные ритмы с фрагментами «Полета шмеля» Н.А. Римского-Корсакова вступало во взаимодействие с визуальным рядом. Наибольшей выразительности метод Т. Мюглера достиг в показе осень-зима 1997 haute couture, получившем название «La Chimère». В данном случае сценография выступила активным действующим компонентом, задающим настроение и атмосферу коллекции. Пространство было погружено в полумрак, наполнено

искусственным туманом, а подиум в ключевые моменты подсвечивался ярким светом. Подобные приемы создавали ощущение ирреальности происходящего на подиуме. Зрители становились свидетелями мрачного бала, где свет подчеркивал и пластически лепил фигуры моделей. Апофеозом этой фантасмагории стало появление платья «Химера» (рис. 4), созданного при участии художника Ж.-Ж. Уркана и корсетного мастера Мистера Перла. Костюм сложной конструкции: золотой корсет, декорированный чешуйками, кристаллами и перьями, а также удлиненные рукава и подол из конского волоса, – кульминация программы [4, с. 9]. Сам выход модели был поставлен как явление мифологического существа из небытия. Отточенная хореография модели сопровождалась насыщенным красным светом, дымом, а также напряженно-торжественной музыкой органа и духовых, которая по мере приближения модели к зрителям сменялась современными ритмами. В этой части показа сценография достигла предела своей выразительности, став неразрывной частью костюма и образа в целом.



Рис 3. Thierry Mugler. Показ коллекции haute couture весна-лето 1997 «Les Insectes»



Рис. 4. Адриана Скленарикова для Thierry Mugler в платье «Химера» на показе коллекции haute couture осень-зима 1997 «La Chimère»

Стоит отметить взаимодействие сценографии и пластики тела модели в показах Тьерри Мюглера. Конструктивные особенности создаваемых им костюмов, а именно жесткие корсеты, гипертрофированные плечи, экстремально узкие юбки, металлические элементы, требовали от моделей особой техники движения, отличной от стандартной подиумной походки. Т. Мюглер не просто одевал модель в эффектный наряд, но и помещал ее в пространство, которое диктовало определенный характер перемещения. Данный принцип особенно ярко проявился в более поздней работе дизайнера над балетом «McGregor + Mugler», где Уэйну Макгрегору приходилось адаптировать хореографию к ограничениям, связанными с деталями костюмов-роботов [5]. В показах haute couture 1990-х годов взаимосвязь пространства, костюма и движения прочитывалась на уровне сценографической драматургии. Двухуровневый подиум, соединенный лестницей в «Cirque d'Hiver» делал направление движения моделей более свободным и обширным, акцентируя внимание на силуэте одежды в динамике. В показах 1997 и более поздних, таких как «La Chimère», подиум сохранял традиционную линейную форму, однако усложнялась хореография движения моделей, а использование различных вспомогательных эффектов, таких как свет и дым, создавало дополнительную глубину и влияло на пластический рисунок дефиле. Важно подчеркнуть, что одежда, какой бы фантастической она ни казались на манекенах, была созданы для движения и полноценно «оживала» именно на живых телах, что подтверждается многочисленными сохранившимися фотографиями и видеозаписями с показов. Создавая свои скульптурные силуэты, Тьерри Мюглер, по словам феминистской исследовательницы Линды Нохлин, процитированным на выставке «Couturissime», делал женщину не объектом, а субъектом действия, наделяя ее скорее броней, чем украшением [4, с. 8].

Подводя итог, следует отметить, что сценография показов haute couture Тьерри Мюглера представляет собой многосоставное художественное явление, в котором соединились принципы драматического театра и эстетика балетной пластики. Опираясь на собственный опыт артиста балета и

театрального художника, Т. Мюглер переосмыслил само назначение модного показа. В его постановках пространство, свет, звук и движение стали не фоном для демонстрации одежды, а равноправными средствами художественной выразительности, объединенными в целостную образную систему. Проанализированные показы 1995 и 1997 годов демонстрируют эволюцию метода от масштабной зрелищности к камерной драматургии при неизменном сохранении режиссерского контроля над всеми компонентами шоу. Таким образом, вклад Тьерри Мюглера в моду определяется не только новаторством в области кроя и формообразования костюма, но и переосмыслением модного показа как самостоятельного художественного высказывания, что оказало значительное влияние на последующие поколения дизайнеров и постановщиков модных показов.

Список литературы

1. Баркалова В., Садовникова П. Главные вехи в истории Тьерри Мюглера [Электронный ресурс] // The Blueprint. 2022. 24 января. URL: https://theblueprint.ru/fashion/timeline/mugler-comeback (дата обращения: 10.04.2026).
2. Дмитриенко А.И. Костюмы Тьерри Мюглера: синтез моды и театра // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. 2024. № 2. С. 373–377.
3. Bornovitskaya K. The Universe by Thierry Mugler. URL: https://www.lapersonne.com/en/post/thierry-mugler-designer-art-fashion/ (date accessed: 10.04.2026).
4. Skelly J. The Phantasmagoric World of Thierry Mugler // Fashion Studies. 2019. Vol. 2, No. 1. P. 1-14. URL: https://www.fashionstudies.ca/phantasmagoric-world-thierry-mugler/ (date accessed: 10.04.2026). DOI: 10.38055/FS020108.
5. Mahlich H. McGregor + Mugler ballet presents a divine transformation. URL: https://www.showstudio.com/news/mcgregor-mugler-ballet-presents-divine-transformation (date accessed: 10.04.2026).

References

1. Barkalova V., Sadovnikova P. Glavnye vekhi v istorii Thierry Mugler [Major Milestones in the History of Thierry Mugler]. The Blueprint. 2022. January 24. URL: https://theblueprint.ru/fashion/timeline/mugler-comeback (date accessed: 10.04.2026). (in Rus.).
2. Dmitrienko A.I. Kostyumy Thierry Mugler: sintez mody i teatra [Costumes by Thierry Mugler: Synthesis of Fashion and Theater]. Vestnik molodyh uchenyh Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta promyshlennyh tekhnologii i dizajna [Bulletin of Young Scientists of St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design]. 2024. No. 2. 373–377 pp. (in Rus.).
3. Bornovitskaya K. The Universe by Thierry Mugler. URL: https://www.lapersonne.com/en/post/thierry-mugler-designer-art-fashion/ (date accessed: 10.04.2026).
4. Skelly J. The Phantasmagoric World of Thierry Mugler. Fashion Studies. 2019. Vol. 2, No. 1. 1-14 pp. URL: https://www.fashionstudies.ca/phantasmagoric-world-thierry-mugler/ (date accessed: 10.04.2026). DOI: 10.38055/FS020108.
5. Mahlich H. McGregor + Mugler ballet presents a divine transformation. URL: https://www.showstudio.com/news/mcgregor-mugler-ballet-presents-divine-transformation (date accessed: 10.04.2026).

УДК 745/749

М.М. Ярошенко, М. М. Кузнецова
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

О РАЗВИТИИ ЧАСТНОГО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ КОСТЮМА В РОССИИ

© М. М. Ярошенко, М. М. Кузнецова, 2026

В статье рассматриваются коллекции костюма, принадлежавшие высшему свету Российской империи и собирателям конца XIX – начала XX в. и современные собрания. Отмечено, что интерес к коллекционированию костюма в России формировался постепенно от внимания к военной форме и традиционному костюму до собирания экзотических костюмов или отдельных предметов гардероба и аксессуаров. Современные коллекционеры костюма составляют конкуренцию отечественным музеям в плане размера и глубины коллекций, степени изученности темы и научного сопровождения.

Ключевые слова: исторический костюм, коллекция костюма, частное коллекционирование, традиционный костюм, коллекционеры в России

M.M. Yaroshenko, M. M. Kuznetsova
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ON THE DEVELOPMENT OF PRIVATE COSTUME COLLECTING IN RUSSIA

© M. M. Yarosheko, M. M. Kuznetsova, 2026

Annotation. The article examines costume collections belonging to both the high society of Imperial Russia and collectors of the late 20th and early 21st centuries. Based on these examples, it is concluded that there was a long-standing lack of interest in the history of costume in Russia, but Russia's military successes in the 19th century sparked a renewed interest in Russian history, leading collectors to collect items related to ancient Russian history, including traditional costumes, which cannot be said about secular attire. Although there were prerequisites for the establishment of comprehensive costume museums in the country, they have yet to fully materialize.

Keywords: Costume, costume collection, private collecting, traditional costume, collectors

Введение. Частное коллекционирование вновь стало актуальной темой в российском обществе. Это связано как с возрождением самой культурной практики (созданием новых частных собраний и музеев), так и с интересом широкой публики. В частных руках сегодня находятся колоссальные собрания костюма или его элементов, масштабы которых недоступны музеям. Это приобрело особую значимость в свете утрат, когда музейные фонды лишились огромного количества произведений искусства в результате Октябрьской революции 1917 г. Цель настоящей статьи – выявить истоки частного коллекционирования костюма в России, выделить этапы возникновения, развития и специфику костюмных коллекций.

Ранний этап. Неспециализированное собрание изобразительного искусства. Коллекционирование произведений искусства, в частности декоративно-прикладного, в России известно еще с древних времен, однако его рассвет приходится на XVIII в., чему поспособствовал Петр I. Первоначально будущий первый император России коллекционировал предметы живописи, отдавая предпочтение работам мастеров из Голландии и Фландрии, но это не означало отсутствия картин живописцев из иных европейских стран (рис. 1). В итоге данное увлечение способствовало формированию первого в России фонда западноевропейского искусства, положившего начало собиранию и хранению зарубежных произведений искусства в нашей стране [1]. Середина и вторая половина XVIII в. были периодом, когда собирательство захватило умы высшей аристократии, начавшей массово приобретать произведения искусства. Первые частные собрания в России образовались в руках лиц, приближенных к Петру I, поскольку те обладали огромными финансовыми средствами, а царская коллекция была главным ориентиром в собирательской деятельности.



Рис. 1. Бенвенуто Тизи. Положение во гроб. 1520 г. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Можно вспомнить Ивана Ивановича Шувалова – одного из основателей первого русского университета в Москве и учредителя Академии художеств. Науки и искусства были страстью И. И. Шувалова, а сам он получил прозвище «русский меценат». Портреты и картины из его коллекции (рис. 2) были размещены в личном особняке, отданном позднее под Академию Художеств.

В недрах обширных коллекций полотен и зародились первые собрания костюма, который ко второй половине XIX в. превратился из придаточной части фондов в их основу.



Рис. 2. Алессандро Маньяско. Вакханалия. 1710-е гг. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Еще одним важным фактором, повлиявшим на популярность собирательской деятельности, является активное усадебное строительство во второй половине XVIII в. Данные архитектурные сооружения не только служили жилищами и выполняли хозяйственные функции, но и являлись центрами развития провинциальной культуры. Случилось это не просто так, поскольку провинциальные дворяне были опорой монархии на местах, ее представителями, получали право владения как землей, так и ее населением, что обуславливало финансовое благополучие помещиков. В эпоху Просвещения идеалом стал образ человека начитанного и высококультурного. По этой причине в усадебных домах зазвучала музыка, создавались театры, были привезены произведения искусства и т. п. Коллекционирование идеально вписывалось в формулу интеллектуального досуга. Под влиянием эпохи Просвещения собрания представляли собой набор разнородных произведений, но обязательной частью стали портретные галереи. Как видно, узконаправленно костюм собирать не торопились, он мог становиться частью коллекции, но к светскому костюму это почти не относилось. Именно в это время частные собрания открывались для публичного просмотра и нередко становились местом проведения занятий крепостных художников у менее состоятельных помещиков [2]. Примером усадьбы-музея является имение дипломата и одного из крупнейших коллекционеров и мецената Н. Б. Юсупова, где все внутреннее убранство определилось собранием хозяина. Помимо этого коллекционеры пополняют свои кладовые археологическими находками, иконами и произведениями ДПИ, относящимися к русской истории.

В конце XVIII – начале XIX в. в России пробудился большой интерес к национальной истории и культуре. Влияние на это оказали Египетские походы Наполеона I, археологические раскопки в северном Причерноморье и, в дальнейшем, громкие успехи Отечества на полях сражений. Особенно возвысила патриотические настроения победа в Отечественной войне 1812 г., побуждая собирать оружие, портреты и униформу своих героев [3]. Немногим позже, в 30–40-е гг. XIX в. сложилось общественно-философское течение – славянофильство, которое также оказало влияние на предпочтения коллекционеров, желавших сохранить доказательства самобытности культуры России. Вторая половина XIX в. – время, когда коллекции носили публичный характер. Формировались они с ориентацией на общественность, поскольку дело это считалось благородным и общественно полезным и повышало статус своего владельца.

Выделение экзотики и ДПИ. Появление частных собраний представителей интеллигенции, дворян-меценатов и знатоков. Как было указано ранее, первоначально коллекционеры были нацелены преимущественно на живопись, но и предметы ДПИ, такие, как мебель или фарфоровые изделия, нередко становились если не центром собраний, то важной их частью. Немногие из «собирателей» специализировались на чем-то точечном и крайне тяжело назвать имена людей, занимавшихся собирательством элементов костюма исключительно в угоду своей глубокой заинтересованности. Костюм XIX–XX вв. попадал в коллекцию большинства собирателей в качестве дополнения, зачастую, в крайне ограниченном количестве. Так, в фонде известнейшего русского живописца-баталиста Василия Васильевича Верещагина находились костюмы разных народов и эпох, но служили они лишь для того, чтобы художник мог работать над историческими полотнами (рис. 3), то есть были тем самым дополнением к основной коллекции, но никак не ее центром. Иным примером может послужить посвященный театру фонд Алексея Александровича Бахрушина, который содержал сценические костюмы известных актеров помимо их личных вещей, архивов и театральных реквизитов.



Рис. 3. Костюм ламы, буддийские ритуальные музыкальные инструменты и сосуд бумба. Конец XIX – начало XX вв. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей.

Особенность России в том, что источником моды XVIII – начала XX в. были западноевропейские страны, а новшества из мира моды черпались преимущественно из французских и, особенно, немецких журналов мод. Можно сделать вывод, что данные наряды не отражали культуру России, и, как следствие, интересовали коллекционеров куда меньше, нежели национальный костюм. Именно на основе «традиционных» нарядов; элементов вышивок и т. д. базировался «Музей русской старины» княгини Марии Клавдиевны Тенишевой, которая была одной из наиболее последовательных собирателей предметов искусства такого рода. Но эта коллекция была вывезена за границу после революции 1905 г.

Самым крупным частным фондом костюма рубежа XIX–XX вв. по праву стал «Музей старины» Натальи Леонидовны Шабельской – жены крупнейшего землевладельца Харьковской губернии Петра Николаевича Шабельского. Поначалу будущая хозяйка музея увлекалась рукоделием, что подтолкнуло ее к созданию вышивальной мастерской. Хорошее образование и замужество за очень обеспеченным человеком позволили начать изучать историю народного декоративно-прикладного искусства и активно собирать его.

Начало собранию положила поездка по Волге в 1877 г., из которой Наталья Леонидовна привезла образцы старинных народных вышивок, приобретенных на Макарьевской Нижегородской ярмарке. Также, собирая коллекцию, Шабельская вместе с дочерями совершала поездки по Русскому Северу и Югу, Крыму, Поволжью и центральным губерниям.

В 1880-х гг. Семья Натальи Шабельской переехала в Москву, а в 1890 г. прошла первая выставка ее коллекции в Историческом музее в рамках восьмого археологического съезда. На ней было представлено 676 предметов. Позже, в 1892 г. демонстрировалось уже около 4000 экспонатов, часть из которых была передана музею в дар. Уже тогда фонд Шабельской сильно выделялся своим масштабом, и главное, целенаправленным подбором костюма и его элементов, их систематизацией по губерниям (рис. 4). В 1896 г. Наталья Леонидовна была назначена действительным членом Русского Исторического музея за свой огромный вклад в сохранение памятников русского народного искусства [4].



Рис. 4. Костю молодой женщины. Втор. пол. XIX в. Вологодская губ.
Санкт-Петербург, Российский Этнографический музей.

Важно отметить, что не только в России демонстрировалось это великолепное собрание, но и за рубежом. Его можно было увидеть в 1893 г. на Всемирной выставке в Чикаго, в 1894 г. в Антверпене и Брюсселе и даже в Париже на Всемирной выставке, где помещица получила бронзовую медаль. Недаром фонд тканей и костюма Исторического музея базировался на коллекциях Шабельской и коллекционера Петра Щукина.

В 1890-х гг. в Москве был основан первый частный музей, посвящённый главным образом костюму – «Музей старины» Шабельской. При его учреждении была создана вышивальная мастерская, в которой мастера работали, строго ориентируясь на русские исторические образцы и технологии. К 1904 г. коллекция насчитывала более 20000 единиц хранения, основу составляли такие экспонаты, как сарафаны, кафтаны и полукафтаны, шубы, сорочки, епанчи, душегреи, шугаи, головные уборы, ювелирные изделия и предметы женского туалета. В этом же году Наталья Леонидовна скончалась, а собрание перешло к дочерям, которые связали свою жизнь со «стариной», будучи реставраторами. Также собрание фиксировалось на фотопленку (рис. 5), а костюмы демонстрировались самими наследницами Шабельской; таким образом, коллекция стала систематизированной, и был выпущен каталог.



Рис. 5. Фотоотпечаток. Девушка в традиционном костюме из собрания Н.Л. Шабельской. 1890-е гг.
Санкт-Петербург, Российский Этнографический музей.

После событий 1917 г., в 1920-е гг., сестры покинули страну, поэтому часть экспонатов и снимков оказались в зарубежных музейных собраниях и частных коллекциях. Оставшийся в России фонд Шабельской представлен в Русском Этнографическом музее, Эрмитаже, Русском музее и Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства [5].

Иной тип собраний, предметы которых вызывали неподдельный интерес в XIX в., – «Восточные музеи» [6]. Редкости из Японии, Китая и Османской Империи не первое столетие будоражили умы европейцев. В формирование таких фондов огромный вклад вносили русские дипломаты, мореплаватели и путешествующие по миру актеры (рис. 6). Например, Солистка Мариинского и Большого театров Дарья Михайловна Леонова создала подобие «Восточного музея», который гости могли посетить одновременно с ее домашними концертами. Фурор такие коллекции производили, прежде всего, своей «диковинностью».



Рис. 6. Китагава Утамаро. Арихара из дома Цуруя. 1796–1799 гг. Из собрания Сергея Николаевича Китаева.

Также у певицы Дарьи Михайловны Леоновой сложилось небольшое собрание «модного» костюма. Во время концертов 1874–1876 гг. она приобрела коллекцию наимоднейших платьев от французских мастеров. Впрочем, куплена эта небольшая коллекция была не столько из желания сохранить эти костюмы для истории, сколько здесь и сейчас похвастаться по возвращению в Петербург своими парижскими покупками перед завистниками [6]. Важно отметить, что певица скупала наряды и их элементы целенаправленно, дабы они послужили ей в сценической деятельности, но все же создать собрание костюма Д. М. Леонова не стремилась.

В подавляющем большинстве светский костюм хранился в гардеробных знати и не являлся частью коллекции, пока до него не добрались пришедшие к власти большевики. Возможно, основной причиной было то, что светский костюм не будоражил умы современников так, как сокровища Востока или других уголков мира, и не вызывал интерес из патриотических убеждений, как народный костюм, не говоря уже о том, что сама мода была привезена из Европы и национального в ней почти ничего не было.

Попадание костюмных коллекций в музеи. В XIX в. сформировалось немало собирателей костюма в России, желавших сохранить русские традиции и передать их будущим поколениям, но интерес вызывал главным образом именно национальный костюм. Очевидно, тяга к коллекционированию в начале XX в. сохранялась у дворянства и новой экономической элиты, вышедшей из купечества и разбогатевших крестьян, чьи финансовые возможности позволяли не только покупку, но и содержание с периодической реставрацией предметов из собраний. Пополнения музейных фондов также зависели не только от корреспондентов, но и от частных коллекционеров, поскольку связи хранителей и видных музейных деятелей позволили музеям получить свои первые коллекции костюма и расширить их в дальнейшем благодаря плотному сотрудничеству с дарителями вплоть до Октябрьской революции.

В творчестве русских художников XIX–XX вв. хорошо отражен традиционный русский костюм. Художники восхищались обилием декора и украшений, мехов, изяществом форм, особенно головных уборов, не говоря уже о повсеместном интересе к предметам русской традиционной культуры. Так, художник и коллекционер И. Я. Билибин считал, что для людей искусства наибольший интерес представляет традиционный, т. е. праздничный костюм [7]. В основном, действительно, такие вещи надевались лишь на крупнейшие торжества, а в остальное время лежали в сундуках, а в иных случаях продавались коллекционерам. Иван Яковлевич входил в группу художников-сказочников, пытавшихся возродить традиции отечественного искусства и черпавших вдохновение в русской старине. Помимо художественной деятельности И. Я. Билибин внес большой вклад в формирование собрания Этнографического отдела Русского музея, будучи его корреспондентом. Иван Билибин предпринимал по поручениям Этнографического отдела ряд поездок. В 1902 г. он посетил карельские деревни Весьегонского узда, привезенные оттуда элементы костюма легли в основу формировавшейся тогда коллекции по локальным группам тверских карел. Позже он участвовал в поездках на русский Север, где должен был не только приобрести этнографические коллекции, но и зафиксировать на фото местность, архитектуру и традиционные предметы быта. В этих же поездках сложился и его собственный фонд русского традиционного костюма (рис. 7), предметы которого на сегодняшний день хранятся в Русском Этнографическом и Ивангородском Художественном музеях.



Рис. 7. Запон. XIX в. Ивангород, Ивангородский художественный музей.

В послереволюционной России в XX в. ситуация для коллекций сложилась не лучшим образом, поскольку одни фонды были вывезены за границу, другие добровольно или принудительно были переданы в музеи, тем самым значительно пополнив их коллекции, и в театры. Сохранность таких вещей новую власть не особо беспокоила [8]. Предметам ДПИ пришлось хуже всего в послереволюционные годы, ведь при тотальной нехватке всего и вся драгоценные сервизы шли на переплавку, а великолепные костюмы дворян и служителей высочайшего двора шли на перешив в угоду рабочему классу или просто отдавались в театры [8]. Даже предметы царского гардероба по решению членов Комиссии по учету и реализации Госфондов не избежали данной участи в 1920-е гг. [9].

Современные коллекционеры костюма. На протяжении почти всего советского периода костюм практически не исследовался, не говоря уже о коллекционировании. Ситуация изменилась лишь на закате Советского Союза благодаря Александру Александровичу Васильеву. Будущий историк моды проявил интерес к костюму в пятилетнем возрасте и долгие годы интересовался стариной, но в Советское время винтажных магазинов не существовало. Когда умирали пожилые люди – их жилплощадь освобождали, а от всего содержимого, включая гардероб, избавлялись. Благодаря этому Васильев мог собирать никому не нужные сокровища, тем самым пополняя свою коллекцию. Также собрание росло благодаря различным дарам, как, например, шесть бисерных платьев эпохи ар деко княгини Марии Павловны были подарены актером Александром Абат-Куреповым в середине 1980-х гг., Майя Плисецкая привнесла в собрание работы домов моды Pierre Cardin и Chanel. Важно отметить, что именно А. А. Васильев является хранителем обширного собрания работ выдающегося модельера Надежды Петровны Ламановой (рис. 8), интерес к творчеству которой сейчас очень высок. Самым крупным приобретением коллекционера стал гардероб Татьяны Никитичны Самсоновой-Нолбандовой, вывезенный из России еще в 1913 г. Успеху А. А. Васильева способствовало его происхождение: поскольку мать и отец были видными театральными деятелями, а их предки – белогвардейцами, это помогло наладить связи с потомками русских эмигрантов.



Рис. 8. Ателье Н. П. Ламановой. Труакар по рисунку Льва Бакста. 1913 г.
Вильнюс, Фонд Александра Васильева.

Собрав немалое число экспонатов, А. А. Васильев начал организовывать выставки, сопровождая их лекционной программой. Успех этих проектов подтолкнул музеи возобновить собирание костюма и организацию своих выставок, неизменно пользующихся огромным интересом. Россия обязана А. А. Васильеву возобновлением коллекционирования костюма и повышенным интересом к нему сегодня. Деятельность А. А. Васильева дала понять, что история костюма интересна общественности, потому что позволяет заглянуть в реальное, материальное, человечное прошлое, ощутить себя частью культуры и

современной России появились коллекционеры нового поколения, которые перешли на более серьезный научный уровень, становясь не только хранителями, но и исследователями своих коллекций.

Одним из таких специалистов является Назим Султанович Мустафаев – хранитель не только самого большого обувного фонда, так и костюмного собрания ар-деко в России. Будучи директором обувной выставки «Мосшуз» почти 25 лет, Н. С. Мустафаев решил включить в буклеты информацию об истории обуви. Однако для этого необходим был иллюстративный материал, а покупка фотографий зачастую дороже была, чем приобретение оригинальной исторической обуви. Так и было положено начало коллекции, и вместе с тем – частного виртуально музея «Shoe-Icons». Обувь стала главным интересом коллекционера, однако для полноты исторического образа было решено собирать платья, примерно по паре костюмов на десятилетие. Эпоха ар-деко произвела на коллекционера особое впечатление, вследствие чего в коллекции насчитывается свыше сотни единиц костюма периода 1920–1930-х гг.

Назим Султанович демонстрирует новый научный подход коллекционера, исследуя предмет своего интереса, самостоятельно атрибутируя экспонаты коллекции и регулярно взаимодействуя с реставраторами Государственного Исторического музея. Собрание Назима Султановича демонстрировалось в таких крупнейших музеях страны и выставочных пространствах, как музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств - «Ар Деко и Мода. Золотые 1920-е» с 1 июля по 16 августа 2009 г.; павильон «Рабочий и Колхозница» - выставки «Облачённая в роскошь. Женщина ар-деко» с 28 сентября 2022 г. по 24 марта 2023 г. и «Век 19-й. Изменчивая мода. От ампира до модерна» с 26 октября 2023 г. по 20 апреля 2024 г; Музей-заповедник «Царицино» - выставка «Индия. Ткань времени» С 23 декабря 2025 г. по 12 апреля 2026 г., а в 2025 г. стала основным наполнением выставки «Упакованные грезы. Мода эпохи ар-деко», проходящей с 30 апреля 2025 г. по 14 сентября 2025 г. (рис. 9) в Государственном Эрмитаже. На сегодняшний день в собрании насчитывается свыше 2500 пар обуви, свыше 100 предметов костюма и почти 200 аксессуаров. Также на данный момент издано 8 книг по истории обуви и костюма авторства Назима Султановича Мустафаева, а его лекции регулярно с успехом проходят в Санкт-Петербурге.



Рис. 9. Туфли кожаные со стразами, в коробке. Ок. 1938 г.
Санкт-Петербург, фонд Назима Султановича Мустафаева.

Другим крупнейшим частным собирателем в рамках своих научных интересов в России является член Ассоциации Искусствоведов России Наталья Бакина, владеющая самым большим фондом исторического кимоно во всей Европе. Собрание началось со спонтанной покупки первого кимоно более 20 лет назад. Со слов Натальи Бакиной, сначала кимоно приобреталось как предмет личного гардероба. В это время она стала интересоваться правилами ношения кимоно и в процессе изучения с головой погрузилась в эту неповторимую культуру, которая полностью ее захватила. Сегодня коллекция насчитывает свыше 200 образцов японского традиционного костюма эпохи Тайсё, не считая аксессуаров. Примечателен также тот факт, что каждый экспонат подбирается с учётом культурной значимости, определяют которую оригинальность или редкость сюжета, а также его происхождение. Поэтому далеко не каждое кимоно способно стать частью коллекции Натальи Бакиной. Ее собрание дважды выставлялось в Первой Московской Галерее Восточной Живописи – выставки «Мир кимоно от будней до праздников» с 4 по 25 марта 2022 г. и «Кимоно: мужской мир. От эпохи Мэйдзи до наших дней» с 5 апреля по 26 мая 2024 г.; В Государственном музее Востока с 10 августа по 18 сентября 2022 г. в рамках проекта «Пять стихий чая» (рис. 10), а 2025 г. возглавило Восточный блок на выставке «Упакованные грезы. Мода эпохи ар-деко» с 30 апреля 2025 года по 14 сентября 2025 г. в Государственном Эрмитаже, демонстрируя вяление ар-деко на страну восходящего солнца. Наталья Бакина активно занимается просветительской деятельностью, регулярно сотрудничает с музеями и выставочными пространствами, проводит лекции и активно рассказывает о японском искусстве в своих социальных сетях, ставших в XXI в. новым форматом просвещения.



Наталья Бакина одевает манекен в чайное кимоно для выставки «Пять стихий чая» в 2022 г. Москва, Государственный музей Востока.

Евгений Пылаев – коллекционер, открывший первый частный российский музей вееров в интерьере в стиле Людовика XVI. В стенах музея можно проследить географию бытования веерного искусства и его историю. Собрание насчитывает 300 экспонатов, которые подвергались строгому научному отбору и лично реставрировались коллекционером около 20 лет. Самые ранние экземпляры относятся к XVII в., а их владельцами были короли, великие князья, знатные бароны и церковнослужители.

Евгений Пылаев полюбил веера за их емкость, поскольку эти маленькие хрупкие предметы объединяют в себе живопись, графику и декоративно-прикладное искусство (рис. 11). К сожалению, на сегодняшний день музей закрыт, лекции коллекционером не проводятся, в выставочных проектах он участие не принимает.



Рис. 11. Итальянский веер с античным сюжетом «Корнелия – мать Гракхов». Середина XVIII в. Санкт-Петербург, Музей веера

В контексте коллекционирования аксессуаров важно отметить собрание Евгении Доремидовой. В коллекции представлены веера разных стран, датирующиеся с XVIII по XX в. Собрание началось с покупок на европейских блошиных рынках, а когда предметов стало несколько десятков, коллекционер решила идентифицировать их по стилям и датировкам. С этой целью Евгения Доремидова начала изучать всю доступную научную литературу. Процесс захлестнул коллекционера, и так возникла страсть к веерам и их собирательству.

На сегодняшний день фонд содержит около 200 единиц хранения. Коллекционер активно участвует в выставочной деятельности, предметы из ее коллекции выставлялись в музее-заповеднике Дмитровский кремль на выставке «Предмет изысканной эпохи» с 21 апреля по 20 июля 2021 г.; павильоне «Рабочий и Колхозница» на выставке «Век 19-й. Изменчивая мода. От ампира до модерна» с 26 октября 2023 г. по 20 апреля 2024 г. (рис. 12). В 2025 г. Евгения Доремидова представляла блок вееров на выставке «Упакованные грезы. Мода эпохи ар-деко» в Государственном Эрмитаже, проходящей с 30 апреля 2025 г. по 14 сентября 2025 г.



Рис. 12. Веер «Дуэль в Венеции». 1890 г. Санкт-Петербург, фонд Евгении Доремидовой.

В XXI в. интерес для коллекционеров стал представлять не только исторический костюм, но и современный. Пример – обширное собрание индийских сари у коллекционеров Андрея и Екатерины Теребениных. Начало коллекции положили работы художницы по текстилю Пирии, особая жизненная ситуация которой произвела сильное впечатление на супругов-собирателей. Для коллекционеров важно понимать, кто стоит за работой. В общении со средой и сформировалась их коллекция, а в индийском искусстве собирателей поразило постоянство сюжетов. Сначала Андрей и Екатерина Теребенины совершали поездки по разным регионам Индии, наблюдали за работой ткачей, вышивальщиков и художников. В первое время коллекционеры скупали то, что было красиво и интересно, в дальнейшем приобретали то, чего, по их мнению, не хватает в собрании или что обладает большой художественной ценностью. Так фонд стал «посланием» о современном искусстве Индии. На сегодняшний день собрание насчитывает около 80 работ современных индийских текстильных мастеров. Первая выставка коллекции прошла в галерее «MYTH» в Санкт-Петербурге в рамках проекта «Если нашел перо» с 23 мая по 10 августа 2025 г. Далее элементы коллекции находились на временной экспозиции «Индия. Отражения» с 22 апреля по 16 июля 2023 г. в Нижегородском государственном художественном музее; в Музейно-выставочном центре историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина – «Индия. Созвучие» с 20 сентября 2024 г. по 19 января 2025 г. На данный момент сари из фонда коллекционеров являются частью выставки «Индия. Ткань времени» в Музее-заповеднике «Царицино» с 23 декабря 2025 г. (рис. 13).

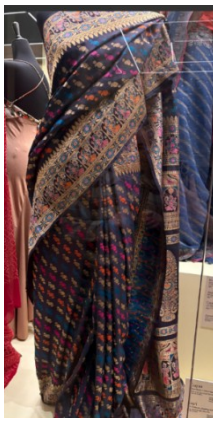


Рис. 13. Сари. Не ранее 2000-х гг. Москва, фонд Андрея и Екатерины Теребениных.

Среди коллекционеров есть и такие люди, что вышли за рамки собирательства и изучения предметов костюма. Антон Приймак – коллекционер женского белья, который формирует свое собрание исключительно на основе стилистически показательных вещей, характерных для моды того или иного периода и в отличной сохранности. Он считает, что главное в экспонате – его самостоятельная ценность, а не «автограф». В своих научных интересах он сосредоточен на женском белье XIX – начала XX в., поскольку именно в этот промежуток времени женский силуэт претерпевал регулярные изменения. Как бывает со многими собирателями, коллекция Антона Приймака началась с спонтанной покупки винтажного корсета в антикварной лавке.

Предметы дамского нижнего белья интересуют коллекционера исключительно с эстетической точки зрения. Белье – история силуэта. Желание изучить свою область интереса и закономерности в изменении силуэта побудили коллекционера начать собирать изобразительный материал и различные аксессуары. Следующим этапом работы Антона Приймака стало детальное воссоздание женского белья и аксессуаров, создание точных копий кринолинов XIX в. (рис. 14).

В настоящее время Антон Приймак находится в процессе написания собственно труда, материал для которого собирал десятилетиями. Коллекционер сотрудничает с музеями, однако соглашается

как в противном случае могут пострадать идеально сохранившиеся экспонаты. Коллекционер выступает художником по костюмам в киноиндустрии и регулярно проводит лекции на тему женского белья.



Рис. 14. Антон Приймак. Копия Кринолина XIX в. Санкт-Петербург, фонд Антона Приймака

Выводы. Из вышесказанного следует, что собирательство костюма в России на ранних стадиях (XVIII–XIX вв.) ограничивалось традиционными нарядами и иногда экзотическими костюмами в рамках восточных коллекций. В подавляющем большинстве костюмные комплексы были лишь частью фонда произведений искусства. Традиционный костюм собирался состоятельными людьми и интеллигенцией в конце XIX – начале XX вв. Также важно отметить, что лишь ближе к концу XIX в. появились коллекционеры, целенаправленно собиравшие предметы гардероба, дополняя фонд предметами быта. Светский костюм не интересовал коллекционеров как предмет собирательства вплоть до конца XX в. Только обращаясь к сегодняшним дням, можно назвать людей, у которых коллекционирование светского костюма или отдельных его элементов взывают неподдельную страсть, обоснованную искренней заинтересованностью в истории моды или отдельной эпохи. Нередко они становятся просветителями, самостоятельно организуют выставочную деятельность.

Частные собрания костюма в России, как и ранее, носят точечный характер, поскольку их содержание отражает интересы и пристрастия коллекционера. Важность частных коллекций костюма обуславливается событиями в России XX в., приведшими к утрате большого пласта материальной культуры, и тем, что в настоящее время музеи не могут восполнить те или иные исторические лакуны в своих собраниях, что способствует соединению государственных и частных коллекций на выставках.

Список литературы:

1. *Качалова, В. Г.* Коллекционные ценности и коллекционеры: начало формирования художественных коллекций в России. – СПб.: Российская таможенная академия, 2014. – URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-browser%3A%2F%2F4DT1uXEPRrJRXlUFoewruNn0ir2SYQy-gmSSmQBAI6pYJ9OPhVy9q-5tJ-s6wBbhCWvyIwIJT5eJmZuAY5xQXLtHgdKqa2EYJqbJuveTpEaVe973LIi6N_Ylz37TQT_YvCYGP1pSRbsPS2SYQ7cR-Q%3D%3D%3Fsign%3D2wPEXwU9mmWWLObNLhe6d2GlT8yeA2ZXq0Rrqjg5t7o%3D&name=Trebovaniya-IMN-25.docx (дата обращения 02.02.2026).
2. *Павлова, М. А.* Частное коллекционирование в России XVIII – начала XX века. – Кострома: Костромской Государственный университет, 2017. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/chastnoe-kollektsionirovanie-v-rossii-xviii-nachala-xx-veka-istoriko-kulturnyy-aspekt/viewer (дата обращения 02.02.2026).
3. *Соколова, И. А.* Социокультурный аспект частного коллекционирования. – СПб.: Вестник Санкт-Петербургского университета, 2006. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnyy-aspekt-chastnogo-kollektsionirovaniya-1/viewer (дата обращения 09.02.2026).
4. *Шабельская, Н. Л.* Собрание предметов русской старины Натальи Леонидовны Шабельской. – М.: Типография И. Н. Кушнерев и К°, 1891. – 97 с.
5. *Иванова, Т. Т.* Наталья Леонидовна Шабельская и ее «СОБРАНИЕ РУССКОЙ СТАРИНЫ». –СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2025. – 11 с.
6. Валевская, Н. А. Костюм как предмет коллекции. – Пенза: ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2012. – URL https://cyberleninka.ru/article/n/kostyum-kak-predmet-kollektsii/viewer (дата обращения 06.02.2026).
7. *Мамонтова, Н.* Костюм покоя: И. Я. Билибин – коллекционер и исследователь русского народного костюма. – М.: Родина, 1998. – 69 с.
8. *Тарасова, Н. И.* Предисловие // «Высочайшего двора служители»: ливрейный костюм конца XIX – начала XX века в собрании Эрмитажа. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2014. – 111 с.
9. *Конивец, А. В.* Зимний дворец: от императорской резиденции до Кавшколы Осоавиахима. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2014. – 416 с.

References:

1. Kachalova V.G. *Kollektsionnie tsennosti I kolletsioneri: Nachalo formirovanya xydozhestvennix kollektsiy v Rossii* URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-browser%3A%2F%2F4DT1uXEPRrJRXlUFoewruNn0ir2SYQy-gmSSmQBAI6pYJ9OPhVy9q-5tJ-s6wBbhCWvyIwIJT5eJmZuAY5xQXLtHgdKqa2EYJqbJuveTpEaVe973LIi6N_Ylz37TQT_YvCYGP1pSRbsPS2SYQ7cR-Q%3D%3D%3Fsign%3D2wPEXwU9mmWWLObNLhe6d2GlT8yeA2ZXq0Rrqjg5t7o%3D&name=Trebovaniya-IMN-25.docx [Collectible Values and Collectors: The Beginning of the Formation of Art Collections in Russia]. St. Petersburg: Russian Customs Academy, 2014. (date accessed 02.02.2026)

2. Pavlova M.A. *Chastnoe kollektsionirovannie v Rossii XVIII – nachala XX veka.* URL: https://cyberleninka.ru/article/n/chastnoe-kollektsionirovanie-v-rossii-xviii-nachala-xx-veka-istoriko-kulturnyy-aspekt/viewer [Private Collecting in Russia in the 18th and Early 20th Centuries]. Kostroma: Kostroma State University, 2017. (date accessed 02.02.2026)

3. Sokolova I.A. *Sociokulturniy aspect chastnogo kollectsionorovanya*. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnyy-aspekt-chastnogo-kollektsionirovaniya-1/viewer [Sociocultural aspect of private collecti"ng]. St. Petersburg: Bulletin of St. Petersburg University, 2006. (date accessed 09.02.2026)

4. Madlevskaya E.L. «*Sobranye predmetov russkoy starini» N. L. Shabelskoy v fondax Rossiyskogo Ethnograficheskogo muzeya* [«Collection of Russian Antiquities» by N. L. Shabelskaya in the collections of the Russian Ethnographic Museum]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University, 2025. 16 pp. (in Rus.).

5. Ivanova T.T. *Natalia Leonidovna Shabelskaya I ee «SOBRANYA RUSSKOY STARINI»* [Natalia Leonidovna Shabelskaya and her COLLECTION OF RUSSIAN ANTIQUITIES]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University, 2025. 11 pp. (in Rus.).

6. Valevskaya N.A. *Kostum kak predmet kolletsii.* URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kostyum-kak-predmet-kollektsii/viewer [Costume as an Item of a Collection]. Perm: PGPU named after V. G. Belinsky, 2012. (date accessed 06.02.2026)

7. Mamontova N. *Costum pokoya: I. Ya. Bilibin – kollektsoiner I issledovatel russkogo narodnogo kostuma* [I.Ya. Bilibin, Collector and Researcher of Russian Folk Costume]. Moscow: Rodina, 1998. 69 pp. (in Rus.).

8. Tarasova N.I. *Predislovie. «Visochayshego dvora sluzhiteli»: livreyniy kostum kontsa XIX – nachala XX veka v sobranii Ermitazha* [Preface. "The Servants of the Imperial Court": Livery Costumes of the Late 19th and Early 20th Centuries in the Hermitage Collection]. St. Petersburg: State Hermitage Museum, 2014. 111 pp. (in Rus.).

9. Konivets, A.V. *Zimniy dvorets: ot imperatorskoy rezidencii do Kavshkoly Osoaviahima* [he Winter Palace: From the Imperial Residence to the Osoaviakhim Military School]. St. Petersburg: State Hermitage Museum, 2014. 416 pp. (in Rus.).

75.046

В.В. Тестова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИКОНОГРАФИЯ АРХАНГЕЛОВ В РЕЛИГИОЗНОЙ КАРТИНЕ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Аннотация

Статья посвящена анализу иконографии архангелов в живописи Итальянского Возрождения. Рассматривается трансформация византийского канона изображения бесплотных сил под влиянием ренессансного антропоцентризма. Автор прослеживает, как мастера Кватроченто и Чинквеченто, сохраняя традиционные атрибуты небесных посланников (нимбы, крылья), наделяли их портретными чертами современников и помещали в реальное архитектурно-пейзажное пространство. Особое внимание уделено иконографическим типам четырех наиболее часто изображаемых в Италии архангелов: Михаила, Гавриила, Рафаила и Уриила.

На примере произведений Амброджо Лоренцетти, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, Франческо Боттичини, Тициана и Якопо Тинторетто выявляются устойчивые атрибуты каждого архангела и особенности их эмоциональной трактовки. В результате исследования вопроса формулируется вывод о том, что частота появления того или иного образа напрямую зависела от востребованности связанных с ним евангельских и ветхозаветных сюжетов в художественной практике эпохи.

Ключевые слова: Итальянское Возрождение, иконография, ангелология, архангел Михаил, архангел Гавриил, архангел Рафаил, Благовещение, книга Товита, религиозная живопись, кватроченто, чинквеченто

V.V. Testova

ICONOGRAPHY OF THE ARCHANGELS IN THE ITALIAN RENAISSANCE

Abstract

*The article is devoted to the analysis of the iconography of the archangels in Italian Renaissance painting. The transformation of the Byzantine canon of depicting incorporeal forces under the influence of Renaissance anthropocentrism is examined. The author traces how the masters of the Quattrocento and Cinquecento, while preserving the traditional attributes of the heavenly messengers (halos, wings), endowed them with the portrait features of their contemporaries and placed them within real architectural and landscape space. Particular attention is paid to the iconographic types of the four archangels most frequently depicted in Italy: Michael, Gabriel, Raphael, and Uriel. *

Through the analysis of works by Ambrogio Lorenzetti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Francesco Botticini, Titian, and Jacopo Tintoretto, the stable attributes of each archangel (military armor, the lily, the fish and the vessel) and the peculiarities of their emotional interpretation are identified. The article concludes that the frequency of a particular image's appearance directly depended on the demand for the related Gospel and Old Testament subjects in the artistic practice of the era.

Keywords: Italian Renaissance, iconography, angelology, Archangel Michael, Archangel Gabriel, Archangel Raphael, Archangel Uriel, Annunciation, Book of Tobit, religious painting, Quattrocento, Cinquecento.

Иконография ангельских сил окончательно сложилась в византийском искусстве к концу иконоборческого периода (IX век). Опираясь на традиции эллинистического антропоцентризма, мастера изображали ангелов как Божьих посланников, обращаясь к тексту Священного Писания, в котором содержатся описания их явлений в человеческом облике. Задача передать бестелесную, нематериальную природу ангельского мира перед художниками того времени не ставилась. Согласно трактату «О небесной иерархии», приписываемому Псевдо-Дионисию Ареопагиту, низшую триаду небесных чинов составляют Начала, Архангелы и Ангелы [2].

В том же сочинении сформулирован важный принцип изображения бесплотных сил: «...приступая к созданию телесных изображений совершенно бестелесного, надо создавать близкие и по возможности родственные образы, заимствуя их у существ наиболее нами почитаемых (...), не сообщая небесным и богообразным образам ничего предельно земного» [2]. В эпоху Ренессанса этот принцип подвергается переосмыслению: мастера Кватроченто наделяют ангелов портретными чертами современников и помещают их в реальное архитектурное или пейзажное пространство, тем самым приближая религиозный образ к

реальному человеку. Однако сам иконографический тип крылатого вестника уже имел долгую историю, восходящую к античности.

Источником для христианской иконографии послужил образ небесной посланницы — богини Ники. Свою роль в ее формировании сыграли и другие языческие олицетворения: крылья, указывающие на принадлежность персонажа к сфере между небом и землей, встречаются у фигур ветра, душ-психей, психопомпов, а также астрономических символов [1].

Для искусства Итальянского Возрождения характерен отход от византийского канона в сторону реалистической трактовки образа. Это особенно заметно в иконографии архангелов: их фигуры обретают пластический объем, движения — естественность, а лики — индивидуальные земные черты. Несмотря на приближение к миру людей, художники сохраняют ключевые знаки божественной природы — нимбы и крылья, а также атрибуты, позволяющие безошибочно идентифицировать каждого из высших ангелов [3].

Примечательно, что в итальянской живописи Возрождения из восьми архангелов, известных в восточно-христианской традиции, наиболее часто изображались четыре: Михаил, Гавриил, Рафаил и Уриил. Изображения Селафиила, Иегудиила, Варахиила и Иеремиила практически не встречаются. Архангел Михаил (имя которого означает «Кто равен Богу») занимает главенствующее место в небесной иерархии и почитается как архистратиг небесного воинства. Религиозная традиция приписывает ему победу над Сатаной, а также роль судьи на Страшном суде. Как отмечается в исследовании Д.И. Ульяновой и Л.С. Пестряковой, он изображается в воинских доспехах, а в качестве оружия держит меч (часто пламенеющий) или копьё. Нередки изображения, где он держит и меч, и копьё одновременно [4].

Уже в период Проторенессанса к образу Архистратига обращался Амброджо Лоренцетти. Полиптих «Святой Архангел Михаил, поражающий дракона между святыми Варфоломеем и Бенедиктом», созданный около 1335 года (рис. 1), отличается необычайной для своего времени экспрессией. Фигура святого дана в стремительном движении, развевающийся плащ и широкие крылья создают ощущение полета и небесной мощи. Вазари впоследствии называл эту работу образцовой для многих художников. Центральная панель основана на тексте Откровения Иоанна Богослова: Архангел пронзает дракона копьём, а второй рукой заносит над головой меч, что символизирует окончательную победу божественной силы над злом. Колорит картины строится на интенсивных сочетаниях жёлтого и красного. Лик архангела спокоен и отрешен, в то время как поза подчеркнуто динамична — в этой двойственности еще ощутимо влияние средневековой эстетики.



Рисунок 1. Амброджо Лоренцетти. Полиптих «Святой Архангел Михаил, поражающий дракона между святыми Варфоломеем и Бенедиктом». Ок. 1335 г. Фонд музеев Сиены, Сиена



Рисунок 2. Тинторетто. Битва архангела Михаила с сатаной. 2 пол. XVI в. Картинная галерея, Дрезден

Экспрессивная трактовка образа прослеживается и в картине Якопо Тинторетто «Битва Архангела Михаила с Сатаной» (2 пол. XVI в) (рис. 2). Поза архистратига предельно динамична — он пронзает антропоморфного дракона копьём, но его лицо сохраняет спокойствие, подчеркивая тем самым воплощение высшей справедливости, а не гнев. Тот же контраст показан через колористическое решение: Архангел Михаил, Дева Мария, Бог-Отец и другие ангелы залиты светом, в то время как фигура Сатаны погружена во тьму [4]. Таким образом, в иконографии Архангела Михаила в эпоху итальянского Возрождения прослеживаются устойчивые черты: красный цвет в одеянии, доспехи, копьё и меч. Однако он предстает не просто воином, но олицетворением торжествующей справедливости и победы добра над силами хаоса.

Архангел Гавриил — благовестник, приносящий радостную весть о рождении святых и о зачатии Христа. Его имя переводится как «Крепость Божия» или «Сила Божия». В искусстве Ренессанса он чаще

изображается коленопреклоненным, с протянутой в сторону Девы Марии рукой. Этот жест словно подкрепляет произнесенные им слова: "Ave Gratia plena Dominus tecum" («Радуйся, Благодатная! Господь с тобой» Лк. 1:28). В другой руке он держит тонкий жезл или свиток со словом Божьим. Иногда он представлен с райской ветвью оливы — знаком примирения божественного и земного [3]. Если Михаил в искусстве Ренессанса чаще всего предстает в динамичной сцене битвы, воплощая идею *Ecclesia triumphans* (Церкви торжествующей), то иконография Гавриила строится на акцентировании его роли посредника. Его жест — не угроза, а кроткое обращение, подкрепленное самим смыслом Благой вести. Эта миротворческая функция подчеркивается атрибутами: вместо оружия он держит оливковую ветвь или лилию. Примером зрелой ренессансной иконографии персонажа может служить «Благовещение» в цикле фресок «История Животворящего Креста» Пьеро делла Франческа в капелле Баччи базилики Сан-Франческо в Ареццо [5]. В композиции на восточной стене Архангел Гавриил держит в руке пальмовую ветвь. Он представлен в профиль, его одеяние сочетает белый и светло-розовый цвета, а жест благословения обращен к Деве Марии.

В «Благовещении» (1472-1475 гг.) (рис. 3) Леонардо да Винчи архангел преклонил колени перед Марией. Правой рукой он благословляет её, а в левой держит цветок лилии. Его одеяния сочетают красный, жёлтый и белый, а цвет крыльев перекликается с оттенком волос. На картине Франческо Боттичини «Три архангела и Товий» (ок. 1470) (рис. 4) Гавриил представлен в виде светловолосого кудрявого юноши; его взгляд задумчиво направлен в сторону, а в руках большой цветок лилии, словно он уже предвосхищает грядущую встречу с Девой Марией.

В позднем творчестве Якопо Тинторетто («Благовещение», 1576–1581 гг.) Архангел Гавриил стоит на облаке. Его одежда сочетает золотой и белый цвета, он наклоняется вперёд, подчеркивая значимость принесенной вести. Под ногами вестника изображена серая кошка. Хотя в христианской символике кошка долгое время ассоциировалась с пороком, ближе к середине XVI века в искусстве Италии она перестает быть исключительно негативным знаком и начинает восприниматься как часть повседневного домашнего мира [10].

В Благовещении Симоне Мартини (Антверпенский алтарь, 1333 г.), по меткому замечанию Б.Р. Виппера, Архангел Гавриил предстает «свежим и нарядным, с пестрыми крыльями, развевающимся плащом и полудетским жестом руки, поясняющим слова, которые вылетают из его раскрытых губ» [6]. Это подчеркивает характер вести — именно радостной. Как отмечает Ц.Г. Нессельштраус, «Всё происходит в один миг: ещё не улёгся плащ архангела, трепещут его крылья, вибрируют стебли лилий, сквозь которые летят его слова…» [7].

Таким образом, иконография Архангела Гавриила неразрывно связана с Евангелием. Чаще всего он держит лилию или пальмовую ветвь, а его жест благословения олицетворяет радость Благой вести.



Рисунок 3. Леонардо да Винчи. Благовещение. 1472-1475 гг. Галерея Уффици, Флоренция



Рисунок 4. Франческо Боттичини. Три архангела и Товий. Ок. 1470. Галерея Уффици, Флоренция

Архангел Рафаил — ангел-целитель и покровитель путешественников. Его имя означает «Врачевание Божие». Рафаил появляется в ветхозаветной книге Товита, где становится компаньоном сыну Товита — юному Товию. С этим сюжетом связано подавляющее большинство его изображений. Как указывает А. Татарникова, Рафаил крайне редко изображается в одиночестве. Начиная с катакомбных росписей, его всегда представляют рядом с Товием, с неизменными атрибутами — большой рыбой и сосудом с целительными средствами [3].

Этот сюжет представлен на картине мастерской Андреа дель Верроккьо «Святой Рафаил с Товией» (некоторые эксперты предполагают участие молодого Леонардо да Винчи [8]). Рафаил предстает кудрявым светловолосым юношей, ведущим Товию за руку. Он внешне похож на человека, но его фигура немного масштабнее, что указывает на ангельскую природу. У Тициана Вечеллио в работе «Архангел Рафаил и Товия» архангел намного выше и старше своего подопечного, но сохраняет черты юности. Одной рукой он держит Товию, а другой указывает путь; его взгляд нежен и наставнически строг. Крылья Рафаила расправлены, а бело-красные одеяния развеваются на ветру. На более поздней картине «Мадонна с

У Франческо Боттичини в картине «Три архангела и Товий» Рафаил находится в центре композиции. Он держит в руке баночку с сердцем, печенью и желчью большой рыбы, напавшей на Товию. В отличие от других предстоящих архангелов, взгляд Рафаила направлен непосредственно на Товию, что подчеркивает его роль наставника и хранителя. Заключительная сцена истории представлена у Джованни Биливерти в картине «Прощание Товии с ангелом», где Рафаил, уже явив свою истинную сущность с расправленными белыми крыльями, отказывается от земных наград.

Таким образом, иконография Архангела Рафаила целиком основана на книге Товита. Он выступает не просто спутником, но мудрым наставником юного Товии, и несмотря на свою высшую природу, в его движениях и мимике художники Возрождения сумели передать удивительную близость к человеку.

Таким образом, иконография архангелов в эпоху Итальянского Возрождения была тесно связана с сюжетами, в контексте которых их изображали. Чем более значимым для общества был сюжет, тем чаще появлялся образ архангела. Наибольшее количество изображений приходится на Архангела Гавриила, что обусловлено популярностью сюжета Благовещения. Мастера Возрождения изображали высших ангелов, как правило, в виде светловолосых юношей (исключение составлял Михаил, часто представавший с темными волосами). Почти у каждого из них сформировались устойчивые атрибуты: у Михаила — копье и меч, у Гавриила — цветок лилии или пальмовая ветвь, у Рафаила — рыба и сосуд с врачебными снадобьями. В качестве перспективы дальнейшего исследования может быть рассмотрена иконография архангелов в религиозной картине мастеров Северного Возрождения.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Цейтлина Марина Владимировна

Scientific supervisor: docent, Candidate of Art History Tseitlina Marina Vladimirovna

Список литературы

1. Татарникова А. Античные традиции в изображении ангелов в Византии IX–X веков // КиберЛенинка. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/antichnye-traditsii-v-izobrazhenii-angelov-v-vizantii-ix-x-vekov/viewer (дата обращения: 12.09.2025).
2. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб.: Алетейя, 2002. С. 65–135.
3. Татарникова А. Иконография архангелов. От римских катакомб до эпохи Возрождения // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб.: Ассоциация искусствоведов (АИС), 2019. Вып. 53. С. 185–191.
4. Ульянова Д.И., Пестрякова Л.С. Образ Архангела Михаила в живописи эпохи Ренессанса // Развитие личности средствами искусства: материалы VII международной научно-практической конференции. Саратов, 2020. С. 185–191.
5. История Святого Креста: фрески Пьеро делла Франческа в церкви Святого Франциска в Ареццо // КиберЛенинка. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-svyatogo-kresta-freski-piero-della-francheska-v-tserkvi-cvyatogo-frantsiska-v-aretstso (дата обращения: 12.09.2025).
6. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века: курс лекций. М.: Искусство, 1977. 224 с.
7. Нессельштраус Ц.Г. История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение. М.: Изобразительное искусство, 1982. 384 с.
8. Андросов С.О. Верроккьо. Л.: Искусство, 1984. 288 с.
9. Каширина Т. Единорог // КиберЛенинка. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tatyana-kashirina-edinorog (дата обращения: 12.09.2025).
10. Blair L.N. Cats and Dogs: The Development of the Household Pet through Symbolic Interpretations and Social Practices in the Middle Ages and Renaissance // Iowa Research Online. URL: https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/undergraduate/Cats-and-Dogs/9984111225102771 (дата обращения: 11.04.2026).

References

1. Tatarnikova A. Antichnye traditsii v izobrazhenii angelov v Vizantii IX–X vekov [Ancient Traditions in the Depiction of Angels in Byzantium of the 9th–10th Centuries] // KiberLeninka. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/antichnye-traditsii-v-izobrazhenii-angelov-v-vizantii-ix-x-vekov/viewer (date accessed: 12.09.2025). (In Russian)
2. Dionisii Areopagit. O nebesnoi ierarkhii [On the Celestial Hierarchy] // Dionisii Areopagit. Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika [Dionysius Areopagita. Works. Interpretations of Maximus the Confessor]. St. Petersburg: Aleteiya, 2002. P. 65–135. (In Russian)
3. Tatarnikova A. Ikonografiya arkhangelov. Ot rimskikh katakomb do epokhi Vozrozhdeniya [Iconography of the Archangels. From the Roman Catacombs to the Renaissance] // Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi [St. Petersburg Art History Notebooks]. St. Petersburg: Assotsiatsiya iskusstvovedov (AIS), 2019. Issue 53. P. 185–191. (In Russian)
4. Ul'yanova D.I., Pestryakova L.S. Obraz Arkhangela Mikhaila v zhivopisi epokhi Renessansa [The Image of

mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Personal Development by Means of Art: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference]. Saratov, 2020. P. 185–191. (In Russian)
5. Istoriya Svyatogo Kresta: freski P'ero della Francheska v tserkvi Svyatogo Frantsiska v Arettso [The History of the True Cross: Frescoes by Piero della Francesca in the Church of San Francesco in Arezzo] // KiberLeninka. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-svyatogo-kresta-freski-piero-della-francheska-v-tserkvi-cvyatogo-frantsiska-v-aretstso (date accessed: 12.09.2025). (In Russian)
6. Vipper B.R. Ital'yanskii Renessans XIII–XVI veka: kurs lektsii [The Italian Renaissance of the 13th–16th Centuries: A Course of Lectures]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 224 p. (In Russian)
7. Nessel'shtraus Ts.G. Istoriya iskusstva zarubezhnykh stran: Srednie veka i Vozrozhdenie [History of Art of Foreign Countries: The Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 384 p. (In Russian)
8. Androsov S.O. Verrokk'o [Verrocchio]. Leningrad: Iskusstvo, 1984. 288 p. (In Russian)
9. Kashirina T. Edinorog [The Unicorn] // KiberLeninka. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tatyana-kashirina-edinorog (date accessed: 12.09.2025). (In Russian)
10. Blair L.N. Cats and Dogs: The Development of the Household Pet through Symbolic Interpretations and Social Practices in the Middle Ages and Renaissance // Iowa Research Online. URL: https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/undergraduate/Cats-and-Dogs/9984111225102771 (date accessed: 11.04.2026).

УДК 7.036:7.01(4)

Ю. А. Озерных

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

СОСТОЯНИЕ «МЕЖДУ»: ИСКУССТВО МЕТАМОДЕРНИЗМА В ЭПОХУ ПЕРМАНЕНТНОГО КРИЗИСА И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

© Озерных Ю. А. 2026

В работе исследуется метамодернизм как культурная парадигма рубежа XX–XXI веков, пришедшая на смену постмодернизму. Анализируются социально-экономические предпосылки его возникновения: глобализация, цифровая революция, а также феномен «постправды» в эпоху новых медиа. Раскрывается ключевой принцип метамодернизма — осцилляция (колебание) между противоположностями (ирония/искренность, утопия/абсурд, надежда/цинизм), анализируется понятие «постиронии» и «новой искренности». На примерах творчества художников-метамодернистов (Джереми Деллер, Мона Хатум, Дэвид Торп и др.) показана трансформация роли художника, размывание жанровых границ и замена классического героя «хрупкой идиллией». Делается вывод о состоянии неопределенности в современной культуре, что определяет актуальность дальнейшего изучения метамодернизма.

Ключевые слова: метамодернизм, осцилляция, постмодернизм, новая искренность, постирония, цифровая революция, глобализация, современное искусство, metaxis.

Ozernykh Y. A. 2026

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

State of in-between: metamodernism in the era of permanent crisis and uncertainty.

The text examines metamodernism as a cultural paradigm of the turn of the 20th–21st centuries, which has replaced postmodernism. It analyzes the socio-economic prerequisites for its emergence: globalization, the digital revolution. The key principle of metamodernism — oscillation between opposites (irony/sincerity, utopia/absurdity, hope/cynicism) — is revealed. The concepts of "post-irony" and "new sincerity" are analysed. Using examples from contemporary art (Jeremy Deller, Mona Hatoum, David Thorpe, and others), the transformation of the artist's role, the blurring of genre boundaries, and the replacement of the classical hero with a "fragile idyll" are demonstrated. The conclusion is drawn about the state of uncertainty of contemporary culture, which determines the relevance of further research into metamodernism.

Keywords: metamodernism, oscillation, postmodernism, new sincerity, post-irony, digital revolution, globalization, contemporary art, metaxis.

Последнее десятилетие XX века принято считать окончанием эпохи постмодернизма. Исследователи находили новые определения художественным направлениям, пришедших ему на смену: гипермодерн [4, с.200], цифромодернизм [4, с.200], перфорформатизм [5, с.4], альтермодерн [5, с.4], диджимодернизм [5, с.4] и еще некоторое количество «измов», которыми пытались пояснить явления, возникающие в процессе сложных политических и общественных событий.

В 2010 году в издании Journal of Aesthetics and Culture в статье теоретиков Тимотеуса Вермюлена и Робина ван ден Аккера впервые в отношении нового культурного явления был опубликован термин «метамодернизм», который периодически появлялся в специализированных литературных изданиях, начиная с 1970 годов. Суть термина колебалась между такими понятиями модернизма, как искренность, надежда, утопия с иронией, цинизмом и деконструкцией постмодернизма, не делая при этом окончательный выбор в пользу ни одного из них.

В контексте метамодернизма приставка «мета» происходит от слова metaxis и означает колебание между двумя противоположностями или нахождение в определённом моменте времени по середине, в центре. Слово «метаксис» Платон использовал для описания состояния одной из характеристик человеческого бытия – «состояния между», применяя его к духовности и определяя её местоположение как промежуточное между человеческой сущностью и божественной.

Как сообщают авторы направления, «термином «метамодернизм» мы пользуемся, с одной стороны, как эвристической меткой, позволяющей разобраться с набором эстетических и культурных предпочтений, с другой – как понятием, предоставляющим возможность разбить эти предпочтения на периоды» [1, с.38].

Базовые принципы и проблемы метамодернизма сформировались на основе предшествующих ему концептов модернизма и постомодернизма. В постоянном колебании между двумя этими культурными явлениями, зарождение метамодерна выглядит, как постоянная попытка откатиться к прежней версии нарративов модерна. При этом каждое раскачивание маятника приводит его к непременному возвращению к ироничному восприятию мира, цинизму и отчуждению. И так будет продолжаться до тех пор, пока эти раскачивания не приведут либо к выбору единой крайности, либо к бесконечной «мертвой петле», похожей момент раскачивания качели, при котором, она делает поворот вокруг своей оси. Но для того, чтобы качели сделали полный круг и не упали в верхней точке, необходимо, чтобы центростремительное ускорение было не меньше ускорения свободного падения. А это не присуще принципам метамодернизма.

Интересным сравнением с детской игрой в замирания В.А. Мамонова объясняет суть осцилляций, характерных для метамодернизма: «Замирание – зависание в междустрочии, в промежуточном положении между активностью и безжизненностью. Игра не должна длиться слишком долго: так можно вжиться в роль и там остаться» [6, с.59]

В Манифесте метамодернизма Люк Тернер подает такую характеристику явления: «Мы предлагаем прагматический романтизм, свободный от идеологического крепежа. Таким образом, метамодернизм означает подвижное состояние между и за пределами: иронии и искренности, наивности и понимания, релятивизма и истинности, оптимизма и сомнения, в погоне за множеством несоизмеримых и ускользающих горизонтов. Мы должны идти вперёд и осциллировать!» [7]

Согласно высказыванию Н. Хрущевой, «Метамодерная осцилляция» означает колебания между прямым высказыванием и его ироничным прочтением, происходящие непрерывно. Поэтому одним из определяющих свойств метамодерна становится «постирония» как особый род иронии, пришедший на смену иронии постмодернизма. Постирония представляет собой иронию, запрятанную глубоко внутрь высказывания и находящуюся в нем одновременно с прямым высказыванием. Высказывание в результате становится как бы снова прямым, дважды перевернутым» [3, с.152].

В искусстве метамодернизм проявился в балансировании на грани утопии и абсурда, авторы художественных произведение создают проекты, которые выглядят как искренние попытки построить новое сообщество, наладить диалог, но при этом работа содержит встроенную иронию над самой возможностью такого диалога.

Метамодернизм отрицает цинизм постмодерна, вместо этого в культ возносится такое понятие, как «новая искренность», уязвимость становится признаком «настоящего» человека в XXI веке. Творцы от первого лица говорят о чувствах, травмах, ностальгии, избегая при этом пафоса и рефлексии.

В своих произведениях авторы часто используют элементы оккультизма и народной магии как способ выйти за рамки разумного и отказаться от материализма. Однако использование ритуалов и магических символов не служат признаком возрождения веры в потусторонние миры, с их помощью метамодернисты метафорически передают свои мысли и идеи. Например, в проекте Джереми Деллера «Английская магия», представленном на Венецианской биеннале-2013, магия показана как мрачная, классовая сила мести, а не используется в прямом смысле.



Рис.1 Дж. Деллер. Английская магия. 2013 г.

Вместо гладких, холодных концептуальных объектов, которые составляли преимущественное большинство в работах художников 1990-х появляются простые по замыслу и форме, часто неумело сделанные арт-объекты. Авторы будто нарочно используют нестандартные и грубые формы, а также неидеальные композиции. Это форма материального метамодернизма. Такими мы видим большие и

наивные керамические сосуды, покрытые яркой авторской глазурью британской художнице по керамике Кэйт Мелоун.

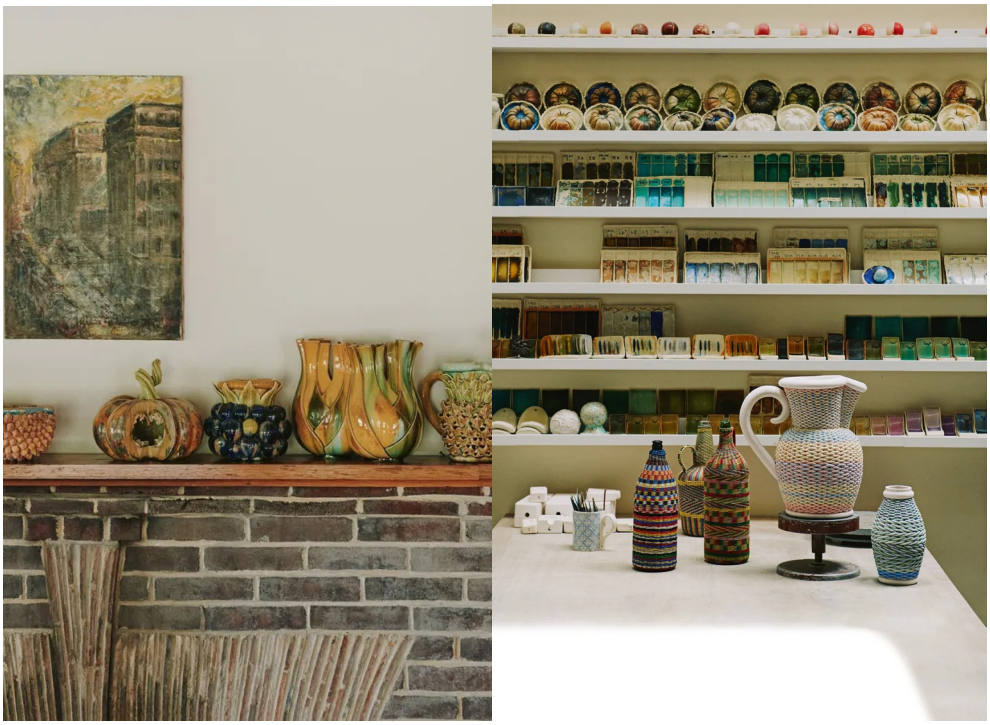


Рис.2 К. Мелоун. Изделия из керамики

Ключевой особенностью искусства рубежа XX-XXI веков стало возвращение к традиционным медиумам в искусстве параллельно с расцветом цифровых форм и способов передачи информации. В произведениях метамодернистов, как правило, отсутствует сюжет в традиционном смысле. Вместо него в основе лежит концепт, воплощённый через форму, материал и название.

На смену такого понятия, как «художественный стиль», пришли новые – «тренды» и «стратегии». Ценность искусства в том, что оно рождается, как процесс, диалог, совместное действие со зрителем, а художник выступает скорее организатором, чем единственным автором. Примером служит творчество Джереми Деллера с его инновационными визуальными стратегиями, которые свидетельствуют о поиске новой общности в эпоху распада, о ценности работы с локальными сообществами. В таком направлении автор показывает себя не просто, как художник, но и как историк, архивист, учёный, глубоко погружаясь в тему, исследуя архивы, историю, технологии, научные данные. Джереми Деллер исследовал английскую идентичность совершенно иным способом: проводил масштабные реконструкции боестолкновений, проводил экскурсии, парады, посвященные народному творчеству и показанные сквозь призму трагических событий, происходивших в государстве.



Рис. 3 Дж. Деллер. We’re Here Because We’re Here. 2016г.

В контексте британского современного искусства, произведения Дэвида Торпа выглядят, как прямое воплощение наивности и поиском баланса между надеждой и скепсисом. Его произведения, существующие на стыке арта, дизайна и ремесла – это чистейший пример британского метамодернизма.

В метамодернистских произведениях зачастую нет главного героя в его классическом понимании. Нет ни человеческой фигуры, ни символического персонажа. Центральным условным персонажем представлена хрупкая совершенность, идиллия, которую так легко разрушить. Самое важное в произведении – эвокативность. Например, в произведении Д.Торпа «Хорошие люди» изображены не люди, а гармоничная, ясная, пропорциональная среда, которую должны были создать «хорошие люди». Героем становится их общее дело, их цивилизационный проект, а не они сами. Это борьба идеи с материей воплощения.



Рис. 4 Д. Торп. Хорошие люди. 2002г.

Проблема дома – одна из частых тем, которые изображают современные авторы. Войны, природные катаклизмы, эпидемии становятся причиной миграций. Мона Хатум, которая осталась в Лондоне из-за начала гражданской войны в Ливане, а позднее представляла Британию на Венецианской

биеннале 2005 года, пишет о доме и изгнании. Образ дома в ее творчестве — это не место, куда можно вернуться, а состояние осознанности этой утраты и хрупкости мира.



Рис.5 М. Хатум. Прикованная к дому. 2000.

Такие художники, как Джереми Деллер или Мона Хатум, стали не просто наблюдателями, а исследователями, архивистами и медиаторами общественных конфликтов. Их работы раскрывали расколы, абсурд бюрократических границ и боль изгнания, превращая галереи и публичные пространства в арены для публичной дискуссии.

Особое место в художественной культуре занимает фотография, но она перестает быть просто цифровым продуктом: «Являясь манифестацией технического прогресса, цифровая фотография в работах таких художников, как Уолл и Гурски, одновременно насыщается отсылками к истории искусства (сходная диалектика обнаруживается и в искусстве, оперирующем видеопроекциями). Помимо использования прямых цитат из искусства прошлого и нередко весьма внушительных размеров, работы этих художников отличаются картинными композициями и обладают выраженным повествовательным началом, что сближает их скорее с фигуративной живописью или классическим кинематографом, нежели с прямой фотографией» [4, с.707]. Этот факт ярко иллюстрирует размытые жанровые границы в искусстве метамодернизма.





Рис. 6 А. Гурски

Рис. 7 Дж. Уолл. В легионе. 2022 г.

Таким образом, культурный сдвиг на рубеже XX–XXI веков представляет собой сложный, противоречивый процесс, где попытки построить «новый идеальный мир» сталкиваются с хрупкостью и нестабильностью самого человека и его институтов. Искусство и социальные практики этого времени стали не просто зеркалом, но и активным инструментом осмысления этих колебаний, фиксируя момент, когда история, достигнув высшей точки напряжения, замерла в ожидании либо выхода на новую орбиту, либо возвращения в исходную точку. Вопрос о том, сможет ли культура преодолеть состояние «подвешенности» и найти новые модусы развития, остается открытым, что и определяет актуальность дальнейшего изучения феномена метамодернизма и его социальных предпосылок.

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат культурологии, В. А. Мамонова.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Ph.D. in Cultural Studies, V. A. Mamonova

Список литературы

1. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер.— М.: РИПОЛ классик, 2020.—342 с.

2. Фостер, Х. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джослит. – Москва: Ad Marginem, 2015. – 816 с.

3. Хрущева Н. А. Метамодернизм и другие концепции культуры// Вестник академии русского балета. № 5 (70). – СПб, 2020. – С. 146-158.

4. Спиваковский П.Е. Метамодернизм: контуры глубины// Вестник Московского университета. №4. -. М, 2018. – С. 196-211.

5. Левани Г.Б. Всё о метамодернизме. (Бакалавриат, Магистратура, Специалитет). Монография. –2026 //https://www.litres.ru/book/levani-gochevich-ber/vse-o-metamodernizme-bakalavriat-magistratura-special-72079063/ (дата обращения: 20.03.2026)

6. Мамонова В.А. Hubris. Смещение по контуру (предварительный набросок к метамодернистскому проекту). (Аспирантура, Бакалавриат, Магистратура). Монография. – 2024 // https://www.litres.ru/book/v-a-mamonova/hubris-smeschenie-po-konturu-predvaritelnyy-nabrosok-k-metamo-69961579/ (дата обращения: 20.03.2026)

7. Тернер Л. Метамодернист // Манифест // https://metamodernizm.ru/manifesto/ (дата обращения: 20.03.2026)

References

1. Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma / R. van den Akker. — M.: RIPOL klassik, 2020.—342 s.

2. Foster, H. Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm / H. Foster, R. Krauss, I.-A. Bua, B. H. D. Buhlo, D. Dzhoslit. – Moskva: Ad Marginem, 2015. – 816 s.

3. Hrushcheva N. A. Metamodernizm i drugie koncepcii kul'tury// Vestnik akademii russkogo baleta. № 5 (70). – SPb, 2020. – S. 146-158.

4. Spivakovskij P.E. Metamodernizm: kontury glubiny// Vestnik Moskovskogo universiteta. №4. -. M, 2018. – S. 196-211.

5. Levani G.B. Vsyo o metamodernizme. (Bakalavriat, Magistratura, Specialitet). Monografiya. –2026 //https://www.litres.ru/book/levani-gochevich-ber/vse-o-metamodernizme-bakalavriat-magistratura-special-72079063/ (data obrashcheniya: 20.03.2026)

6. Mamonova V.A. Hubris. Smeshchenie po konturu (predvaritel'nyj nabrosok k metamodernistskomu proektu). (Aspirantura, Bakalavriat, Magistratura). Monografiya. – 2024 // https://www.litres.ru/book/v-a-mamonova/hubris-smeschenie-po-konturu-predvaritelnyy-nabrosok-k-metamo-69961579/ (data obrashcheniya: 20.03.2026)
7. Terner L. Metamodernist // Manifest // https://metamodernizm.ru/manifesto/ (data obrashcheniya: 20.03.2026)

УДК 792
Каутер Мешери

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ДЕКОРАЦИИ КАК КУЛЬТУРНОЕ СРЕДСТВО: ОБРАЗ ВОСТОКА В РУССКОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

© К.Мешери,2026

Аннотация: В статье рассматривается роль сценографии как культурного медиума в русском театре начала XX века с акцентом на изображение Востока. На примере творчества Леона Бакста и Александра Бенуа анализируются художественные приемы, использованные для создания экзотического и символического образа Востока в постановках. Особое внимание уделяется развитию сценографического языка, интеграции восточной декоративной традиции и влиянию символизма. Автор подчеркивает, как сценография превратилась из простого оформления сцены в самостоятельный выразительный язык, отражающий эстетические и культурные тенденции эпохи, а также роль русского театра как посредника в культурном диалоге между Востоком и Западом, повлиявшего на европейское сценическое искусство.

Ключевые слова: сценография, Восток, русский театр начала XX века, Леон Бакст, Александр Бенуа, ориентализм, «Мир искусства», символизм, эстетика, культура, сценическое пространство.

В конце XIX — начале XX века русский театр переживал период глубоких преобразований, затронувших не только его эстетическую форму, но и культурное содержание. В это время происходило постепенное переосмысление роли сценографии, которая переставала восприниматься как второстепенный элемент оформления спектакля. Напротив, она приобретала самостоятельное значение, становясь важным средством художественного выражения. Через сценографию режиссёры и художники стремились передать не только визуальную атмосферу постановки, но и её внутренний смысл, идею и эмоциональное напряжение.

Особое значение в этом процессе имело общее обновление художественного мышления рубежа веков, связанное с поиском новых форм и выразительных средств. На этом фоне усиливается интерес к иным культурам, в частности к Востоку, который начинает восприниматься как источник новых образов, форм и художественных решений. Включение восточных мотивов в театральное искусство становится одним из проявлений более широких культурных процессов, направленных на расширение границ традиционного европейского восприятия искусства.

К концу XIX века Восток в восприятии русской культуры перестаёт быть исключительно географическим понятием и постепенно приобретает характер особой культурной и художественной категории. Он начинает осмысляться как своеобразная мифологема, объединяющая представления о таинственном, экзотическом и духовно насыщенном мире. В художественном сознании эпохи Восток нередко ассоциируется с пространством, противопоставленным рационализму и строгости западной традиции, — пространством чувственности, эмоциональной выразительности и внутренней свободы.

Интерес к восточной тематике усиливается в контексте общего кризиса классических художественных форм и стремления к обновлению выразительных средств. Восток в этом смысле становится источником вдохновения, позволяющим художникам выйти за пределы привычных канонов

и обратиться к иным эстетическим моделям. В театральном искусстве это проявляется в активном внедрении восточных мотивов, которые используются не только как декоративный элемент, но и как средство создания особой атмосферы и смыслового пространства. Таким образом, сцена превращается в площадку, где Восток предстает как образ «иного мира», открывающего новые возможности для художественного поиска и интерпретации.

Особенно наглядно обращение к восточной тематике проявилось в творчестве таких художников, как Л. Бакст и А. Бенуа, чья деятельность была тесно связана с обновлением сценографического языка русского театра. В их работах Восток предстает не как точное воспроизведение реальности, а как художественно сконструированный образ, основанный на сочетании различных культурных элементов и эстетических представлений. Художники активно обращаются к богатой декоративной традиции восточного искусства, включая орнаментальные мотивы, сложные цветовые сочетания и стилизованные архитектурные формы.

Особое внимание уделяется цвету и фактуре, которые становятся важнейшими средствами выразительности. Яркие, насыщенные оттенки, контрастные сочетания и изысканные декоративные детали позволяют создать на сцене атмосферу экзотики и визуальной насыщенности. При этом использование восточных мотивов не ограничивается внешним оформлением: они включаются в общую художественную концепцию спектакля, влияя на восприятие пространства, движения и образов. Таким образом, сценография в творчестве Бакста и Бенуа приобретает комплексный характер, объединяя в себе декоративное, символическое и эмоциональное начала.

Особое место в развитии сценографического искусства занимают работы Л. Бакста, созданные для постановок «Русских сезонов» под руководством С. Дягилева. В таких спектаклях, как «Шехеразада», художнику удалось создать яркий и запоминающийся визуальный мир, в котором восточная тематика получает выразительное художественное воплощение. Его сценография отличается не только декоративной насыщенностью, но и продуманной системой символов, через которые раскрывается эмоциональное и смысловое содержание спектакля.

Бакст стремится уйти от традиционного понимания декорации как фона и превращает сценическое пространство в активный элемент художественного действия. Цвет, орнамент и композиция взаимодействуют между собой, формируя целостную визуальную среду, в которой движение актёров и пластика танца органично вписываются в общую структуру спектакля. В результате сценография становится неотъемлемой частью драматургии, усиливая выразительность постановки и углубляя её эмоциональное воздействие на зрителя. Такой подход свидетельствует о формировании нового понимания театра как синтетического искусства, где все элементы подчинены единой художественной идее.

Важно отметить значительное влияние русскими театральными художниками на европейское сценическое искусство начала XX века, свидетельствует о масштабности и новаторском характере их художественных поисков. Постановки «Русских сезонов», оформленные Л. Бакстом и А. Бенуа, вызвали широкий резонанс в культурной среде Парижа, а затем и других европейских столиц. Европейская публика была поражена не только яркостью и декоративной насыщенностью сценографии, но и новым подходом к организации сценического пространства, в котором важную роль играли восточные мотивы.

Влияние этих работ проявилось в активном заимствовании элементов восточной эстетики в театрах Европы. Художники начинают обращаться к насыщенной цветовой палитре, сложным орнаментальным структурам и стилизованным формам, вдохновлённым восточным искусством. При этом заимствование носило не механический характер, а становилось частью более широкого процесса художественного переосмысления. Таким образом, русский театр выступил своего рода посредником в культурном диалоге между Востоком и Западом, способствуя формированию новых эстетических ориентиров в европейском сценическом искусстве.

Следует подчеркнуть, что расширение художественных контактов и активное взаимодействие культур в начале XX века способствовали формированию новых театральных форм, основанных на синтезе различных эстетических традиций. В этом контексте особое значение приобретает стремление к объединению элементов восточного и западного искусства в рамках единого сценического пространства. Подобные поиски находят отражение в появлении эклектических решений, в которых сочетаются разные стилистические системы, создавая многослойную и выразительную художественную среду.

Такое соединение не сводится к простому заимствованию отдельных декоративных элементов, а предполагает более глубокое переосмысление принципов построения сценического образа. Восточная декоративная традиция, с её вниманием к орнаменту, ритму и цвету, начинает взаимодействовать с западной драматургической структурой, что приводит к изменению восприятия театрального пространства в целом. В результате сцена превращается в динамичную систему, где различные культурные коды сосуществуют и дополняют друг друга, открывая новые возможности для художественного выражения и экспериментирования.

Нельзя не отметить влияние символизма на формирование художественного образа Востока в русском театре оказало направление символизма, получившее широкое распространение на рубеже XIX–XX веков. Символизм стремился выйти за пределы внешнего изображения реальности и был ориентирован на раскрытие скрытых смыслов, ассоциаций и внутренних состояний. В этом контексте Восток оказался особенно благоприятной темой, поскольку воспринимался как пространство, наполненное мистикой, духовностью и многозначностью образов.

Обращение к восточным мотивам позволяло художникам и режиссёрам создавать сложные символические конструкции, в которых визуальные элементы — цвет, орнамент, форма — приобретали дополнительное смысловое измерение. Через такие образы на сцене раскрывались не только культурные представления о «другом мире», но и более глубокие философские идеи, связанные с поиском внутренней гармонии, тайны человеческой природы и границ познания. Таким образом, Восток в рамках символистской эстетики становился не просто объектом изображения, а важным инструментом художественного и смыслового моделирования сценической реальности.

Научный руководитель: Доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат исторических наук. Закржевский А. Г.

Kaouther Mecheri

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

SCENOGRAPHY AS A CULTURAL MEDIUM: REPRESENTING THE EAST IN RUSSIAN THEATRE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.

Abstract : The article examines the role of scenography as a cultural medium in early 20th-century Russian theater, with a focus on the representation of the East. Using the works of Léon Bakst and Alexandre Benois as case studies, it analyzes the artistic techniques employed to create exotic and symbolic images of the East in theatrical productions. Special attention is given to the development of scenographic language, the integration of Eastern decorative traditions, and the influence of Symbolism. The study highlights how scenography evolved from mere stage decoration into an independent expressive language reflecting the aesthetic and cultural trends of the period, as well as the role of Russian theater as an intermediary in the cultural dialogue between East and West, influencing European stage art.

Keywords: scenography, East, early 20th-century Russian theater, Léon Bakst, Alexandre Benois, Orientalism, World of Art («Mir iskusstva»), Symbolism, aesthetics, culture, stage space.

At the turn of the 19th and 20th centuries, Russian theater underwent a period of profound transformation that affected not only its aesthetic form but also its cultural content. During this time, there was a gradual reevaluation of the role of scenography, which ceased to be seen merely as a secondary element of stage decoration. On the contrary, it began to acquire independent significance, becoming an essential means of artistic expression. Through scenography, directors and designers sought to convey not only the visual atmosphere of a production but also its underlying meaning, central ideas, and emotional intensity.

This process was closely linked to a broader renewal of artistic thinking at the turn of the century, marked by the search for new forms and expressive means. Against this backdrop, interest in other cultures, particularly the East, intensified, with Eastern motifs increasingly perceived as a source of new images, forms, and artistic solutions. The incorporation of Eastern themes into theatrical art became one of the manifestations of wider cultural processes aimed at expanding the boundaries of traditional European artistic perception.

By the end of the 19th century, the East in Russian cultural consciousness ceased to be purely a geographical concept and gradually acquired the character of a distinct cultural and artistic category. It began to be understood as a kind of mythologeme, uniting notions of the mysterious, exotic, and spiritually rich world. In the artistic consciousness of the era, the East was often associated with a space contrasted with the rationality and rigidity of Western traditions—a space of sensuality, emotional expressiveness, and inner freedom.

Interest in Eastern themes was further stimulated by the general crisis of classical artistic forms and the quest to renew expressive means. In this context, the East became a source of inspiration, allowing artists to transcend conventional canons and explore alternative aesthetic models. In theater, this manifested in the active incorporation of Eastern motifs, which were employed not merely as decorative elements but as tools for creating a distinct atmosphere and conceptual space. In this way, the stage became a platform where the East appeared as the image of “another world,” opening new possibilities for artistic exploration and interpretation.

This engagement with Eastern themes is particularly evident in the work of artists such as Léon Bakst and Alexandre Benois, whose activities were closely tied to the renewal of the scenographic language of Russian theater. In their work, the East does not appear as a literal reproduction of reality but as an artistically constructed image, combining elements from various cultures and aesthetic traditions. These artists actively drew upon the rich decorative traditions of Eastern art, incorporating ornamental motifs, complex color combinations, and stylized architectural forms.

Particular attention was given to color and texture, which became crucial means of expression. Bright, saturated hues, contrasting combinations, and intricate decorative details enabled the creation of an exotic and visually rich stage atmosphere. The use of Eastern motifs extended beyond mere surface decoration ; they were integrated into the overall artistic concept of a production, influencing the perception of space, movement, and characters. Thus, scenography in the work of Bakst and Benois assumed a comprehensive character, merging decorative, symbolic, and emotional elements.

A prominent example of this development is Léon Bakst's work for the productions of the "Russian Seasons" under the direction of Sergei Diaghilev. In productions such as Scheherazade, Bakst created a vivid and memorable visual world in which Eastern themes received expressive artistic realization. His scenography was distinguished not only by decorative richness but also by a deliberate system of symbols through which the emotional and conceptual content of the production was revealed.

Bakst sought to move away from the traditional understanding of set design as a mere backdrop, transforming the stage space into an active element of the artistic action. Color, ornament, and composition interacted to form an integrated visual environment, within which the actors' movements and dance choreography organically merged with the overall structure of the production. As a result, scenography became an integral part of dramaturgy, enhancing the expressiveness of the performance and deepening its emotional impact on the audience. This approach reflects a new understanding of theater as a synthetic art form, in which all elements are subordinated to a unified artistic vision.

It is also important to note the significant influence of Russian theatrical artists on European stage art in the early 20th century, underscoring the scale and innovative character of their artistic endeavors. The productions of the "Russian Seasons," designed by Bakst and Benois, elicited a strong cultural response in Paris and subsequently in other European capitals. European audiences were impressed not only by the vividness and decorative richness of the scenography but also by the innovative approach to organizing stage space, in which Eastern motifs played a central role.

This influence manifested in the active adoption of Eastern aesthetic elements in European theaters. Artists began to experiment with a rich color palette, complex ornamental structures, and stylized forms inspired by Eastern art. This appropriation was not mechanical ; rather, it became part of a broader process of artistic reinterpretation. In this way, Russian theater acted as a cultural intermediary between East and West, contributing to the formation of new aesthetic benchmarks in European stage art.

It should be emphasized that the expansion of artistic contacts and active cultural exchange at the beginning of the 20th century contributed to the formation of new theatrical forms based on the synthesis of diverse aesthetic traditions. In this context, the integration of Eastern and Western elements within a single stage space assumed particular importance. Such explorations are reflected in the emergence of eclectic solutions, combining different stylistic systems to create a multilayered and expressive artistic environment.

This integration went beyond the mere borrowing of decorative elements and implied a deeper reconsideration of the principles of stage composition. The Eastern decorative tradition, with its attention to ornament, rhythm, and color, began to interact with Western dramaturgical structures, leading to a transformed perception of theatrical space as a whole. Consequently, the stage became a dynamic system where multiple cultural codes coexist and complement each other, opening new avenues for artistic expression and experimentation.

Finally, the influence of Symbolism on the formation of the artistic image of the East in Russian theater should not be overlooked. Symbolism, which gained widespread popularity at the turn of the 19th and 20th centuries, sought to move beyond the mere depiction of reality and focused on revealing hidden meanings, associations, and inner states. In this context, the East proved particularly conducive as a theme, being perceived as a space imbued with mysticism, spirituality, and multiplicity of meanings.

Engagement with Eastern motifs allowed artists and directors to create complex symbolic constructions, in which visual elements—color, ornament, and form—acquired additional layers of meaning. Through these images, the stage could convey not only cultural notions of “another world” but also deeper philosophical ideas related to the search for inner harmony, the mysteries of human nature, and the boundaries of knowledge. In this way, the East within the framework of Symbolist aesthetics became not merely an object of representation but a vital instrument for artistic and conceptual modeling of stage reality.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Candidate of Historical Sciences.. Zakrzhevsky A. G

Список литературы

1. Боулт Дж. Русская сценография: Инновации в оформлении спектаклей 1900–1930. М.: Harry N. Abrams, 1990.
2. Дэвис М. Стиль «Русских балетов»: Танцовщики Дягилева и парижская мода. Лондон: Reaktion Books, 2010.
3. Гарафола Л. Русские балеты Дягилева. Оксфорд: Oxford University Press, 2009.
4. Саид Э. Ориентализм. Нью-Йорк: Pantheon Books, 1978.

References

1.Bowlt J. Russian Stage Design: Scenic Innovation, 1900–. 1930. New York: Harry N. Abrams, 1990.
2. Davis M. Ballets Russes Style: Diaghilev’s Dancers and Paris Fashion. London: Reaktion Books, 2010.
3. Garafola L. Diaghilev’s Ballets Russes. Oxford: Oxford University Press, 2009.
4. Said E. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.

УДК 7.038.6

М. А. Швецова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КРИСТИАНА ЛАКРУА

Статья рассматривает творчество модельера Кристиана Лакруа на предмет поиска исторических отсылок, с целью выявления основных первоисточников и анализа общего художественного метода дизайнера в контексте эпохи постмодернизма. Коллекции французского модельера анализируются как семиотическая система, в основе которой лежат методы диффузии больших стилей и эклектическое смешение художественных языков. Исследование иллюстрируется примерами цитирования, вариации и стилизации исторических мотивов в работах Кристиана Лакруа.
Ключевые слова: мода постмодерна, исторические реминисценции, Кристиан Лакруа, реминисценции в моде

M. Shvetsova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

HISTORICAL REMINISCENCES IN THE WORKS OF CHRISTIAN LACROIX

The article examines the work of fashion designer Christian Lacroix in search of historical references, to identify the main primary sources and analyze the designer's general artistic method in the context of the postmodern art. The collections of the French fashion designer are analyzed as a semiotic system based on methods of diffusion of major artistic styles and an eclectic mix of artistic languages. The study is illustrated by examples of citation, variation and stylization of historical motifs in the works of Christian Lacroix.
Keywords: postmodern fashion, historical reminiscences, Christian Lacroix, reminiscences in fashion

Творчество Кристиана Лакруа в данной статье рассматривается в контексте моды как знаковой системы. Система же, являющаяся выражением смысла и как определенная переработка социальной информации, рассматривается с позиции семиотики. Рассматривая художественное наследие французского модельера Кристиана Лакруа, стоит отметить, что одним из его основных художественных методов являлась историческая реминисценция, включавшая в себя приемы цитирования, стилизации и других виды авторских заимствований.

Реминисценция как способ изучения и анализа работ любого художника заключается в последовательном движении назад от исследуемого произведения к его возможным прообразам. Способ реминисценции связан с семиотическим понятием «следа», подробно изученным Жаком Деррида в контексте культуры в целом, который применяется и к более узкому изучению знаковой системы моды с поиском аналогий от более раннего произведения к более позднему. Культурная ситуация постмодерна порождала цитатность и деконструкцию стилей прошлого. Ретроспективизм – обращение к прошлому – выражается как в прямой реконструкции элементов, так и в обратном процессе их деконструкции.

Кульминационным периодом творчества Кристиана Лакруа является конец 1980 – начало 2000-х гг., в мировой культуре классифицируемые эпохой постмодернизма. Авангардистский поиск новизны, характерный для первой половины XX века, видоизменяется в конце столетия на ироничное цитирование опыта мировой художественной культуры, выражаемое в современном искусстве путем построения новой системы аллюзий и цитат.

Общий контекст и роль Кристиана Лакруа в индустрии западно-европейской моды 1980-х годов получили освещение в научной литературе. Существует ряд междисциплинарных исследований, анализирующих постмодернистские тенденции в модной индустрии указанного периода, а также работ, в которых творчество модельера рассматривается в русле методов постмодернистов. Фундамент для исследования составляют первичные источники — авторские издания самого дизайнера. Книга «Christian Lacroix, histoires de mode» служит богатейшим визуальным архивом, раскрывающих сущность подхода дизайнера. Издание служит путеводителем по визуальным мирам художника, раскрывает коды, определяющие набор элементов, в пределах которых развиваются формы его костюмов. Основным

исследователем художественного наследия модельера является Патрик Морис, автор биографии кутюрье и ряда статей, в том числе предисловий в книге самого Кристиана Лакруа [1]. Во вступительной статье к изданию «Histories de mode» исследователем акцентируется метод коллажа и смешивания в единую канву коллекции разнородных источников вдохновения, характерный как для эпохи в целом, так и для французского модельера. Издание «Pieces of a pattern» так же раскрывает источники вдохновения Кристиана Лакруа, анализирует его творческий метод, сформированный в контексте постмодернизма. Опустошительная мода 1979–1980 годов стала еще одним свидетельством усталости от модернистского канона, уравнивающего форму и функцию, и неумолимого стремления к чистоте и простоте [2, с.19]. Важную роль в формировании узнаваемого авторского метода играет текстиль. Кристиану Лакруа было важно собрать образ, работающий на тонких нюансах и характерных контрастах, для чего модельер не единожды прибегал к заказу текстиля, непосредственно отвечающему общей идее коллекции. В исследовании Патриции Мерфи подробно разбирается текстиль, использующийся в коллекциях модного дома Кристиана Лакруа, что служит важным аспектом для анализа художественного метода модельера. Кристиан Лакруа, как и другие художники мира высокой моды, использует только "благородные ткани", шелк, кашемир и шерсть. Цвет и тип переплетения или принта создают неповторимый авторский метод Кристиана Лакруа [3, с.56]. Есть сведения о сотрудничестве кутюрье с художником и производителем текстиля Луивеном Ривас-Санчесом, окончившим в 1985 году кафедру моды и текстиля в Институте Св. Мартина в Лондоне. Впоследствии Луивен Ривас-Санчес работал над созданием текстиля для таких модельеров как Джон Гальяно и Джаспер Конран [4].

Наиболее системный анализ исторических реминисценций в контексте высокой моды представлен на русском языке в работе М. А. Нестеровой, которая анализирует волну историзма в эпоху постмодерна. Интерес к прошлому возрождается в начале 70-х годов XX века, после угасания молодежного бунта в Европе, когда леворадикальные настроения уступают место «новому консерватизму». Современные произведения могут быть построены как сеть аллюзий на другое произведение искусства, как совокупность цитат, компиляция, коллаж. Наступает «эра эксгумации», поиска культурных корней и возрождения традиций в стиле ретро. Именно поэтому в эпоху постмодерна такое значение приобретает цитата, игра в контекст и смысл. [5, с.154]. Автор не только выявляет конкретные образы и формы исторического костюма, заимствуемые Кристианом Лакруа, но и классифицирует способы их адаптации к современному контексту, предлагая тем самым аппарат для анализа визуального ряда.

Издания, посвящённые разбору творчества Кристиана Лакруа дают довольно полное представление о методах, но не разбирают коллекции и отдельные образы в контексте семиотической системы на основе исторических источников. В частности, требует более глубокого анализа его подход к деконструкции и рекомбинации, когда в одном костюме сочетаются элементы разных эпох (например, силуэт XVIII века, декоративные техники ар-нуво и цветовая палитра фовистов). Остается лакуной семиотический анализ его творчества: практически не исследовано, как исторические ссылки функционируют в качестве знаков, создающих нарративы о роскоши, театральности и культурной памяти. Существующие статьи зачастую носят фрагментарный характер. Статья Мариам Вискаино, посвященная работе Кристиана Лакруа для оперных постановок, является примером ценного, но узконаправленного исследования. Анализируя ностальгию по утраченному раю и пышность творений, граничащую с утонченным вкусом, автор рассматривает аспект театрального творчества дизайнера. Роскошь, присущая его работам, подчеркивается эффектными аксессуарами непомерных размеров и преобладанием золота и архаичных мотивов. Это воплощается в юбках с воланами, ниспадающими по подолам, кринолинах в горошек, корсетах с вышивкой, драпировках и складчатых шалях. Дух барокко, который витает в воздухе вокруг творений дизайнера, подчеркивается материалами и акцентируется украшениями. Лакруа настолько увлекается тканями, что в своих предложениях отказывается от аскетизма в пользу великолепия и роскошных тканей [6, с.8]. При том, что подобные работы освещают частные аспекты, отсутствуют комплексные исследования других значимых направлений его деятельности (костюмы для балета, сотрудничество с кинематографом, дизайн интерьеров и интерьерного текстиля). В особенности наблюдается недостаток исследований историзма в моде XX века, в частности на русском языке. Таким образом, на основе анализа литературы выявляются две основные лакуны: отсутствие комплексных монографических исследований, посвященных Кристиану Лакруа, и недостаточная изученность феномена исторических реминисценций в европейской высокой моде конца XX века на примере творчества французского модельера. Следовательно, предметом данного исследования является творческий метод Кристиана Лакруа, рассматриваемый как целостная система исторических реминисценций.

Формирование уникального творческого метода модельера в большей степени случилось благодаря интересу Кристиана Лакруа к истории искусств, которую он изучал в Университете Монпелье, а затем в Сорбонне, что нашло выражение в университетской диссертации будущего дизайнера, посвященной костюму

во французской живописи XVIII века. Фундаментальное искусствоведческое образование и зародившийся еще в детстве интерес к театральному и оперному искусству предопределили основные векторы развития художественного метода. Девизом модельера стала фраза too much is never enough[1], что напрямую коррелирует с обилием смыслов внутри одного образа. Еще до создания одноименного модного дома Кристиан Лакруа начинает стилистические поиски среди исторических прототипов. В 1981 году модельер, работая в модном доме Жана Пату, предлагает коллекцию в стиле необарокко, отличавшимся сложностью и прихотливостью вкусов. Мини-крини, покатые плечи и сюрреалистичные шляпы – элементы, определившие эру работы модельера в доме Пату. В 1987 году Кристиан Лакруа открывает собственный модный дом и начиная с дебютной коллекции авторский метод включает в себя элементы национального костюма, праздничную театральность и многообразный исторический коллаж. В первой кутюрной коллекции он сочетает элементы викторианской моды (кринолины, корсеты), цыганские и испанские мотивы (колористическое решение), гротескно-театральные драпировки и аксессуары. В последующих коллекциях дизайнер цитирует историческую моду, начиная с эпохи Возрождения и заканчивая недавним прошлым, вплетая в свои работы вариации на тему диоровского нью-лука и творчества нью-йоркского модельера Чарльза Джеймса. Яркие цвета, причудливая игра фактурами тканей, крупные рисунки при всей современности коллекций возрождали барочное чувство формы.

Коллекции высокой моды, созданные Кристианом Лакруа, представляют собой синтез исторических аллюзий и постмодернистских приемов, где диалог с костюмом прошлых эпох выступает в качестве фундаментального авторского художественного метода. Анализ предложенных иллюстраций позволяет проследить за спецификой цитирования и интерпретации исторических элементов в творчестве модельера.

В коллекции весна-лето 1998 года Кристиан Лакруа обращается к моде 1820-х гг., эпоха перехода от ампира к бидермайеру, что наглядно прослеживается в заимствовании силуэтов, тяготеющих к романтизму и постепенно отходящих от простоты неоклассических форм [рис. 1]. Поиски линии талии от завышенных вариантов неоклассицизма, до спущенной на естественную высоту, с формой корсажа, характерного для 1880-х гг., свидетельствуют о художественной интерпретации костюма предшествующих эпох и свободное оперирование автором формами исторического костюма. Прозрачная верхняя юбка и пышные рукава, предшественники рукавов жиго, характерные элементы костюма эпохи зарождавшего романтизма, украшенные флоральной вышивкой [рис. 2]. Головной убор в виде павлиньих перьев в прическах на подобие узла Аполлона, так же коррелирует с модой поздних 20-х, начала 30-х гг. XIX века. Эти элементы, подчеркивавшие переход от Директории к эпохе Первой Империи, в интерпретации Кристиана Лакруа трактуются с присущим ему театральным драматизмом в структурный исторический коллаж, превращая сдержанные прототипы в яркие, насыщенные содержанием и отсылками образы.



Рисунок 1. Платье из коллекции весна-лето 1998 г.



Рисунок 2. Платье, 1823 г.

[1] Никогда не бывает слишком много. (пер. с англ. авт.)

В коллекции осень-зима того же 1998 года Кристиан Лакруа вновь внедряет историзм, на этот раз обращаясь к барочным мотивам [рис. 4], прослеживающихся в массивных, драпированных юбках и рукавах, тяжелых парчовых и атласных тканях с обилием золота в вышивках и аксессуарах [рис. 3]. Головные уборы этой коллекции, асимметрией напоминающие береты и тюрбаны 1830-х годов, перемежаются с фонтажами и чепцами с плюмажем из страусовых перьев, характерных для рубежа XVII–XVIII вв.



Рисунок 3. Платье из коллекции осень-зима 1998г.



Рисунок 4. Портрет Анны Жозефы Мониалис

На примере коллекции осень-зима 2008 года можно выделить несколько источников исторического вдохновения. В некоторых образах просматривается вдохновение историческим костюмом середины XVII века [рис. 6]. В этот период все гипертрофированные элементы исчезают, спущенные рукава подчеркивают покатость плеч. К 1625 году линия талии поднялась и оставалась под грудью до 1630-х гг. Эти особенности силуэта повторяются в нескольких платьях коллекции модного дома Кристиана Лакруа. Важную роль играют аксессуары, например приколотая в центре корсажа брошь, а также ожерелья из камней и жемчуга (что заметно как на модели Лакруа [рис. 5], так и на потрете Генриетты Марии авторства Антониса ван Дейка). В той же коллекции модельер не ограничивается одним историческим источником вдохновения, обращаясь к моде эпохи модерна [рис. 7]. Отсылка к кимонообразным платьям и накидкам, характерным для творений авторства Поля Пуаре и Джона Редферна [рис. 8], игра с гротескными объемами и контрастные вышивки преобразовываются в драматичные, насыщенные драпировками силуэты, дополненные крупными крестами, являющимися узнаваемым элементом декора Кристиана Лакруа и ассиметричными цветообразными узлами.



Рисунок 5. Платье из коллекции осень-зима 2008 г.



Рисунок 6. Портрет Генриетты Марии Французской



Рисунок 7. Платье из коллекции осень-зима 2008 г.



Рисунок 8. Иллюстрация в журнале Gazette du bon ton нарядов от дома Редферн

Есть так же платья, демонстрирующие мастерское владение симметричным построением композиции костюма. Лаконичное выстраивание композиции демонстрирует уважение модельера к историческим формам, трактуемым в одной из моделей коллекции осень-зима 2008 года почти без изменений [рис. 10]. Рукава жиго, не раз встречавшиеся в коллекциях модельера, за счет трансформации исторических лекал преобразуются в массивные драпировки, объем которых акцентируется за счет длины платья, контрастирующей с привычной трактовкой викторианского силуэта [ил. 9]. Кружево внедряется цельным вертикальным полотном, подчеркивая трапециевидный крой мини-платья без акцента на талии. Эту авторскую интерпретацию позднего викторианского периода Кристиан Лакруа завершает головным убором с перьями и вуалью.



Рисунок 9. Платье из коллекции осень-зима 2008 г.



Рисунок 10. Вечернее платье. 1894–96 гг.

Проведенный анализ иллюстративного материала подтверждает, что историзм Кристиана Лакруа представляет собой сложную систему цитирования и художественной трансформации. Наслаивая исторические эпохи друг на друга, деконструируя прежние формы и создавая поверх их новые, Лакруа оперирует приемами деконструкции, основываясь на своей приверженности отталкиваться от исторических прототипов. Помимо исторических элементов модельер активно внедряет этнические мотивы, особенно заметен интерес к испанскому костюму, также пастишем возникает южно-французский традиционный костюм, отголосками детства, проведенного в Арле. Эти мотивы формируют уникальный набор аллюзий и вариаций, собирающих тот уникальный художественный мир художника. Его метод основан на деконструкции и последующем синтезе исторических форм, цвета и фактур, результатом которого становится создание произведений, принадлежащих современности, но насыщенных культурной памятью. Таким образом, мода в интерпретации Кристиана Лакруа предстает в качестве динамичной среды, где осуществляется непрерывный диалог между прошлым и настоящим.

Научный руководитель: Старший преподаватель кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения Блиничева В. А.

Scientific supervisor: Senior lecturer at the Department of History and Theory of Art, Candidate of Art History Blinicheva V. A.

Список литературы

1. Christian Lacroix, histoires de mode, Paris 2007.
2. Lacroix, Christian. Pieces Of a Pattern. Edited and introduced by Patrick Maurites, London,Thames and Hudson, 1992.
3. Patricia R.M. Murphy. An Examination of the Role and Relationship of Innovative and Decorative Fabrics and the Designers within the Fashion Industry in relation to the 1980's. 1993.
4. The Victoria & Albert Museum's Textile collection: Brit. textile des. from 1940 to the present. Ngozi Ikoku. - London: V & A, 1999. - 128 с
5. Нестерова Мария Александровна. Заимствование образов и форм исторического костюма в Высокой моде конца XX начала XXI века. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, вып.186, 2009, с.154-159.

6. Mariam Vizcaíno. Opera, a new arena for Haute Couture: The case of Christian Lacroix. Global fashion, international fashion conference, 2012.

References

1. Patricia R.M. Murphy. An Examination of the Role and Relationship of Innovative and Decorative Fabrics and the Designers within the Fashion Industry in relation to the 1980's. 1993.
2. Christian Lacroix, histoires de mode, Paris 2007.
3. Lacroix, Christian. Pieces Of a Pattern. Edited and introduced by Patrick Maurites, London,Thames and Hudson, 1992.
4. Nesterova Marija Aleksandrovna. The adoption of images and forms of historical costume in the High fashion of the late twentieth and early twenty-first centuries. Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture, issue 186, 2009, pp.154-159.
5. Mariam Vizcaíno. Opera, a new arena for Haute Couture: The case of Christian Lacroix. Global fashion, international fashion conference, 2012.
6. The Victoria & Albert Museum's Textile collection: Brit. textile des. from 1940 to the present. Ngozi Ikoku. - London: V & A, 1999. - 128 c.

УДК 7.036

Ши Юнь

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ВЛИЯНИЯ ИМПРЕССИОНИЗМА НА КИТАЙСКУЮ ЖИВОПИСЬ В ТРУДАХ ЯНЬ ЛЮ

© Ши Юнь, 2026

В статье проводится комплексный анализ методов исследования Янь Лю по теме «Импрессионизм и китайское искусство XX века». Рассматривается фундаментальный труд, восполняющий пробелы в изучении взаимосвязей между западным модернизмом и китайской национальной художественной традицией. Особое внимание уделяется методологическим подходам автора, хронологической периодизации, каналам проникновения импрессионизма в Китай, а также теоретическим полемикам, сопровождавшим этот процесс. На основе разбора структуры исследований Янь Лю выявляется роль импрессионизма в обновлении китайского искусства и его адаптации в условиях меняющегося социокультурного контекста.

Ключевые слова: импрессионизм, китайское искусство, Янь Лю, методы исследования, живопись XX века, культурный обмен, теория искусства.

Shi Yun

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186 Russian Federation, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

METHODS OF STUDYING THE INFLUENCE OF IMPRESSIONISM ON CHINESE PAINTING IN THE WORKS OF YAN LIU

This article provides a comprehensive analysis of Yan Liu's research methods on the topic "Impressionism and Chinese Art of the Twentieth Century". The study examines a foundational work that addresses existing gaps in the scholarly understanding of the relationships between Western modernism and Chinese national artistic tradition. Special attention is given to the author's methodological approaches, chronological periodisation, the channels through which Impressionism penetrated China, and the theoretical debates that accompanied this process. Through a detailed examination of Yan Liu's research structure, the article identifies the role of Impressionism in the renewal of Chinese art and its adaptation within a changing sociocultural context.

Keywords: Impressionism, Chinese art, Yan Liu, research methods, twentieth-century painting, cultural exchange, art theory.

Введение

В XX веке импрессионизм выступил важнейшим фактором обновления китайского национального искусства, став катализатором трансформации традиционных художественных практик. Несмотря на прошедшее время, в настоящие дни интерес к импрессионизму среди историков искусства по-прежнему сохраняется. Как отмечает сам Янь Лю, значимость проблемы исследования продиктована ее недостаточной разработанностью [1]. В научной литературе преобладают работы, связанные с историей развития и текущим положением импрессионизма, под которым подразумевается художественное направление, включающее как неоимпрессионизм, так и постимпрессионизм. Научный вопрос связи импрессионизма с китайским искусством остаётся малоизученным, поэтому приобретает важность изучение методики исследования данной проблемы «Импрессионизм и китайское искусство XX века» Янь Лю. Работа представляет собой ценный источник для понимания механизмов культурной трансмиссии и адаптации западных художественных моделей в Китае [2].

Общая характеристика методов научного исследования (диссертации)

Исследование охватывает XX век. Этот период выбран не случайно. Он позволяет выделить ключевые события, повлиявшие на развитие импрессионизма. В их числе наиболее ярко выделяется взаимодействие китайских и японских художников. Автор выделяет четыре этапа в рамках указанного периода. Первый этап охватывает 1900-30-е гг. В это время китайские художники учились в Токио и других японских городах, а также воспринимали европейские новации в адаптированном виде. Второй этап приходится на 1930-40-е гг. Для него характерны поездки мастеров в Париж. Третий этап относится к 1950–70-м годам. В этот период импрессионизм воспринимался неоднозначно: его считали то формалистическим течением, то возможным ориентиром для обновления реализма. Четвёртый этап длился в 1980-90-е годы. После снятия идеологических запретов художники стали открыто обращаться к импрессионистической традиции и творчески её перерабатывать.

Для реализации исследовательских задач автор опирается на эмпирическую базу, применяя, историко-искусствоведческий, формально-стилистический методы и сравнительный анализ. Применяя их на практике, автор действует в нескольких направлениях. Одно из них связано с работой с художественными произведениями как с первичными источниками: рассматриваются полотна китайских живописцев, испытавших на себе влияние импрессионистов, выявляется степень усвоения ими пленэрной живописи. Другая категория связана с изучением исторического контекста, в котором творили китайские живописцы. Отдельного упоминания заслуживает тот факт, что в своей работе Янь Лю опирается на большое количество тематических источников: переводы, критические статьи, мемуары художников, выставочные каталоги, а также различные произведения изобразительного искусства.

Анализ методов, структуры и содержания исследования Янь Лю

Автором труда сформулированы вопросы, на которые предстоит ответить. Первый вопрос предполагает рефлексию о положительных и отрицательных последствиях для культуры: какую роль сыграло обращение к импрессионизму и, напротив, его отвержение в развитии китайского искусства. Второй вопрос посвящён конкретным механизмам проникновения: через какие каналы (Японию, Францию, Советский Союз) импрессионизм входил в китайскую культуру, как складывалось его восприятие, какие художники вызывали наибольший интерес и почему. Последний из поставленных вопросов коснулся результатов такого взаимодействия.

Под термином «импрессионизм» Янь Лю понимает направление, включающее его ответвления «неоимпрессионизм» и «постимпрессионизм». Причиной такого решения стали, с одной стороны, изменения значения импрессионизма в западном искусстве на разных исторических этапах, а с другой – степень его известности в Китае. В качестве примера приводится личность Ли Шутуна, которого автор называет создателем «первой работы в духе импрессионизма» с применением техники пуантилизма, свободное создание этюдов непосредственно на природе. Вместе с тем автор указывает на существенное ограничение: Ли Шутун, следуя за своими японскими наставниками, так и не смог в полной мере принять наиболее новаторские черты импрессионизма, в частности, практику написания обнажённой натуры на пленэре.

Янь Лю определяет, что к концу 1920-х годов в японской художественной среде уже активно осваивались постимпрессионизм, фовизм и другие авангардные направления, и китайские студенты оказывались непосредственно вовлечены в эти процессы. Исследователем замечено, что именно благодаря японцам в Китай проникли первые учебные пособия и образцы для подражания. Янь Лю называет множество имен художников, среди которых выделяются Линь Фэнмянь, Пань Юйлян, Пан Сюньцин, Чжоу Бичу и др. Все они получили образование в различных художественных учреждениях Франции, например, Парижской школе изящных искусств, Академии Жюлиана. Исследователь подробно фиксирует траектории их обучения, посещённые ими выставки и перенятые живописные приёмы. Что касается Советского Союза, то автором фиксируются в основном достижения русских теоретиков искусства, например, И. Г. Эренбурга.

Сведения об импрессионизме проникали в Китай через книгоиздание и журнальную периодику. С конца 1920-х до середины 1930-х гг. наблюдался настоящий подъём интереса к западной живописи, сопровождавшийся активным изданием специализированной художественной литературы. Параллельно значительную роль играли художественные журналы и периодическая печать, в которых регулярно публиковались материалы, посвящённые импрессионизму [3, с. 86]. Янь Лю выделяет творчество мастеров: Чэнь Шужэнь («Новый метод живописи», 1912), Цзян Даньшу («История искусства», 1917), Ван Янъян («Руководство по западной живописи», 1918), и др. Следующий этап, охватывающий середину 1920-х-начало 1930-х гг., знаменуется переходом к осмыслению и принятию принципов импрессионизма. В центре внимания оказываются фигуры Ван Ячэня, Фэн Цзыкая и Линь Вэньчжэна. Третий период (начало 1930-х-конец 1940-х гг.) характеризуется повсеместным распространением идей импрессионизма. Появляются отдельные книги, посвящённые Ван Гогу, Моне, Сезанну, Гогену. В историографии темы периода 1980-е гг. – «Переосмысление импрессионизма» У Цзяфэна, «О живописи импрессионистов» Ян Айци, переводы «Истории импрессионизма» Джона Ревалда, «Техники живописи импрессионистов» Бернарда Дэнстона и др.

История развития и теоретические полемики

Как показывает Янь Лю, развитие импрессионизма в Китае в XX веке проходило через этапы

для понимания временных рамок: в какой именно момент импрессионизм стал известен в Китае? В качестве отправной точки Янь Лю приводит свидетельство Чэнь Баои, который вспоминал, что в первые годы эпохи Китайской Республики само понятие «импрессионизм» уже было на слуху, хотя никто толком не понимал, что оно означает. Чтобы рассмотреть явление подробнее, автор приходит к изучению эволюции перевода имён художников-импрессионистов в Китае. Для этого приводится соответствующая таблица, в которой тот детально показывает, как иноязычные имена адаптировались к китайскому языку: сначала они проходили этап фонетического заимствования, причем нередко с помощью иероглифов, имевших самостоятельное смысловое наполнение. Далее он рассматривает специфику восприятия каждого творца в китайском обществе: Моне, Мане, Ренуар, Писсарро, Дега, Сезанн и Ван Гог. Как подчеркивает автор, такой перечень имен расходится с западным восприятием наиболее выдающихся фигур направления, где центральное место обычно отводят Моне, Ренуару, Дега и Писсарро.

Далее исследователь переходит к изучению проблем, с которыми столкнулся импрессионизм в китайском обществе, а также к полемике, развернувшейся вокруг этого направления. Одним из самых ярких эпизодов стала позиция, занятая Сюй Бэйхуном на Первой национальной художественной выставке, проходившей в начале 1929 г. Сюй высказался о некоторых художниках резко негативно, затронув в их числе и представителей импрессионистского круга. Но ему были противопоставлены мнения Сюй Чжимо и Ли Иши.

Самая объемная часть второй главы посвящена полемике, развернувшейся в 1950-е годы. Янь Лю обозначает три главных вопроса, ставших предметом спора и который рассматривается с позиций морфологического метода: можно ли считать импрессионизм реализмом? В чем заключается новаторский вклад импрессионизма? Каково место пейзажа, натюрморта и сюжетной живописи в иерархии жанров?

Большинство историков склонялось к тому, что импрессионизм не относится к реализму, однако полного отрицания его ценности не допускало. Отдельные участники дискуссии, например Сюй Синчжи, настаивали на том, что импрессионизм – это самостоятельное явление, которое не следует приравнивать ни к реализму, ни к формализму, хотя развернутого обоснования этой позиции представлено не было. В отношении второго вопроса участники почти единодушно сходились в том, что цветовая система импрессионистов отличается яркостью и живостью и представляет собой значительное достижение, достойное изучения. Вместе с тем звучала критика в адрес размытости форм. Третий вопрос вызвал наиболее острые разногласия: обсуждалось, вправе ли пейзаж и натюрморт претендовать на такую же художественную значимость, как и сюжетная живопись.

Подобная полемика способствовала публикации статьи под авторством Цзян Фэн, который пытался доказать, что причислять импрессионизм к реализму нельзя. В качестве аргумента он перечислил четыре особенности этого направления, указывающие, по его мнению, на его нереалистическую природу: опора на зрительные ощущения в духе философии Э. Маха; трактовка предметов лишь как носителей света, что неизбежно приводит к размытости построения картины; нацеленность на цветовые эффекты, что свидетельствует о поверхностности художественного содержания; наконец, увлечение формальными экспериментами с цветом в ущерб рисунку. Ван Ци поддержал такую позицию, но пошел в своих выводах еще дальше, объявив импрессионизм не реализмом, а натурализмом. Далее автором представлены мнения других важных деятелей искусства, таких как Цзинь Е и Сюй Синчжи.

Следующая часть исследования Янь Лю посвящена поворотному моменту, связанному с возвращением импрессионистского течения в сферу художественной жизни Китая. Этому способствовало проведение выставки «Французская пейзажная живопись XIX века» в 1978 году. В данном разделе ключевая роль отведена У Цзяфэну – одному из переводчиков книги «История импрессионизма» Джона Ревалда. В 1979 г. он опубликовал статью под названием «Переосмысление импрессионизма» в журнале «Общественные науки». Секрет популярности У Цзяфэна, по мнению исследователя, заключался в умении затронуть самые волнующие темы. Свои рассуждения Янь Лю выстраивает, отталкиваясь от исторической обстановки: он показывает, как импрессионизм соотносится с иными течениями во французской живописи XIX столетия. Затем рассматриваются технические аспекты импрессионизма: передача света, цвета, чувственные впечатления. Особое значение придаётся объяснению зрительского восприятия. Наиболее существенной частью аргументации занимает философское измерение. Автор опровергает мнение, согласно которому импрессионизм базируется на философии махизма, доказывая, что данное течение никак не связано ни с «комплексом ощущений».

На протяжении 1950–1970-х годов выдвигались позиции в китайской художественной среде против импрессионизма. Янь Лю подробно воспроизводит рассуждения художественного критика и художника Шао Дачжэня[1], сгруппированные вокруг четырёх вопросов. Первый касался сути новаторства импрессионистов в работе со светом и цветом. В трактовке Шао Дачжэня это расширение границ изобразительного языка. Он настаивал на том, что сюжет не равнозначен содержанию: линии, цвет, композиция как формальные элементы способны передавать человеческие чувства. Импрессионисты, по его

1 Шао Дачжэнь (邵大箴, 1934 – 2024) – историк искусства, художественный критик, каллиграф и

мнению, пользовались этой возможностью с большей свободой. Второй вопрос касался того, как следует интерпретировать «впечатление» у импрессионистов. Шао Дачжэнь полагал, что в большинстве случаев под этим словом подразумевается именно зрительное восприятие. Если классицисты и представители академизма ориентировались на рассудочность, то импрессионисты черпали поэзию и красоту в окружающей повседневности.

Третий вопрос формулировался так: к какому классу можно отнести искусство импрессионистов? Шао Дачжэнь решительно возражал против упрощённого определения его как «буржуазного». Он обращал внимание, что в импрессионизме усматривался левый, демократический оттенок. Большинство его представителей были выходцами из мелкой буржуазии, людьми с развитым чувством справедливости. Отсутствие в их творчестве произведений той же социальной глубины, что у Милле или Курбе, он объяснял тремя причинами: увлечённость формой оставалась на уровне пассивного протеста, их художественная программа была односторонней, а стеснённые материальные обстоятельства не позволяли создавать масштабные полотна.

Следующий вопрос: допустимо ли считать импрессионизм реализмом? Здесь Шао Дачжэнь предлагал расширительное понимание реалистического метода. По его мнению, пока художник опирается на реальную жизнь, черпает из неё материал и создаёт на образном языке произведения, которые понятны и принимаемы зрителем и оказывают положительное воздействие на жизнь, то такие работы следует считать реалистическими или, по меньшей мере, проникнутыми реалистическим духом.

К началу 1980-х годов китайское искусствознание вышло на новый этап. Как отмечает Янь Лю, исследователи стали обращаться к зарубежной науке. В фокусе дискуссий чаще всего оказывались ранний импрессионизм и постимпрессионизм. Неоимпрессионизм долгое время оставался в тени, его репутация в Китае была невысокой при слабом содержательном знакомстве. Попытку восполнить этот пробел предпринял Шао Дачжэнь. Особый интерес представляет позиция художника Чжун Ханя, который после изучения оригиналов в Париже сформулировал понимание импрессионизма как перехода от традиции к современности, от реализма к «живописи идеи» (сеи). В его трактовке импрессионизм, внешне сохраняя реалистичность, на деле утверждал свободу субъективного творчества, а в таких мастерах, как Мане, Дега и Моне, он видел предтечу живописи «сеи».

Импрессионизм и китайское искусство: синтез традиций

Третья глава Янь Лю называется «Импрессионизм и китайское искусство». В этом разделе, по мнению автора, ключевое значение имеет обращение к историческому контексту китайской живописной традиции. Янь Лю считает необходимым зафиксировать фундаментальное противостояние двух школ – «почитания цвета» и «почитания туши», корни которого уходят в эпохи Тан и Сун. Исследователь отмечает, что в эпохи Тан и Сун китайская живопись использовала богатые минеральные краски, однако с подъемом литературной живописи (вэньжэньхуа) при династии Юань эстетический идеал «естественной простоты и безыскусности» постепенно возобладал. Как подчеркивает автор, это привело к доминированию на картинах одной лишь черной туши. Для обоснования этой мысли Янь Лю привлекает ряд авторитетных источников, демонстрирующих укоренённость данного представления.

По мнению автора, данный исторический обзор важен по нескольким основаниям. Во-первых, как подчеркивает Янь Лю, он демонстрирует, что китайская живописная традиция сформировала устойчивую иерархию, где цвет занимал подчиненное положение по отношению к туши. Во-вторых, он задает контраст с западной художественной традицией. Именно в этом контексте, как показывает автор, возникает фигура Чэнь Шужэня[2] и его работа «Новый метод живописи» (1912), где тот выделил три основополагающих элемента живописи – форму, жизненную силу (ши) и цвет. Янь Лю оценивает Чэнь Шужэня как одного из первых, кто систематически знакомил китайскую аудиторию с западной теорией цвета.

В разделе о цвете Янь Лю обращается к фигуре Ван Ячэня[3]. Он первым понял, что цвет имеет самостоятельную ценность и не сводится к рисунку. Тот также обращал внимание на разницу между холодными и тёплыми тонами.

Янь Лю рассматривает идеи теоретиков искусства. После 1949 года они начали публиковать собственные книги. Среди них выделяются «Методология цвета в живописи» Цзинь Е, «Восемь приёмов работы с цветом» Янь Вэньляна, «Структура цвета» Ни Идэ, «Музыкальность цвета» Сюй Синчжи и др. Затем Янь Лю изучает достижения китайских художников, которые переняли технику импрессионистской живописи. В этом разделе автор обращается к неожиданному источнику. Это иллюстрированный журнал «Лянъю». С его помощью он реконструирует эстетические вкусы эпохи. Обложки издания он рассматривает как индикатор того, как импрессионистические приёмы проникали в массовое сознание.

Исследователь Янь Лю проводит важную источниковедческую работу. Он выявляет круг художников, чей стиль современники называли импрессионистическим. Первым ключевым свидетельством становится классификация Чэнь Баои, разделившего западных художников на два типа: реалистический и

2 Чэнь Шужэнь (陈树人, 1884–1948) – выдающийся китайский художник и политический деятель, один из основателей кантонская школа живописи.

3 Ван Ячэнь (汪亚尘, 1894–1983), художник, первоначальное имя Сун Нянь, уроженец Ханчжоу.

стиль с «чертами импрессионизма». Из четырех названных мастеров особый интерес для исследователя представляют Чэнь Хун и Пан Юлян. Как отмечает Янь Лю, Чэнь Хун, в отличие от шанхайских художников, увлекавшихся яркими цветами, работал в серых тонах с редкими вкраплениями холодного бледно-красного и светло-зеленого. По мнению исследователя, его свободная манера письма и чуткость к свету подтверждают принадлежность к импрессионистическому направлению. Пан Юлян, напротив, стала наиболее известной фигурой. Второе важное свидетельство Янь Лю находит в журнале «Лянъю» 1934 года, где среди двенадцати представленных художников Ван Ячэнь и Ван Даоюань названы близкими к импрессионизму. Янь Лю значительно расширяет круг художников, испытавших влияние импрессионизма, включая как вернувшихся из Японии, так и из Франции. Среди них он выделяет Ван Юэчжи и Вэй Тяньлиня. В Шанхае наиболее активными творцами были Дин Яньюн и Чэнь Баои.

После основания КНР, как отмечает Янь Лю, развитие реализма стало ортодоксальной практикой, а импрессионизм подвергся осуждению. Однако, по наблюдению автора, даже в этих условиях художники продолжали изучать импрессионизм «под видом реализма», особенно в два коротких периода относительной открытости (1953–56 гг. и около 1962 г.). В пейзажах и натюрмортах это было особенно заметно. Исследователь перечисляет имена Цинь Сюаньфу, Дун Сивэня, Сюй Синчжи, Чжоу Бичу и других художников, отмечая, что каждый демонстрировал свой неповторимый стиль в использовании контрастных цветов.

Далее Янь Лю обращается к вопросу, который неявно присутствовал на протяжении всей диссертации: почему импрессионизм оказался столь близок китайскому искусству. Для этого тот обращается к научным трудам Лю Хайсу, Фэн Цзыкай и др. Далее он описывает особенности влияния импрессионизма на развитие китайского искусства. Один из них касается педагогики. Автор прослеживает, как импрессионистические принципы, например, работа на пленэре, отказ от локального тона, постепенно проникали в академические программы, меняя само представление о задачах живописного образования. Далее он приходит к выводу о том, что центральной категорией, связывающей импрессионизм с китайской традицией, становится «свободная манера письма» (сеи). Как показывает Янь Лю, китайские теоретики обнаружили здесь принципиальное сходство: и импрессионистический мазок, и каллиграфическая линия подчиняются не столько задаче точной репрезентации, сколько выражению внутреннего импульса, «намерения» художника.

В заключительной части третьей главы Янь Лю обращается к культурной психологии. Он пришел к выводу о том, что в 1979 году, когда китайская интеллектуальная элита стремилась освободиться от догматического наследия прошлого, пытаясь обратиться к традициям прошлого. Другой причиной близости импрессионизма китайскому сознанию Янь Лю считает его способность передавать человеческие эмоции. В заключении подведены итоги исследования. Автор приходит к выводу о том, что в самой культурно-психологической структуре китайцев заложены предпосылки для тяготения к искусству, обращенному к миру повседневности.

Источниковый метод изучения материала

Обращение к источникам и историографической литературе Янь Лю показывает, что его обращение к разнородным материалы, закрывает определённую исследовательскую задачу. В круг использованных источников входят китайские переводные издания, благодаря которым можно проследить, как западные тексты об импрессионизме становились доступны китайской аудитории в разные десятилетия XX века. Привлечение архивных материалов позволяет реконструировать обстоятельства, не отражённые в открытой печати. Особого внимания заслуживает работа с источниками на нескольких языках. Наряду с китайскими материалами автор использует тексты на японском, а также на русском и французском языках. К тому же, иллюстративный ряд (всего 13 иллюстраций) выполняет доказательную функцию.

Заключение

Анализ исследования Янь Лю «Импрессионизм и китайское искусство XX века» позволяет сделать вывод о высоком научном уровне работы. Автору удалось не только систематизировать обширный фактологический материал, но и выявить глубинные культурные механизмы взаимодействия западного и китайского искусства. Работа демонстрирует, что влияние импрессионизма не ограничивалось простым заимствованием технических приемов, но способствовало переосмыслению национальной художественной традиции, особенно в вопросах работы с цветом и свободой художественного выражения.

Выделенные четыре этапа развития, подробный анализ теоретических полемик и оценка источниковой базы делают данное исследование незаменимым инструментом для специалистов в области востоковедения и искусствоведения. Выводы Янь Лю о культурно-психологической близости импрессионизма китайскому сознанию открывают новые перспективы для дальнейшего изучения проблем кросс-культурной коммуникации в искусстве. Таким образом, труд Янь Лю представляет собой значительный вклад в историю искусства XX века, заполняя важный пробел в понимании процессов модернизации китайской живописи.

Список литературы

1. Янь Лю. Импрессионизм и китайское искусство XX века : дис. ... д-ра филос. наук : 07.00.00. – Пекин: Центр. акад. изящ. искусств, 2007. – 145 с.
2. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / вступит. статья Л. Вентури; пер. с фр. П. В. Мелкова. – Москва: Искусство, 1969. – 388 с.
3. Янь Лю. Распространение концепции импрессионизма и книжная культура периода Китайской Республики (民国时期印象派概念的流传和书籍的传播) // Китайский художественный музей (中国美术馆). – 2008. – № 08. – С. 81–88.
4. Янь Лю. Сообщество китайских импрессионистов за столетие (часть вторая): от Ли Шутуна до Ло Эрчуня (百年中国印象派画家群落（下）– 从李叔同到罗尔纯) // Жунбаочжай (荣宝斋). – 2017. – № 10. – С. 158–175.

References

1. Yan Liu. Impressionism and Chinese Art of the 20th Century: diss. ... Dr. Philos. Sci.: 07.00.00. – Beijing: Zhongyang Meishu Xueyuan, 2007. – 145 p. 颜榴. 印象派与 20 世纪中国艺术[博士学位论文]. 北京: 中央美术学院, 2007: 145 页. (in Chinese).
2. Impressionism. Letters of Artists. Memoirs of Durand-Ruel. Documents / intr. article by L. Venturi; trans. from French by P. V. Melkov. – Moscow: Iskusstvo, 1969. – 388 p. (in Rus.).
3. Yan Liu. Dissemination of the Concept of Impressionism and Book Culture during the Republican Period in China // National Art Museum of China. – 2008. – No. 8. – P. 81–88. 颜榴. 民国时期印象派概念的流传和书籍的传播 // 中国美术馆, 2008(08): 81–88. (in Chinese).
4. Yan Liu. Community of Chinese Impressionist Painters over a Century (Part II): From Li Shutong to Luo Erchun // Rongbaozhai. – 2017. – No. 10. – P. 158–175. 颜榴. 百年中国印象派画家群落（下）—从李叔同到罗尔纯 // 荣宝斋, 2017(10): 158–175. (in Chinese).

Ю. Д. Саганелидзе

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЖЕНСКИЙ ДЕЛОВОЙ КЛАССИЧЕСКИЙ КОСТЮМ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА МОД ОДМО)

© Ю. Д. Саганелидзе, 2026

Статья посвящена исследованию генезиса и эволюции женского делового классического костюма в СССР во второй половине XX века на основе анализа материалов журналов мод Общесоюзного Дома моделей (ОДМО). Возникнув под влиянием западноевропейского мужского классического костюма, данный тип одежды был адаптирован в контексте советской идеологической и культурной традиции, приобретя черты сдержанности, массовости и воспитательной направленности. На основе сравнительного анализа источников автором реконструирован процесс трансформации образа: от строгого «английского» костюма с юбкой до появления брючных версий и распространения среди молодёжи в 1980-е годы. Выявлены ключевые стилистические и конструктивные параллели (полуприлегающий силуэт, втачной рукав, отложные лацканы, сдержанная цветовая гамма, использование тканей из химических волокон). Результаты исследования демонстрируют, что женский деловой классический костюм в СССР стал уникальным примером синтеза западных формальных элементов и восточноевропейской социалистической эстетики.

Ключевые слова: советская мода, женский деловой костюм, Общесоюзный Дом моделей, журналы мод СССР, вторая половина XX века.

J. D. Saganelidze

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

WOMEN'S CLASSIC BUSINESS SUIT IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY (BASED ON MATERIALS FROM THE ODMO FASHION MAGAZINE)

The article examines the genesis and evolution of the women’s classic business suit in the USSR during the second half of the 20th century, based on an analysis of materials from fashion magazines published by the House of Models (ODMO). Originating under the influence of the Western European men’s classic suit, this type of attire was adapted within the context of Soviet ideological and cultural tradition, acquiring features of restraint, mass accessibility, and educational orientation. Through a comparative analysis of sources, the author reconstructs the transformation of the image: from the strict “English” suit with a skirt to the emergence of trouser versions and its spread among young women in the 1980s. Key stylistic and structural parallels are identified (semi-fitted silhouette, set-in sleeve, notched lapels, restrained colour palette, use of chemical fibre fabrics). The results demonstrate that the women’s classic business suit in the USSR became a unique example of synthesis between Western formal elements and Eastern European socialist aesthetics.

Keywords: Soviet fashion, women’s business suit, House of Models (ODMO), Soviet fashion magazines, second half of the 20th century

Все социальные процессы, происходящие в обществе, взаимосвязаны, а мода, как их разновидность, ярко реагирует на общественные перемены. Любое изменение в одежде чем-то обусловлено, и для более глубокого понимания истории костюма следует всегда обращаться к истории того или иного периода. Иными словами, при исследовании вопроса формирования и развития женского делового костюма необходимо учитывать состояние нашей страны в 1950-1990-х гг.

Общественно-политическая ситуация второй половины XX века была не однородной: она чётко подразделялась на несколько конкретных периодов. Несмотря на то, что 1929–1955 годы характеризовались бурным развитием экономики, на этот период пришлись и тяжёлые годы Великой Отечественной войны, существенно повлиявшие на уровень жизни всего населения. Начиная с конца 1950-х годов курс суверенного развития был заменён на отказ от борьбы и мирное сосуществование двух политических систем. Изменение вектора привело к смещению некоторых акцентов целеполагания в социалистическом обществе. В период «оттепели» резко снизилась ответственность партийно-государственного руководства за выполнение поставленных стратегических задач. Это, в свою очередь,

на низкое качество одежды, обуви и других товаров с засилием устаревших военных фасонов» [1, с.135], на фоне чего более привлекательными выглядели все иностранные товары.

Данная ситуация достигла своего апогея к концу 1980-х годов, когда большинство населения уже не верило в построение социалистического государства, а видело единственно правильный пример развития в западноевропейских странах, с их идеалами и ценностями, что, в частности, и привело к распаду СССР.

На протяжении всего этого времени в СССР с разной периодичностью издавались модные журналы. История модной прессы была не однородной, и при изменении социально-политической ситуации в стране, менялась и редакторская политика изданий. Конечно, самый тяжёлый был послевоенный период. Страна была занята восстановлением городов и довоенного уровня производства продовольствия. Однако люди возвращались к мирной жизни, постепенно увеличивался их благосостояние, менялись запросы общества, а с ними и возрождалась естественная потребность в красивой и удобной одежде. Уже в 1945 году вышел первый выпуск «Журнала мод» с новыми моделями. [1, с. 128] Журнал выходил четыре раза в год и пользовался огромной популярностью. В конце 1950-х годов Общесоюзный Дом моделей (ОДМО) начал издавать «Модели сезона» и «Новые модели». [2, с. 33] Именно на эти издания и сделан основной акцент при изучении женского делового костюма.

Отношение к моде в Советском Союзе было всегда сложным и противоречивым. Сначала в молодом государстве её отвергали, как буржуазный пережиток, но затем, слово «мода» вернулось в речевой оборот. Естественно, мода СССР по идеологической наполненности имела существенные отличия от моды в зарубежных странах; она была не элитарная, а массовая, стилистически более сдержанная и направлена на пропаганду хорошего вкуса и умение красиво одеваться. [1, с. 201] Задача социалистической моды в большей степени была воспитательной, она должна была приобщать население к высокой культуре, развивать в человеке творческое начало. Через модные тенденции закладывались определённые моральные принципы и привычки. Главной идеей было: «формирование общественно-художественной культуры и развития современного советского человека». [2, с. 34] Именно эти задачи был призван решить Общесоюзный Дом моделей одежды.

Как правило, вся одежда рассматриваемого периода в Советском Союзе имела определённое назначение: повседневная, вечерняя, домашняя, для занятий спортом. Но один вид одежды достаточно прочно вошёл в женский гардероб – деловой классический костюм. Он стал более востребованным, так как изменились отношения между мужчиной и женщиной на службе. По сравнению с первой половиной XX века женщина стала более самостоятельной и независимой. В женскую моду продолжали активно входить элементы мужского костюма: жакеты, рубашки, галстуки. В процессе упрощения женской одежды жакет постепенно приобрел элементы кроя мужского классического английского пиджака. С новой силой возродился интерес к одежде унисекс, которая была актуальна ещё в 1920-е годы.

Понятие «деловой классический костюм» достаточно современное. В советское время его называли: классический английский костюм, костюм строгой формы (рис. 1), элегантный костюм, строгий костюм. Но иногда среди названий уже встречалось понятие «деловой костюм» (рис. 2). Практически в каждом выпуске журнала был выделен целый разворот, а иногда и два, посвящённых такой одежде. Фотографии моделей часто сопровождались текстом о плюсах делового костюма: «можно смело сказать, что основой моды сегодня является костюм. Самый популярный вид одежды, он снискал себе симпатии женщин разных возрастов и комплекций» [3, с. 3]; «… в нём мы всегда одеты к месту и ко времени» [4, с. 23]; «классический костюм - жакет, юбка, блузка позволяет быть одетой соответственно любому случаю и обстановке» [5, с.2].



Рис. 1. Костюм строгой формы, из шерстяного трико. Автор Г. Чернопятова (ОДМО). Журнал



Рис. 2. Деловой костюм. Автор Л. Турчановская (ОДМО). Модели сезона. Осень-зима. 1961-1962 гг. №2.

Классический стиль в одежде очень хорошо вписался в советскую действительность, так как соответствовал идеалам социалистического общества. Общая сдержанность делового классического костюма подчёркивалась строгостью формы, цветового решения, выбора соответствующих материалов и декора. Он характеризовался соответствием объёмов пропорциям фигуры человека, соразмерностью деталей друг с другом, лаконичностью и чёткостью конструктивных линий. В одном из выпусков «Моделей сезона» предлагается такое короткое описание костюма: «... существует строгий костюм («английский»). Его характерной особенностью являются втачные рукава, карманы, довольно жёстко обработанные воротник и лацканы, прямая юбка. Однако, жакет в зависимости от моды бывает иногда прилегающим, а иногда прямым, более длинным или более коротким и т. д.» [6, с. 3] Чаще всего жакет был с юбкой, и только ближе к концу 1960-х годов постепенно вошёл в моду деловой брючный женский костюм (рис.3). Очень часто деловой классический костюм находился в рекомендациях для полных женщин.



Рис. 3. Деловой брючный костюм. Новые модели. Московский Дом моделей. 1981 г.

Деловой костюм предназначался, как правило, для служебного времени. Исходя из назначения одежды определялись силуэт покрой и выбор ткани. Форма костюма подразумевала полуприлегающий силуэт, обычно с втачным рукавом. Плечевой пояс в зависимости от тенденции моды мог иметь плечевую накладку. Застёжка жакета была двух видов: однобортная и двубортная. Воротник часто проектировался с отложными лацканами различной формы. В классическом жакете могли

или декоративная строчка. Классический жакет всегда изготавливали на подкладке. Для пошива костюма чаще всего использовалась сдержанная цветовая гамма в синих, серых и коричневых оттенках.

В ОДМО ряд художников-модельеров экспериментальной группы работали над созданием классических деловых костюмов. Среди них можно отметить: С. Качарову, Т. Мокееву, Ю. Денисову, Т. Файдель, В. Зайцева; в отделе лёгкого платья: Г. Гагарину, Л. Телегину, Е. Иванову; в отделе верхней женской одежды: Г. Чернопятову.[2]

Традиционно, в начале XX века, классический английский костюм изготавливали только из ткани, содержащей чистую шерсть. Но во второй половине XX века появились новые материалы из химических волокон, что расширило возможности в моделировании. Особенно в 1960-е годы наблюдались резкие изменения в производстве тканей из искусственных (вискозный, медно-аммиачный и ацетатный шелк) и синтетических (капрон, нитрон, лавсан) волокон. Так называемые «шёлковые ткани» уже производились из синтетического сырья, только 22, 8 % были из натурального шёлка. [7, с. 392]. Тонкую чистошерстяную ткань вполне могли заменить креповые ткани с ацетатным шёлком. Им присваивалось определённое запоминающееся название: «Молодежный», «Семиклассница», «Индира», «Анда», «Прима» и др. [8, с. 38] Становятся популярными и востребованными изделия из нейлона, из него часто изготавливались блузки для классических костюмов. Они были модными, но имели ряд недостатков – не пропускали воздух, были негигроскопичны, иногда раздражали кожу и теряли белизну. [9, с. 116]

Существенным плюсом всех модных журналов СССР и особенно журналов ОДМО, было наличие выкроек представленных моделей. Конечно, выкройки были не у всех комплектов одежды, но тем не менее это делало модели более доступными для широкого круга населения. Любая женщина, умеющая шить, используя выкройки в журнале, могла изготовить понравившуюся модель. Хочется отметить, что модные журналы изучаемого периода нельзя назвать только женскими, так как в каждом журнале находились модели для мужчин и детей.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что деловой классический костюм в советской моде формировался еще в довоенный период и активно развивался во второй половине XX века. Несмотря на то, что в послевоенный период присутствовало много устаревших моделей военного времени, постепенно в журналах появились модели более разнообразных покроев деловых классических костюмов. Был период, когда костюм чаще всего рекомендовали полным женщинам в возрасте, а молодое поколение считало этот вид одежды возрастным. Но, начиная с 1980-х годов, под воздействием всемирного интереса к деловой одежде, в Советском Союзе постепенно нарастал интерес к деловому классическому костюму. Наконец исчезла четкая возрастная принадлежность костюма: его всё чаще стали предпочитать молодые женщины. Наравне с традиционным костюмом с юбкой активно входит в моду брючный женский костюм. Данная тема является актуальной и перспективной, так как эти исследования могут послужить фундаментом для более глубокого понимания основ современного российского делового стиля в женской моде.

Научный руководитель: директор института дизайна и искусства, зав. кафедрой истории и теории искусств, доктор искусствоведения Ванькович С. М.

Scientific advisor: Director of the Institute of Design and Art, Head of the Department of Art History and Theory, Doctor of Art Studies, S. M. Vankovich.

Список литературы

1. Журавлёв С., Гронов Ю. Мода по – советски: роскошь в стране дефицита. М: ИстЛит, 2019. 624 с.
2. Щипакина А. Мода в СССР. М: Слово, 2009. 450 с.
3. Ксенофонтова Т. С. Снова модный костюм //Модели сезона. Осень – зима. 1968-1969. № 2. С. 3.
4. Карпушина Г. Костюм: традиционное и новое //Модели сезона. Лето – осень. 1976. № 1. С. 23.
5. Темперанская Л. Современный костюм //Модели сезона. Лето – осень. 1980. № 1. С. 2.
6. Ефремова Л. Костюм //Модели сезона. Весна – лето. 1963. № 1. С. 3.
7. Конотопов М. В., Котова А. А., Сметанин С. И. История отечественной текстильной промышленности. М: Легпромбытиздат, 1992. 412 с.
8. Бабыничева М. Ткани из химических волокон //Модели сезона. Весна – лето. 1960. № 1. С. 38.
9. Адибекян Н. О. История развития швейной отрасли и моды в России. Пятиготск: ПГТУ, 2001. 180 с.

References

1. Zhuravlev S., Gornov Yu. Soviet-style Fashion: Luxury in a Country of Shortage. M: IstLit, 2019. 624 p.
2. Shchipakina A. Fashion in the USSR. M: Slovo, 2009. 450 p.
3. Ksenofontova T. S. (1968–1969). The fashionable suit is back again // Models of the season. Autumn – winter. 1968-1969. № 2. p. 3.
4. Karpushina G. The suit: Traditional and new // Models of the season. Summer – autumn. 1976. № 1. p. 23.
5. Temperanskaya L. The contemporary suit // Models of the season. Summer – autumn. 1980. № 1. p. 2.
6. Yefremova, L. The suit // Models of the season. Spring – summer. 1963. № 1. p. 3.
7. Konotopov M. V., Kotova A. A., Smetanin S. I. History of the Russian Textile Industry. M: Legprombytizdat

8. Babynicheva, M. Chemical fibre fabrics // Models of the season. Spring – summer. 1960. № 1. p. 38.
9. Adibekyan N. O. History of the Garment Industry and Fashion in Russia. Pyatigorsk: Pyatigorsk State Technological University, 2001. 180 p.

УДК 745.522.2:7.048(470.67)

Ж.Т. Жумабаев

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ КОВРОВ КУМЫКСКОЙ И АВАРСКОЙ ШКОЛЫ

Статья посвящена сравнительному анализу орнаментально-художественных особенностей аварского и кумыкского ковроткачества Дагестана в XIX–XX веках. Рассматриваются композиционные, колористические и орнаментальные мотивы двух северных школ ковроделия, выделяя общие черты и уникальные характеристики каждой традиции. Особое внимание уделяется классификации ковров по типам композиции, цветовым решениям и символике орнаментальных форм, включая геометрические, зооморфные и антропоморфные мотивы. На примере конкретных изделий демонстрируется, как исторические, территориальные и этнокультурные факторы формировали самобытность коврового искусства аварцев и кумыков при сохранении общедагестанских художественных принципов.
Ключевые слова: Дагестан, декоративно-прикладное искусство, ковроделие, ковроткачество, аварские ковры, кумыкские ковры, ворсовые ковры, безворсовые ковры, орнаментальные мотивы, композиция, колористика, цветовая гамма, Южный Дагестан, Северный Дагестан, символика орнамента.

J. T. Jumabaev

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ORNAMENTAL SOLUTIONS OF CARPETS OF THE KUMYK AND AVAR SCHOOLS

The article is devoted to a comparative analysis of the ornamental and artistic features of Avar and Kumyk carpet weaving in Dagestan in the 19th-20th centuries. The article examines the compositional, coloristic and ornamental motifs of the two northern schools of carpet making, highlighting the common features and unique characteristics of each tradition. Special attention is paid to the classification of carpets by types of composition, color schemes and symbols of ornamental forms, including geometric, zoomorphic and anthropomorphic motifs. Using the example of specific products, it is demonstrated how historical, territorial and ethnocultural factors shaped the identity of the carpet art of the Avars and Kumyks while preserving the general Dagestani artistic principles.
Keywords: Dagestan, decorative and applied arts, carpet making, carpet weaving, Avar carpets, Kumyk carpets, pile carpets, lint-free carpets, ornamental motifs, composition, coloristics, color scheme, Southern Dagestan, Northern Dagestan, symbolism of ornament.

Дагестан издавна славится богатством и разнообразием народной культуры, важное место в которой занимает декоративно-прикладное искусство. Такие художественные ремесла, как ковроткачество, обработка цветных и драгоценных металлов, дерева, резьба по камню, изготовление оружия и ювелирных украшений, гончарное производство, еще в XIX веке получили широкую известность за пределами Дагестана [1, с. 12]. В данной статье речь пойдет о ковровом искусстве. Ковроделие, как одна из значительных отраслей народного прикладного искусства, является традиционной и высокоразвитой отраслью. Ковры Дагестана имеют богатую историю и по сей день продолжают свое развитие.

Дагестан в переводе с тюркского означает «страна гор» и с древнейших времен известен как «гора языков». На территории Дагестана проживают десятки только коренных народов, говорящих более чем на 30 языках и 70 диалектах. Такое разнообразие не могло не отразиться на всем искусстве, в том числе ковровом [1, с. 5]. У каждой народности Дагестана есть свои особенности в ковроткачестве, отличающиеся по технико-технологическим качествам и орнаментике. Ковровые изделия представляли собой одновременно утилитарную и художественную ценность, и обе эти стороны выступали в неразрывном единстве [1, с. 15]. Коврами устилали каменные и земляные полы в жилищах горцев. Ковры заменяли мебель и стенные шкафы. Ковровые изделия – сумки, переметные сумы, вьючные мешки – использовались при перевозке грузов по узким горным тропам – единственным путям сообщения до начала нашего века.

Все ковры можно разделить на три группы: ворсовые, безворсовые и войлочные. В рамках данной работы будут рассмотрены ворсовые и безворсовые ковры. Хронологические рамки охватывают XIX–XX вв. На данный период приходится наибольший расцвет и сохранность произведений. Ковры из войлока рассмотрены не будут.

Главным центром коврового искусства являлся Южный Дагестан (Самурский, Кюринский, Кайтаго-Табасаранский округа) [2, с. 21]. Север Дагестана также производил ковры. Для более глубокого анализа были выбраны две северные школы со схожими мотивами: аварская и кумыкская.

Литература по дагестанским коврам, опубликованная в дореволюционный период, в большинстве своем принадлежит сотрудникам Кавказского кустарного комитета. Но данные работы преследовали не научную, а практическую цель. В этих ранних трудах содержится значительный материал о бытовании ковровых изделий у различных народностей Дагестана. В двадцатом веке целый ряд крупных ученых, как местных, так и столичных, занимались вопросами ковроделия. Среди поздних работ необходимо отметить труды Э. Н. Ташлицкой, В. Тройницкой, С. Ш. Гаджиевой, Г. Н. Казилова, П. М. Дебирова и многих других. Многие аспекты были изучены и подробно обговорены. Южные ковры и ковры из собрания музея имени Патимат Гамзатовой также хорошо известны. Но актуальность данной темы по-прежнему существует. Особенно в наше время идет восстановление коврового наследия всего Дагестана: ряд исследователей разбирают композиционные и культурологические аспекты ремесла [3, с. 16].

Искусство ковроделия Дагестана складывалось на протяжении многих веков и как вид народного промысла начало развиваться в эпоху древней бронзы [4, с. 40]. На это указывают некоторые находки в дагестанских древнебронзовых поселениях, свидетельствующие о существовании в ту эпоху прядения и ткачества.

Причины зарождения и эволюции искусства ковроделия в Дагестане можно выделить в целый ряд факторов: географическое положение, климатические условия, исторические реалии и экономические факторы, оказавшие существенное влияние на развитие этой отрасли материальной культуры народов региона [5, с. 60]. Для появления ткацкого искусства в Дагестане первым и важнейшим фактором стало наличие сырья (шерсти) [6, с. 10]. Материалы многочисленных археологических раскопок свидетельствуют о распространении овцеводства на территории Дагестана уже во II тыс. до н. э. [7, с. 32].

В производстве ковровых изделий техника-технология является важнейшим звеном общего процесса, тесно связанным с художественными особенностями того или иного вида продукции. Весь цикл работ по изготовлению ковров можно разделить на три больших этапа: подготовка сырья, процесс ткачества ковра, обработка готового изделия [8, с. 15]. При всей схожести приемов технико-технологии, методов обработки шерсти, прядения и крашения пряжи, идентичности устройства инструментов – прялок, ковровых и ткацких станков – безусловно, имеются и определенные специфические моменты, не свойственные другим народам Дагестана [9, с. 28].

При рассмотрении орнаментально-художественных характеристик ковров кумыкской и аварской школы выделяются следующие пункты: композиционные мотивы, колористические мотивы и орнаментальные мотивы.

Группе ковров с замкнутой композицией принадлежит ведущее место в ковроткачестве аварцев [9, с. 66]. Таким образом, замкнутость композиции предполагает наличие двух основных компонентов: центрального поля и бордюра, ограничивающего центральное поле со всех сторон. Главные элементы узоров центрального поля, медальоны или другие цельные законченные орнаментальные формы, могли повторяться по горизонтали и вертикали [9, с. 67].

Наряду с этими общими чертами композиции аварские ковры обладали и определенными отличительными особенностями [10, с. 50]. Наиболее ранние из сохранившихся до сегодняшнего дня ковров, как правило, отличаются наибольшей самобытностью и своеобразием композиционной схемы.

Характерным моментом для композиции аварских ковров являлось решение центрального поля сочетанием большого количества свободного фона и крупных орнаментальных форм на нем. Поле обрамлялось бордюром, состоящим из одной широкой (ведущей) полосы и двух узких сопровождающих полос [9, с. 67]. Бордюр в этих коврах очень цельно и четко акцентировал центральное поле. Что касается композиционного строя изделий, относящихся к категории ковров с незамкнутой композицией, то для них характерным являлось чередование поперечных полос. В одном случае эти полосы компоновали узор из неорнаментированных разноцветных пологов «турутов», сшитых между собой. В другом случае, в килимах или паласах, сами полосы заполнялись разнообразным, довольно крупным орнаментом. Оба вида ковров объединяет композиция узора безмедальонного типа, строившаяся в основном по одной оси симметрии.

Композиционное решение узора аварских ковровых изделий в основном связано с симметричным построением [11, с. 14]. В образцах ранних аварских ковров наблюдается большее, чем в

более поздних вариантах, своеобразие и самобытность основных приемов композиционного решения узора.

В то время как ворсовые дагестанские ковры решаются всегда за счет различных вариантов замкнутой композиции, безворсовые северо-кумыкские ковры отличаются большим многообразием композиционных решений и имеют как замкнутую, так и незамкнутую композицию [12, с. 12].

Группе ковров с замкнутой композицией (ковры-думы) принадлежит ведущее место в безворсовом ковроткачестве кумыков. Группу северо-кумыкских ковров с незамкнутой композицией представляют ковры-джугьарай [12, с. 17].

Думы в целом отличаются от джугьарай своей более совершенной композицией. В то же время думы очень близки по характеру композиции узора к некоторым аварским безворсовым коврам – давагинам. Отдельные ковры типа думов обнаруживают сходство композиционных решений также с ворсовыми коврами лезгин, табасаранцев Южного Дагестана [12, с. 18].

Группу северо-кумыкских ковров-думов объединяет следующее: наличие центрального поля и каймы. Центральное поле решается в одном случае за счет сочетания большого количества свободного фона и крупных орнаментальных форм на нем, в другом – преобладания цветовых масс крупного по форме узора над гладким фоном [12, с. 22]. В узоре ворсового ковра возможна мелкая деталировка орнамента за счет цветных узелков в 5–10 кв. мм, лежащих в основе воспроизведения рисунка [12, с. 23].

У кумыкских думов есть отдельные подтипы [12, с. 23]. Их названия сложились в связи с местами их выработки: казанищенский оюв (оюв — узор ковра); кумторкалинский оюв; махмар оюв; какашуринский оюв; ковры типа джугьарай.

Для композиции данных ковров характерно сочетание большого количества фона, преобладающего над узором, или преобладание крупного по форме узора над площадью гладкого фона. Своеобразное соотношение узора и фона: фон выступает как узор [12, с. 24].

Основной особенностью аварского коврового искусства является специфический характер локальности колористического решения [9, с. 143]. Она характерна вообще для ковроткачества как искусства и в более узком плане – для ковроделия определенного, отдельно взятого народа [14, с. 102]. Естественно, в аварском варианте искусства ковроделия локальность вытекает из эстетического вкуса, особенностей художественного восприятия мира конкретного этнического единства – аварцев, что и позволяет в ковроделии Дагестана выделить локально аварское ковроткачество в единстве его компонентов [9, с. 145].

Цветовые сочетания в узоре аварских ковров не отличались большим разнообразием. Палитра цветов, как правило, колебалась от 3 до 6. Доминирующими цветами выступали красный и синий. В особенности это относится к узорным войлокам и безворсовым коврам, в которых оба оттенка чередовались в фоне центрального поля и ведущих медальонов. По сравнению с гладкими безворсовыми коврами, в войлоках наблюдается больше вариантов расцветки. Нередко встречаются сложные сочетания зеленых, охристых, оранжевых и других цветов [9, с. 145].

Цветовые схемы ковров включали в себя яркие и в то же время мягкие, насыщенные оттенки красного. Корни марены давали разнообразную гамму различных оттенков – розовый, бордовый, красный, – для чего использовали различные квасцовые протравы [14, с. 104]. Причем большое значение имело и время сбора марены, который, как правило, производили осенью и весной, а тайна самой науки крашения передавалась мастерицами от поколения к поколению.

В работе 1989 года «Ворсовые ковры Дагестана» Г. Н. Казилов выделяет два традиционных направления колористического решения ковров: первое направление: цветовые сочетания выполнялись живописно – с тонким чутьем и тщательным подбором оттенков. Мастера создавали цельный колорит, плавно переходящий от чуть холодноватых до интенсивно теплых тонов. Второе направление: колористические решения строились декоративно, с использованием крупных лаконичных цветовых пятен. Характерная особенность – контрастные сочетания ярких тонов, чаще всего ярко-красного и темно-синего [6, с. 20].

Для аварских ковров наиболее характерно второе направление. Его ключевая особенность – составление колористических сочетаний из крупных локальных цветовых пятен. При этом используется ограниченное число цветов и оттенков [9, с. 146].

Особенности цветовой гаммы аварских давагинов: строится на сочетании контрастных холодных и теплых тонов: красный – зеленый – синий – желтый; в красный цвет традиционно добавляют вкрапления других оттенков: белого, желтого, фиолетово-синего; фон каймы чаще всего бывает красный, коричневатого оттенка [9, с. 150]. Состав цветовых решений аварских ковров складывается из декоративных, крупных, но четких пятен ярких контрастирующих тонов. Важно сказать, что основными цветами в аварских коврах выступали красный и синий [9, с. 154].

Узор кумыкских думов в своей основе, так же, как и в коврах всего Дагестана, сине-красный. Однако масштабное соотношение основных цветов между собой в них иное. Характерно сочетание крупных цветовых пятен основных цветов в узоре ковра [12, с. 39].

Основными цветами являются красный и синий. Их оттенки также совершенно иные, чем в коврах горного Дагестана. Преобладают терракотовые оттенки красного цвета, а для синего характерна более мягкая гамма тонов. В каякентских коврах-паласах нет яркости и локальности цвета, присущих коврам других народностей Дагестана, в том числе коврам северных кумыков. Их колористическая гамма более сдержанна. Сравнительно ограниченная гамма, построенная на сочетаниях 3–4 основных цветов: бордо, терракот, синий, белый (в Южном Дагестане она достигает 6–8 цветов), – обогащается за счет умелого их распределения на плоскости ковра [12, с. 39]. Сопоставление холодных и теплых, хроматических и ахроматических, темных и светлых, ярких и приглушенных тонов создает впечатление богатства красочной гаммы [12, с. 40].

В самобытности орнаментальных мотивов, подразделяющихся на геометрический, растительный, зооморфный, смешанный и предметный (или же, по классификации английского ученого А. Хеддона, на фюсиноморфный (небо, небесные явления, элементы ландшафта) и биоморфный (животные, человек)), проявляется народная эстетическая основа, формирующая национальное своеобразие коврового узора [15, с. 16]. Одним из основных центрических орнаментов наиболее традиционных и распространенных аварских безворсовых ковров «давагинов» является ромбовидный медальон с многочисленными крючкообразными ответвлениями, очень похожими на длинные вытянутые шеи птиц с завершениями в виде треугольников [9, с. 101]. Некоторые мастерицы называют этот медальон «габур халатаб бугеб рукъ» – «длинношеий дом», некоторые – «xlamal халатал рукъ» – «длинноногий дом». Здесь надо подчеркнуть, что «рукъ» – дом – выступает не в прямом смысле, как ошибочно считают некоторые авторы, а в значении «медальон» – нечто замкнутое, структурно завершенное. Сохранившуюся традицию изображения медальона данной конфигурации можно трактовать как пережиток древних верований, к примеру, оберега дома, остаток культово-магических изображений [9, с. 102].

Надо отметить, что зооморфные орнаментальные мотивы имеют в ковровой орнаментике аварцев весьма широкое распространение, наряду с геометрическим, растительным и антропоморфным узором, в совокупности своей являясь основными компонентами аварского коврового орнаментального искусства [9, с. 102].

В свете традиционных канонов, применяемых многими исследователями при классификации коврового орнамента, аварские ковровые орнаментальные мотивы также подразделяются на две обобщенные группы: фюсиноморфную и биоморфную. Помимо данной классификации, как и указывали выше, существуют еще символическая и космологическая группы знаков [9, с. 103].

К символической группе исследователи относят знаки в виде прямых и зигзагообразных линий, треугольников, квадратов, ромбов, сложных крестообразных форм, латинской буквы S, рогообразных элементов, спиралей и лабиринтов, которые существовали как главные и второстепенные элементы центрального поля. В частности, выделяются такие орнаментальные формы, как центрический, окаймляющий, ленточный и заполняющий. Все данные элементы и орнаментальные формы с той или иной степенью частоты встречаются в ковровом искусстве аварцев, хотя порой и отличаются собственно аварской трактовкой семантической основы [9, с. 103].

Антропоморфный орнамент менее распространен, чем геометрический или растительный. В композиционном строе ковра он играл особую роль, так как с ним были связаны различные обычаи и традиции аварцев. Наиболее распространены сюжеты – всадник на коне, пляшущие человечки и др., зачастую схематичные, условные, геометризованные [9, с. 106].

Антропоморфные орнаментальные мотивы ковровой орнаментики, в том числе и аварские, подразделяются на две группы: стилизованное изображение человека во весь рост и отдельно – рук, ног, головы, усов, глаз. Кроме отмеченных выше орнаментальных мотивов, в узорах аварских ковров часто встречались стилизованные изображения предметов быта, орудий труда, религиозных атрибутов, в которые мастерица, опираясь на жизненный опыт, вкладывала свое видение реального мира. В итоге в узорах ковров отразился эстетический опыт народа [9, с. 107].

Узоры кумыкских думов являются своеобразными по форме. Они представляют собой медальоны – фигуры со сложными очертаниями. Неповторимость и типичность северо-кумыкского ковра заключается в оконтуривании узора [12, с. 22]. Контур узора создается за счет самой структуры ткани ковра и бывает чаще всего того же цвета, что и сам узор.

Общие мотивы композиции, которые так же можно применить к кумыкским коврам, мы уже рассмотрели у аварцев. Поэтому для большей наглядности рассмотрим каждый подтип северо-кумыкских ковров [12, с. 23].

Казанищенский оюв: наиболее излюбленным у кумыков является ковер-дум с рисунком, получившим название «наху оюв» (свадебный) [12, с. 23].

Ковры с рисунком «наху оюв»: центральное поле ковра заполняется 2–4 рядами вертикально идущих фигур со сложными очертаниями. Бордюр однополосный, узкий, с двумя небольшими подкоемками, обрамляющими бордюр [12, с. 24].

Кумторкалинский оюв: варианты ковровых рисунков этого типа также многообразны [12, с. 28].

Махмар оюв: здесь основным художественным приемом является обратимость орнамента. Соотношение узора и фона в данных коврах таково, что фон выступает как узор. Получается, что фон выполняет роль орнаментального узора наряду с основным орнаментом. Такой прием также распространен в других дагестанских коврах [12, с. 28].

Какашуринский оюв: [12, с. 33] наиболее характерным рисунком думов этого типа является «паннуз оюв».

Ковры типа джугьарай: здесь решение коврового узора на плоскости ковра строится на основе ритмического чередования горизонтальных орнаментированных цветных полос [12, с. 35].

Южные кумыки (Каякентские). Здесь мы не увидим обрамляющей каймы и центрального поля. Композиция ковров южных кумыков в своей основе незамкнутая. Каякентские ковры отличаются многообразием орнаментальных форм [12, с. 38].

Медальонная композиция коврового узора, характерная для ковров северных кумыков, у южных кумыков не встречается. Впечатление богатства орнамента достигается не за счет многообразия и сложности узора, а за счет различных вариантов сочетаний несложных по форме, геометризованных и стилизованных элементов коврового орнамента, своеобразная интерпретация которых встречается в основном только у южных кумыков [12, с. 57].

Важен и особый принцип применения цветных обводок, отличный от принципа, применяющегося в безворсовых коврах других народностей Дагестана, в частности у северных кумыков. Характерным является то, что контур обрамляет не весь элемент узора, а только две его симметричные стороны. Этот прием оконтуривания элементов узора оживляет орнаментальное и колористическое решение ковра-паласа, лишает узор скованности и статичности, придает ему динамичность [12, с. 58].

В целом ковровый узор характеризуется большой монументальностью, графической четкостью, уравновешенностью и ясностью ритмов и композиции [12, с. 55].

В организации восприятия богатого орнамента, в создании спокойной, цельной гармонии красок и линий в этих узорах большую роль играли красочные сочетания [15, с. 100]. Сочетание форм рисунка и изысканной, со вкусом подобранной цветовой гаммы способствовало лучшему зрительному восприятию изящества формы каждого элемента, создавая цельную гармонию ковра. Исследование орнаментальных мотивов аварских ковров и кумыкских ковров позволяет выделить в них и ряд общих, характерных для ковроделия всего Дагестана моментов, на которые указывают многие исследователи. Одним из них является гармоничное сочетание площадей орнамента и фона, состоящее в равномерном, без каких бы то ни было скучных, монотонных пробелов расположении орнамента на площади ковра, и во взаимодействии различных орнаментальных форм [15, с. 105].

По результатам данного исследования можно сказать следующее. Орнаментальное искусство аварских и кумыкских ковров представляет собой уникальное явление в декоративно-прикладном творчестве народов Дагестана, где каждая деталь несет глубокий символический смысл и отражает многовековой опыт народных мастеров. Аварские ковры отличаются преобладанием геометрического орнамента, наличием центрических композиций и сложной системой символики.

Кумыкские ковры характеризуются более разнообразной композиционной структурой, включающей как замкнутые, так и незамкнутые композиции. Общими чертами для обеих школ являются: гармоничное сочетание орнамента и фона, четкость графического решения, выразительность композиционных построений, богатство цветовой палитры. Исследование показало, что в орнаментальных мотивах отразились особенности быта и культуры народов, природные и климатические условия региона, религиозные воззрения. Особое значение имеет тот факт, что, несмотря на различия в стилях и техниках исполнения, обе школы сохраняют национальную самобытность, традиционные приемы орнаментации, уникальную систему цветового решения. Проведенное исследование позволило раскрыть богатство и разнообразие орнаментального искусства дагестанского ковроткачества, его глубокие исторические корни и культурное значение.

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусства, Назарова М. С.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, M. S. Nazarova

Список литературы:

1. Декоративно-прикладное искусство Дагестана: каталог из собрания музея «Дагестанский аул» – Махачкала, 2019. – 192 с.: илл.
2. Магомедова А. И. Дагестанские ковры из собрания ДМИИ им. П. С. Гамзатовой / А. И. Магомедова. – Махачкала, 2009.

3. Магомедов А. Традиционное искусство Дагестана в контексте социальных процессов XX в. / А. Магомедов. – Махачкала, 2007. – 164 с.
4. Гаджиев М. Г. Из истории культуры Дагестана в эпоху бронзы (могильник Гинчи) / М. Г. Гаджиев. – Махачкала, 1969.
5. Гаджиев М. Г. Этнокультурные процессы в Древнем Дагестане / М. Г. Гаджиев. – Махачкала, 1987. – 110 с.
6. Казилов Г. Н. Ворсовые ковры Дагестана / Г. Н. Казилов; под общ. ред. П. А. Тельтевского, Д. М. Магомедова; Даг. гос. пед. ин-т, М-во культуры ДАССР. – Махачкала: Даг. кн. изд-во, 1989. – 203 с.
7. Давудов О. М. Культура Дагестана эпохи раннего железа / О. М. Давудов. – Махачкала, 1974.
8. Бетехин Г. А. Технология ковроделия РСФСР / Г. А. Бетехин, Л. К. Зубов, Б. А. Помянский. – Москва, 1955.
9. Гусейнов К. М. Ковровый промысел аварцев (конец XIX – начало XX века) / К. М. Гусейнов. – Махачкала: Институт истории, археологии и этнографии, 2006. – 180 с.
10. Магомедова А. И. Дагестанские ковры из собрания ДМИИ им. П. С. Гамзатовой. Издание второе, дополненное / А. И. Магомедова. – Москва: «Дагестан», 2017. – 124 с.
11. Габиев Дж. О художественных особенностях ворсовых ковров Дагестана (XIX–XX вв.) / Дж. Габиев // КЭС. – Вып. V. – Москва: Наука, 1972.
12. Ташлицкая Э. Безворсовые ковры Дагестана: по материалам безворсового ковроделия кумыков / Э. Ташлицкая – Махачкала: Дагкнигоиздат, 1975. – 63 с.: илл.
13. Дебиров П. М. История орнамента Дагестана / П. М. Дебиров. – Москва: Наука, 2001. – 416 с.
14. Дебиров П. М. Ковры Дагестана: традиционное и современное искусство ковроткачества / П. М. Дебиров. – Москва, 2006. – 83 с.
15. Дебиров П. М. Истоки орнамента растительного стиля / П. М. Дебиров // Народное декоративно-прикладное искусство и современность. – Махачкала, 1979.

References:

1. Decorative and applied art of Dagestan: a catalog from the collection of the Dagestan Aul Museum – Makhachkala, 2019. 192 p.: fig.
2. Magomedova A. I. Dagestan carpets from the collection of the Gamzatova State Museum of Fine Arts / A. I. Magomedova. – Makhachkala, 2009.
3. Magomedov A. The traditional art of Dagestan in the context of social processes of the twentieth century / A. Magomedov. – Makhachkala, 2007. – 164 p.
4. Gadzhiev M. G. From the cultural history of Dagestan in the Bronze Age (Ginchi burial ground) / M. G. Gadzhiev. – Makhachkala, 1969.
5. Gadzhiev M. G. Ethnocultural processes in Ancient Dagestan / M. G. Gadzhiev. – Makhachkala, 1987. – 110 p.
6. Kazilov G. N. Pile carpets of Dagestan / G. N. Kazilov; under the general editorship of P. A. Teltevsky, D. M. Magomedov; Dagestan State Pedagogical Institute, Ministry of Culture of the DASSR. – Makhachkala: Dagestan Publishing House, 1989. – 203 p.
7. Davudov O. M. Culture of Dagestan in the Early Iron Age / O. M. Davudov. – Makhachkala, 1974.
8. Betekhin G. A. Carpet technology of the RSFSR / G. A. Betekhin, L. K. Zubov, B. A. Pomyansky. – Moscow, 1955.
9. Huseynov K. M. Carpet fishing of the Avars (late XIX – early XX century) / K. M. Huseynov. Makhachkala: Institute of History, Archeology and Ethnography, 2006. 180 p.
10. Magomedova A. I. Dagestan carpets from the collection of the Gamzatova State Museum of Fine Arts. Second edition, expanded / A. I. Magomedova. – Moscow: Dagestan, 2017. 124 p.
11. Gabiev J. On the artistic features of pile carpets of Dagestan (XIX–XX centuries) / J. Gabiev // KES. – Vol. V. – Moscow: Nauka Publ., 1972.
12. Tashlitskaya E. Lint–free carpets of Dagestan: based on the materials of lint-free carpet making by Kumyks / E. Tashlitskaya - Makhachkala: Dagknig Publishing House, 1975. – 63 p.: fig.
13. Debirov P. M. The history of Dagestan ornament / P. M. Debirov. Moscow: Nauka Publ., 2001. 416 p.
14. Debirov P. M. Carpets of Dagestan: traditional and modern art of carpet weaving / P. M. Debirov. – Moscow, 2006. – 83 p.
15. Debirov P. M. The origins of floral style ornament / P. M. Debirov // Folk decorative and applied art and modernity. – Makhachkala, 1979.

УДК 67.017(679.7)

Н. М. Кирикова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ТАКТИЛЬНОСТЬ КАК ЯЗЫК ЭМОЦИЙ: ИНКЛЮЗИВНЫЙ ПОДХОД В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

© Н. М. Кирикова, 2026

Аннотация: рассматривается роль тактильности как канала эмоциональной коммуникации в современном дизайне в контексте феноменологии восприятия, теории аффекта и метамодернистской культурной парадигмы. Исследуется потенциал тактильности как инструмента инклюзивного проектирования, учитывающего сенсорное разнообразие восприятия человека.
Ключевые слова: тактильность, эмоциональная коммуникация в дизайне, инклюзивный дизайн, сенсорное разнообразие, феноменология восприятия, теория аффекта.

N. M. Kirikova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya St., 18

TACTILITY AS A LANGUAGE OF EMOTION: AN INCLUSIVE APPROACH IN CONTEMPORARY DESIGN

Abstract: The article examines the role of tactility as a channel of emotional communication in contemporary design within the framework of the phenomenology of perception, affect theory, and the metamodern cultural paradigm. It explores the potential of tactility as a tool of inclusive design that takes into account the sensory diversity of human perception.
Keywords: tactility, emotional communication in design, inclusive design, sensory diversity, phenomenology of perception, affect theory.

В современном проектном мышлении, формирующемся в рамках метамодернистской культурной парадигмы, всё большую актуальность приобретает стремление к эмоциональной сопричастности и телесной вовлечённости. Противостоя идеалам постмодернистской ироничной отстранённости, дизайн вновь обращается к интуитивному, сенсорному и телесному. Эта тенденция проявляется не столько в поиске новых форм, сколько в сдвиге внимания к чувственному восприятию — в первую очередь, тактильному. Так называемый «тактильный поворот», охарактеризованный рядом исследователей (Клэр Бишоп, Кэролайн А. Джонс), связан с усилением интереса к характеристикам материалов, текстур, температуры, физической массе объекта как к каналам аффективного взаимодействия [1], [2].

Ещё в конце 90-х годов XX века финский архитектор Юхани Палласмаа в своём эссе *The eyes of the skin* отмечал, что архитекторы в последние годы традиционно проектировали прежде всего для визуального восприятия. Палласмаа также подчёркивает, что «пространства, места и здания, несомненно, воспринимаются как мультисенсорные живые переживания, и мы сканируем наше окружение ушами, кожей, носом и языком, а не только глазами» [3]. В условиях же нарастающей цифровизации, когда визуальное всё больше доминирует в культуре, дизайнеры стремятся предложить стратегии телесной компенсации — приглашение не только смотреть, но и ощущать, вступать в контакт. Объекты и пространства становятся не просто визуально привлекательными, а способными вызывать ощущения сопричастности, заботы и защищённости. Поверхности и формы начинают «говорить» с телом задолго до прикосновения: визуальные характеристики — матовость, гладкость, мягкость, структурность — становятся предтактильными сигнальными кодами, активирующими чувственное ожидание. Подобный подход особенно важен в контексте инклюзивного дизайна, где тактильность может выступать как язык, способный учитывать широкий спектр сенсорных и когнитивных различий. В этих условиях материальность объекта становится не просто техническим или декоративным аспектом, но важнейшим инструментом коммуникации, адаптации и эмоционального включения.

Рассматривая вопрос тактильности в дизайне сквозь призму философии и культурной теории, следует обратиться к феноменологии восприятия французского философа Мориса Мерло-Понти. В его фундаментальной работе «Феноменология восприятия» формулируется принцип «примата восприятия»: восприятие понимается не как механическая фиксация внешних стимулов, а как активное телесное событие человека с миром [4]. Человеческое тело в этой концепции мыслится не просто объектом среди других объектов, а медиатором, обеспечивающим возможность контакта с окружающим. Как подчёркивал Мерло-Понти, тело выступает универсальным средством, благодаря которому мир становится доступным для опыта.

Эта идея напрямую соотносится с дизайном: материал, форма и текстура в таком подходе перестают быть исключительно визуальными кодами, а превращаются в точки входа в телесный опыт. Феноменология позволяет рассматривать пространство и предметную среду не как нейтральные артефакты, а как «проживаемые места». Тактильность здесь выступает способом погружения в среду: прикосновение к шероховатой поверхности стены, мягкая текстура ткани или прохладный камень под рукой создают уникальное чувство соприсутствия, которое невозможно воспроизвести только визуальными средствами. В результате дизайнер обращается не к абстрактному зрителю, а к телесному субъекту, чьи движения, жесты и касания становятся основой взаимодействия со средой.

Теория аффекта расширяет это понимание, объясняя, каким образом сенсорные впечатления вызывают эмоциональный отклик. Брайан Массуми, канадский философ и социальных теоретик, в эссе «Автономия аффекта» определяет аффект как дорациональный, предсознательный импульс, возникающий в момент встречи тела с миром [5]. В рамках дизайна получается, что объект может воздействовать на пользователя ещё до того, как произойдёт его осознанная интерпретация. И в этом контексте тактильность приобретает особое значение: сопротивление материала, гладкость поверхности или температурное ощущение способны вызвать немедленную эмоциональную реакцию, минуя когнитивные фильтры.

Сходную логику развивает британско-австралийский социолог Сара Ахмед в книге *The Cultural Politics of Emotions*, где она демонстрирует, что эмоции не существуют исключительно как внутренние состояния, но формируются во взаимодействии с объектами и пространством [6]. Вещи, как говорит С. Ахмед, «насыщаются» чувствами, притягивая или отталкивая нас. Получается, что в дизайне тактильность — не только осязательная характеристика объекта, но и канал создания аффективных связей, через которые предмет вступает в коммуникацию с человеком.

Особое значение эти идеи приобретают в инклюзивном дизайне, где важна не только функциональная доступность, но и эмоциональная включённость. Британский дизайнер и исследователь Грэм Пуллин в книге *Design Meets Disability* показывает, что предметы, разработанные для людей с ограниченными возможностями, могут быть не скрытыми вспомогательными устройствами, а полноценными эстетически значимыми объектами [7]. Так, слуховые аппараты могут становиться частью индивидуального стиля, а протезы — элементом личной идентичности. Пуллин тем самым демонстрирует, что дизайн способен работать через тактильность и материал не только как через функциональные параметры, но и как через форму эмпатии, открывая пространство для самовыражения.

Эти положения развивает и Эллен Лаптон, американская исследовательница и куратор, обращающаяся к теме многосенсо́рного опыта. В своих публикациях она подчёркивает, что тактильность может выступать главным каналом коммуникации в условиях визуальной перегруженности [8]. В совместной работе с коллегами из *Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum* Лаптон отмечает: обращение к тактильным и телесным практикам позволяет создавать более инклюзивную и вовлекающую среду, которая работает не только в контексте адаптации для людей с нарушениями зрения, но и в расширении чувственного опыта для всех пользователей [9]. Дополняет этот теоретический ряд концепция метамодернизма, предложенная Тимотеусом Вермюленом и Робином ван ден Аккером. В публикации *Notes on Metamodernism* они описывают культурное состояние, колеблющееся между иронией и искренностью, дистанцией и вовлечённостью. Подобная осцилляция для дизайна открывает возможность соединять функциональные требования с чувственным наполнением, формируя объекты, которые не только выполняют утилитарные задачи, но и обеспечивают глубокий аффективный опыт. Элисон Гиббонс в своих исследованиях уточняет, что метамодернизм объединяет рациональное и эмоциональное, телесное и символическое [10–12]. В контексте тактильного дизайна это означает, что поверхность, текстура или температурные качества предмета могут выступать не только физическими характеристиками, но и носителями символических значений, которые действуют на уровне коллективных эмоций и культурных ассоциаций. В совокупности рассмотренные концепции позволяют обозначить целостное теоретическое поле для анализа тактильности как особой формы эмоциональной коммуникации в современном дизайне.

В большинстве своём наше взаимодействие с предметом начинается с визуального восприятия. Но зачастую зрение не ограничивается ролью отстранённого «наблюдателя»: оно способно вызывать предчувствие прикосновения, формируя ожидание контакта ещё до того, как рука коснётся поверхности.

Матовость материала поглощает свет и так создаёт ощущение мягкости, которое зрительно настраивает на бережное взаимодействие. Напротив, глянцевая или зеркальная поверхность отражает не только окружающее, но и самого наблюдателя, тем самым подсказывая предстоящую гладкость и прохладу. Линии, изгибы и плавность формы визуально передают комфорт и принятие, тогда как рельефность или зернистость фактуры сигнализируют о неком сопротивлении и вызывают желание проверить это ощущение прикосновением.

Примером того, как визуальные сигналы задают телесный опыт, является проект нидерландского дизайнера Сабин Марселис *No Fear of Glass* (2020), реализованный в знаменитом павильоне Мис ван дер Роэ «Барселона». Стеклянная мебель Марселис словно «вырастает» из травертинового пола: два шезлонга и колонна-лампа органично интегрированы в строгую архитектуру павильона (рис.1). Это хрупкое равновесие между экспериментами и уважением к историческому пространству, подтверждается словами самой Марселис, которая говорит о том, что ей потребовалась определённая смелость, чтобы «добавить к этому месту объекты, прорастающие из самой архитектуры» [13, с. 112]. Прозрачность и блеск стекла, подчеркнутые строгими линиями и лёгким изгибом формы, рождают визуальное ощущение предстоящего контакта — побуждая зрителя проверить прохладу и чистоту материала через прикосновение.

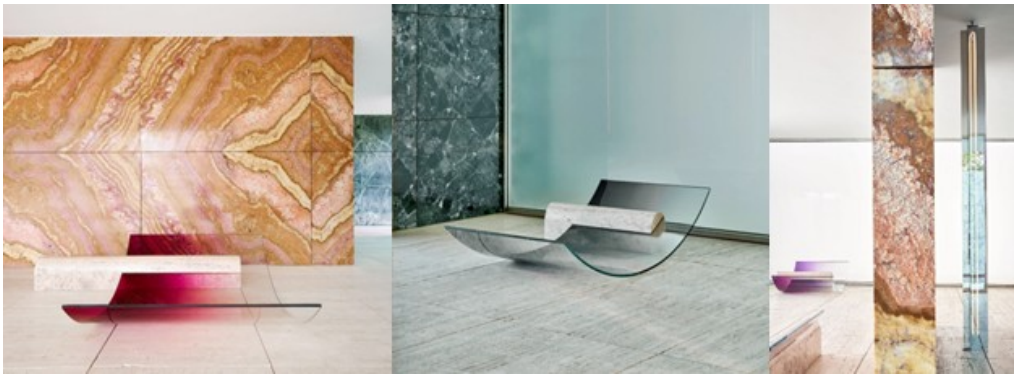


Рис. 1. Серия объектов *No Fear of Glass*, Сабин Марселис, 2020 г.

В этом смысле также показательна дизайн-практика Наото Фукасава (Япония). Он утверждает, что подлинное качество формы распознаётся через телесный опыт: «Люди распознают хороший дизайн через тактильный опыт <…> наши глаза тоже «прикасаются» к вещам» [14, с. 52]. Для Фукасава форма — это граница взаимодействия, своеобразная линия соприкосновения между объектом и человеком, которая возникает ещё до реального касания. Например, его кресло *Harbor Laidback*, созданное для бренда *B&B Italia* (рис. 2), с мягкими очертаниями и обилием вариантов обивки (от кожи до фактурного текстиля), создаёт ощущение уюта и словно обволакивающего «объятия».



Рис. 2. Кресло *Harbor Laidback*, Наото Фукасава для *B&B Italia*, 2021 г.



Рис. 3. Детская кружка *Dombo mug*, Ричард Хаттен для *Gispen*, 2000 г.

Нидерландский дизайнер Ричард Хаттен в своей работе руководствуется девизом «*No Sign of Design*» (в пер. с англ. «Без признаков дизайна») [15]. Именно поэтому его объекты выглядят максимально лаконично и ненавязчиво, но в то же время способны вызвать телесно-интуитивную реакцию. Примером тому служит детская кружка *Dombo Mug*, созданная Хаттеном для *Gispen* (рис. 3), где посредством дизайна передаются эмоции, но не через сложные визуальные эффекты, а через простоту и продуманную форму. Её характерные «ушки» и округлые линии создают ощущение игривости, делая предмет доступным и понятным для детей. Здесь внимание смещается с физического контакта на эмоциональное воздействие: кружка вызывает чувство радости и лёгкости, показывая, что

тактильные «впечатления» в дизайне могут формироваться не только через осязание, но и через визуальные элементы, которые вовлекают пользователя на эмоциональном уровне. При этом сам объект продуман с эргономической точки зрения: большие ручки по бокам удобны для обхвата руками ребёнка, сводя к минимуму риск выскальзывания.

Когда воплощается в современном дизайне концепт тактильности в интерьере, важно учитывать, что она проявляется иначе, чем в предметном дизайне: здесь она действует не через единичный объект, а через последовательность состояний и характеристик пространства. Тактильный опыт уже формируется в процессе движения – через смену напольных покрытий под ногами, через температурные различия и фактуру материалов, через характер отражения света. Именно поэтому в интерьерной практике тактильность оказывается связанной не столько с отдельными элементами, сколько со сценарным подходом, пространственной навигацией и телесной ориентацией пользователя.

Показательным примером подобного подхода остаётся интерьер Норвежского национального театра оперы и балета в Осло, спроектированного местным архитектурным бюро *Snøhetta* в 2008 г. В основу концепции проекта театра положено принципиальное различие материалов по своим физическим и визуальным свойствам. Если внешний объём театра формируется преимущественно из белого каррарского мрамора (рис. 4), то пространство главного фойе организовано вокруг крупномасштабной волнообразной поверхности, так называемой *wave wall*, отделанной шпонированными панелями (рис. 5 и 6). Этот элемент выполняет не только композиционную, но и пространственно-организующую функцию: задаёт направление движение посетителей к концертным залам, формирует акустическую среду и одновременно маркирует переход от открытого городского пространства к внутреннему пространству театра.



Рис. 4. Норвежский национальный театр оперы и балета в Осло, бюро *Snøhetta*, 2008 г.



Рис. 5. Фойе Норвежского национального театра оперы и балета в Осло, бюро *Snøhetta*, 2008 г.



Рис. 6. Зал Норвежского национального театра оперы и балета в Осло, бюро *Snøhetta*, 2008 г.

В настоящее время сценарный подход получает своё дальнейшее развитие, особенно в проектах, ориентированных на работу с природными материалами и их выразительными сенсорными характеристиками. Например, проект гостиницы *Populus* в Денвере, разработанный американской студии *Studio Gang* (2024 г.). Архитектурный облик здания связан с обращением к структуре коры осинообразного тополя (он же *Populus tremuloides*) (рис. 7). По мере роста деревья сбрасывают нижние ветви, в результате чего на стволах образуются тёмные, похожие на глаза, отметины. Это легло в основу биоморфной логики рисунка фасада (форма проёмов вдохновлена характерными узорами) и получило продолжение в интерьере (рис. 8), где используются поверхности с выраженной фактурой и материалы, рассеивающие свет и формирующие спокойную визуальную среду.



Рис. 7. Осинообразный тополь *Populus tremuloides* и фасад гостиницы *Populus*, Денвер, США, 2024 г., *Studio Gang*



Рис. 8. Интерьер лобби-бара гостиницы *Populus*, 2024 г.

Переход от городской среды к интерьеру в данном случае решён не как резкое противопоставление, а как постепенное изменение характера материалов и освещённости, позволяющее пользователю телесно адаптироваться к пространству. В этом случае тактильные свойства среды работают не как отдельный выразительный приём, а как часть сценария движения, обеспечивающего последовательное считывание структуры интерьера.

Особое место среди современных общественных интерьеров, ориентированных на телесное и эмоциональное восприятие среды, занимает центр поддержки пациентов с онкологическими заболеваниями *Maggie's Leeds* (г. Лидс, Великобритания) от английской архитектурной студии *Heatherwick Studio* (2020 г.). В отличие от традиционных медицинских учреждений, архитектура центров *Maggie's* изначально строится вокруг идеи создания пространства, способного поддерживать пользователя не только функционально, но и на уровне сенсорного опыта пребывания в среде. В этом контексте материальная организация интерьера рассматривается не как стилистический выбор, а как инструмент формирования эмоционально устойчивого пространственного сценария, в котором тактильные качества материалов — теплота древесины, фактура известковой штукатурки, мягкость текстильных поверхностей, характер отражения света — участвуют в создании атмосферы доверия и безопасности. Пространственная структура центра организована вокруг общей кухни и системы небольших павильонов для индивидуальных консультаций, что позволяет сочетать необходимую приватность с ощущением включённости каждого пациента в общее социальное взаимодействие. Отдельно можно отметить интеграцию озеленения в архитектуру здания через благоустроенную крышу и внутренние дворы с садами, благодаря чему контакт с природными материалами и живыми растениями становится неотделимой частью повседневного пользовательского опыта. Именно через такие телесно считываемые характеристики среды пространство начинает функционировать как язык эмоциональной коммуникации между архитектурой и человеком. В случае центра *Maggie's Leeds* тактильность выступает важным элементом адаптации: помогает снизить ощущение институциональности медицинского учреждения, облегчает психологическую адаптацию диагностированного пациента и поддерживает различные сценарии пребывания – от общения до уединённого восстановления эмоционального равновесия.

В целом, вопрос тактильности в современном дизайне становится особенно значимым в связи с расширением представлений о сенсорном разнообразии пользователей и пересмотром самого понятия инклюзивности проектной среды. Если ранее это было связано преимущественно с обеспечением физической доступности пространства, то сегодня всё большее внимание уделяется условиям сенсорного взаимодействия человека со средой.

Распространение исследований нейроразнообразия также значительно повлияло на процесс. Под этим термином «нейроразнообразие» понимается широкий спектр особенностей сенсорной обработки информации, включая аутистический спектр, синдром дефицита внимания, особенности сенсорной чувствительности и другие состояния, влияющие на восприятие среды. В подобных случаях тактильные характеристики материалов, объектов способны выполнять стабилизирующую функцию, снижая уровень тревожности и облегчая повседневный опыт взаимодействия человека с миром вокруг. Например, в исследованиях сенсорной среды образовательных пространств архитектор и доктор философских наук Магда Мостафа подчёркивает, что тактильная «предсказуемость» материалов, различия фактур и возможность выбора степени телесного контакта с объектами среды способствуют снижению тревожности и повышению уровня внимательности и вовлечённости студентов [16, с. ?]. Разработанный ею индекс *Autism ASPECTSS Design Index* стал одним из первых инструментов систематизации архитектурных параметров, влияющих на сенсорное восприятие среды: пространственная последовательность (*spatial sequencing*), зонирование по уровню сенсорной нагрузки (*sensory zoning*), наличие переходных и «буферных» пространств (*transition spaces*), возможность кратковременного сенсорного уединения (*escape spaces*), а также акустическая и визуальная предсказуемость среды. Несмотря на то, что методика создавалась прежде всего для образовательных учреждений, эти принципы постепенно интегрируются в проектирование интерьеров библиотек, досуговых пространств и культурных институций. В таких проектах различие фактур начинает выполнять навигационную функцию: материал пола, поверхности стен и элементы мебели формируют понятную пространственную структуру, позволяя считывать границы зон, характер маршрутов и степень приватности пространства.

В современной проектной практике тактильность постепенно выходит за пределы традиционного понимания как физического свойства материала и начинает рассматриваться как самостоятельный канал эмоциональной коммуникации между объектом дизайна и пользователем. Поверхность, пластика формы и характер взаимодействия с материалом формируют не только условия контакта, но и его предварительное ожидание, благодаря чему телесный опыт становится частью смысловой структуры объекта ещё до его непосредственного использования.

Таким образом, тактильность может рассматриваться как один из ключевых языков современного средового дизайна, позволяющий соединять функциональные требования среды с её эмоциональной выразительностью. В отличие от визуальных средств коммуникации, требующих интерпретации, тактильные характеристики пространства воспринимаются непосредственно и потому обладают высокой степенью универсальности. Это позволяет определить свойство тактильности не только как выразительный дизайнерский приём, но и как вектор универсальной проектной стратегии, ориентированной на формирование разнородных качеств среды, учитывающей разнообразные способы взаимодействия человека с пространством.

Научный руководитель: профессор кафедры истории и теории искусства, доктор искусствоведения, доцент Шабалина Н.М.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Art History and Theory, Doctor of Arts, Associate Professor Shabalina N.M.

Список литературы

1. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005. 144 p.
2. Jones C. A. *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. 328 p.
3. Pallasmaa J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. — 2nd ed. — London : Academy Press, 2005. — 80 p.
4. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М.: Ювента; Наука, 1999. 608 с.
5. *Массуми Б.* Автономия аффекта / пер. с англ. Г. Г. Коломийца // Философский журнал / Philosophy Journal. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.
6. Ahmed S. *The Cultural Politics of Emotion. 2nd ed.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. 256 p.
7. Pullin G. *Design Meets Disability*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011. 368 p.
8. Lupton E. *Design Is Storytelling*. New York: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum; Princeton Architectural Press, 2017. 159 p.
9. *The Senses: Design Beyond Vision* / ed. by E. Lupton, A. Lipps. New York: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum; Princeton Architectural Press, 2018. 224 p.
10. *Вермюлен Т., ван ден Аккер Р.* Заметки о метамодернизме / пер. с англ. А. Есипенко // Metamodernizm.ru. 2015. URL: https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ (дата обращения: 10.02.2026).
11. Gibbons A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. London: Routledge, 2012. 224 p.
12. *Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс А.* Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / пер. с англ. В. М. Липки; вступ. сл. А. В. Павлова. М.: РИПОЛ классик, 2022. 496 с. (Новое знание).
13. Marcelis S. *No Fear of Glass* // Champ Magazine. 2020. URL: https://champ-magazine.com/design/no-fear-of-glass/ XXI (дата обращения: 05.03.2026).
14. Fukasawa N. *Naoto Fukasawa on why objects shouldn't stand out too much* // Google Arts & Culture. URL:https://artsandculture.google.com/asset/naoto-fukusawa-on-why-objects-shouldn%E2%80%99t-stand-out-too-much-naoto-fukasawa/NgF4SgnDUKwxiQ?hl=en (дата обращения: 27.07.2025).
15. Hutten R. *Philosophy* // Studio Richard Hutten. URL: https://www.richardhutten.com/philosophy/ (дата обращения: 27.07.2025).
16. Mostafa M. *An Architecture for Autism: Concepts of Design Intervention for the Autistic User* // International Journal of Architectural Research. 2008. Vol. 2. No. 1. P. 189–211.

References

1. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005. 144 p.
2. Jones C. A. *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. 328 p.
3. Pallasmaa J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. — 2nd ed. — London : Academy Press, 2005. — 80 p.
4. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. Moscow: Yuventa; Nauka, 1999. 608 p. (in Rus.).
5. Massumi B. *Avtonomiya affekta* [The Autonomy of Affect]. Philosophy Journal. 2020. Vol. 13. No. 3. 110–133 pp. (in Rus.).

6. Ahmed S. *The Cultural Politics of Emotion. 2nd ed.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. 256 p.
7. Pullin G. *Design Meets Disability*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011. 368 p.
8. Lupton E. *Design Is Storytelling*. New York: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum; Princeton Architectural Press, 2017. 159 p.
9. *The Senses: Design Beyond Vision* / ed. by E. Lupton, A. Lipps. New York: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum; Princeton Architectural Press, 2018. 224 p.
10. Vermeulen T., van den Akker R. *Zametki o metamodernizme* [Notes on Metamodernism]. Metamodernizm.ru. 2015. Available at: https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ (accessed 10.02.2026) (in Rus.).
11. Gibbons A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. London: Routledge, 2012. 224 p.
12. Van den Akker R., Vermeulen T. *Metamodernizm. Istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism]. Moscow: RIPOL klassik, 2022. 496 p. (in Rus.).
13. Marcelis S. *No Fear of Glass*. Champ Magazine. 2020. Available at: https://champ-magazine.com/design/no-fear-of-glass/(accessed 05.03.2026).
14. Fukasawa N. *Naoto Fukasawa on why objects shouldn't stand out too much*. Google Arts & Culture. Available at: https://artsandculture.google.com/asset/naoto-fukusawa-on-why-objects-shouldn%E2%80%99t-stand-out-too-much-naoto-fukasawa/NgF4SgnDUKwxiQ?hl=en (accessed 27.07.2025).
15. Hutten R. *Philosophy*. Studio Richard Hutten. Available at: https://www.richardhutten.com/philosophy/ (accessed 27.07.2025).
16. Mostafa M. *An Architecture for Autism: Concepts of Design Intervention for the Autistic User* // International Journal of Architectural Research. 2008. Vol. 2. No. 1. P. 189–211.

УДК 761(520):7.034:391.2(520)

А.А. Ларионова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ЯПОНСКОГО КОСТЮМА В ОБРАЗАХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СУЩЕСТВ НА ГРАВЮРАХ УКИЁ-Э ЭПОХИ ЭДО

© А.А. Ларионова, 2026

Статья посвящена исследованию и определению корреляции между традиционным японским костюмным комплексом и образами мифологических существ и их репрезентации на гравюрах стиля укиё-э в контексте эпохи Эдо. На основе комплексной методологии, включающей в себя формально-стилистический, иконографический и историко-культурный методы исследования автором определены особенности визуальной репрезентации.

Ключевые слова: ёкаи, мифологические существа, японская мифология, традиционный костюм, кимоно, косодэ, укиё-э, японская гравюра, эпоха Эдо, Япония.

A.A. LARIONOVA

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

REPRESENTATION OF TRADITIONAL JAPANESE COSTUME IN THE IMAGES OF MYTHOLOGICAL CREATURES IN EDO-PERIOD UKIYO-E PRINTS

The article explores and defines the correlation between traditional Japanese costumes and images of mythological creatures and their representation in ukiyo-e prints in the context of the Edo period. Using a comprehensive methodology that incorporates formal-stylistic, iconographic, and historical-cultural research methods, the author identifies the characteristics of visual representation.

Keywords: yōkai, mythological creatures, Japanese mythology, traditional costume, kimono, kosode, ukiyo-e, Japanese woodblock print, Edo period, Japan.

В искусствоведении образы мифологических существ - ёкаев, представленные на гравюрах стиля укиё-э, как правило, рассматриваются через призму фольклора или театральной эстетики, в то время как полноценный анализ костюмного комплекса остается не раскрытым. В эпоху Эдо традиционный костюм становится сложной системой, ретранслирующей культурный код, социальный статус, гендер и облик персонажа. Данная статья посвящена выявлению особенностей визуальной репрезентации этого костюма в образах ёкаев, где одежда из маркера социального превращается в инструмент конструирования сверхъестественного.

Цель: выявить особенности визуальной репрезентации традиционного японского костюма в образах мифологических существ на гравюрах укиё-э эпохи Эдо.

Задачи:

Определить семиотический код традиционного японского костюма в образах ёкаев для маркировки сверхъестественного;

Выявить корреляции между особенностями репрезентации костюмного комплекса в образах мифологических существ и социокультурным контекстом эпохи Эдо;

На основании отобранных произведений провести иконографический анализ репрезентативной группы гравюр укиё-э эпохи Эдо, изображающих ёкаев в традиционном японском костюмном комплексе или его элементах.

Методология исследования имеет комплексный характер, включая формально-стилистический, иконографический и историко-культурный подходы. Это сделано для того, чтобы определить, как историко-культурный контекст эпохи Эдо повлиял на становление гравюр стиля укиё-э, отражавший культурный код страны данного исторического периода и включения мифологии и фольклора в данную среду искусства. Важным аспектом для изучения является традиционный костюм японцев периода правления сёгуната Токугава, и, несомненно, определение его функций, а также, как он был

интегрирован в образы мифологических существ, изображавшихся на гравюрах укиё-э. Для выявления репрезентации образов ёкаев был привлечён отобранный визуальный ряд гравюр стиля укиё-э эпохи Эдо различных мастеров, работавших, непосредственно, с мифологическим жанром.

Эпоха Эдо - период японской истории, длившийся с 1603 года по 1868 год. Он ознаменовался приходом к власти сёгуната Токугава, поэтому, этот период также называют периодом Токугава. Характерной особенностью этого времени является переход страны от междоусобных войн к полностью контролируемой стране. Япония становится закрытой и не допускает практически никаких контактов с внешним миром. Диктатура сёгуната Токугава была направлена на внутренний подъём Японии, за счет чего в стране происходит становление японского духа и идеи, развитие экономики и чиновничьего аппарата, влияющего на все сферы жизни японцев. На основе данных политических решений сёгуна в крупные города начинают постепенно перебираться люди из деревень и приближенных территорий. Бывшая столица Киото, Осака, и новая столица Эдо (современный Токио), начинают активно развиваться. Быстро растущая столица Эдо стала центром не только политической и деловой жизни империи, но и центром искусств и ремесел [1. 32 с.]. Чиновничий аппарат вводит в 1616 г. «Стостатейные установления Токугава» (徳川政憲百箇条/The Hundred Articles of the Tokugawa Constitution), диктуя правила и нормы жизни людей в период обособленности страны. Благодаря данным обстоятельствам складывается новый класс горожан - тёнин (町人/ chounin). Люди из этого класса были в основном купцами и ремесленниками, поэтому они нуждались в искусстве, которое могло отражать их жизнь и быт. Так возникает новое направление в японском искусстве - укиё-э (浮世絵/ ukiyo-e).

Укиё-э (картины плывущего мира) - жанровые сцены, создававшиеся простым народом и для него [1, 38 с.]. Принцип создания таких гравюр близок к ксилографии, благодаря создания изображения методом высокой печати на деревянных досках. Ранние, примитивные гравюры, были исполнены в черном цвете, с сильными ритмичными линиями, и отличались простым рисунком [1, 39 с.]. Предметами изображения гравюр были прекрасные куртизанки весёлых кварталов, любимые актёры, сцены из театральных постановок, пейзажи, жанровые сцены, и мифологические существа.

Многие традиции японской культуры, включая мифологию, складывались еще до эпохи Эдо. Однако, с японской мифологией, как, собственно, и с самой Японией, мир познакомился относительно недавно. Японская мифология - это результат синтеза, уникальное соединение легенд, поверий и преданий, формировавшихся на протяжении многих столетий в древнеяпонской, буддистской, даосской и поздней народной мифологических системах. Она развивалась по мере того, как материковые народы заселяли острова Японии и привносили в неё своё мировоззрение. Основу японской мифологии составляет скорее набор отрывочных легенд, чем целостная система верований, хотя ей нельзя отказать в своеобразной логике созерцательного восприятия мира. В ней нельзя выделить единого творца мироздания - началом становится самопроизвольно установившийся элементарный порядок. Одновременно появляются боги - ками (神/ kami), духи божественной природы [2, 4 с.]. Мифология в Японии развивалась на протяжении многих веков. К изначальным сюжетам о сотворении мира и рождении первых божеств добавлялись новые - о явлениях природы и животных, об императорах и воинах. Причём героями некоторых преданий становились реально существовавшие исторические персонажи [3, 11 с.]. Японская мифология, в контексте эпохи Эдо, отражает особенности этого островного государства, как и прочие виды традиционной культуры, в этот период она находит свое место на гравюрах укиё-э, продолжая транслировать устоявшиеся каноны, проявлявшиеся, например, в характере изображения мифологических существ. Традиционно они именуются ёкаями (妖怪/youkai).

Говоря конкретно о ёкаях, необходимо отметить, что это сверхъестественные существа. В японском языке слово «ёкай» имеет довольно широкое значение и может обозначать практически всех существ японской мифологии, имеющих сверхъестественную природу происхождения. Среди них существует множество видов, от мистических животных до призраков, которые когда-то были людьми. Из-за особенностей запечатления мифологических существ на гравюрах укиё-э, многие из них одеты в традиционный японский костюм, поэтому стоит сказать несколько слов о нём.

Традиционный японский костюм представляет из себя сложную систему. Одежда надевалась в несколько слоёв. Ключевым элементом было кимоно (着物 /kimono) с прямыми линиями кроя, запахивающееся на правую сторону, не имеющее застёжек и доходящее длиной до щиколоток от плеч, которое строго регламентировалось по гендерному и социальному признакам, что выражалось в использовании определенных цветов и орнаментах. Первоначальная форма кимоно под названием «кособэ» (в переводе «маленькие рукава») появилась в XIII в., зародившись на основе народного костюма и нижнего одеяния многослойного придворного платья знатной дамы. Кособэ - широкий, очень простого, ровного покроя халат с узкими рукавами, его важнейшие конструктивные элементы не претерпели с XV в. существенных изменений, менялся лишь стиль орнаментации. К периоду Эдо (XVII - XIX вв.) сложилось несколько вариантов кособэ (не имеющих принципиальных расхождений в основном крое). Начиная с XVII в. все они объединяются единым термином - кимоно, ведущим свое

происхождение от выражения «киру-моно» - «вещь, которую носят» [4, 1 с.]. За счёт синтеза строгой регламентации и канонов изображения ёкаев, чаще всего мы можем определить, кто изображён на гравюре и во что персонаж мифа одет.

В данной статье мы рассмотрим репрезентацию традиционного японского костюма, представленного в изображениях ёкаях на гравюрах укиё-э эпохи Эдо.

Предположительно, В японской мифологии и фольклоре предостаточно сказаний о духах, демонах, оборотнях, как и в любых других культурах. Но, конечно, во всем этом есть свои местные особенности. Например, если в Европе с темой оборотней чаще всего ассоциируются волки, то в Японии и Китае наиболее известным подобным примером является лиса. В древности лиса считалась животным, посвящённым синтоистской богине Инари, которая почиталась как богиня риса, земледелия и изобилия. Затем полномочия Инари стали существенно шире: её стали считать также покровительницей воинов и мастеров кузнечного дела. И главными посланницами этой богини считались лисы. В Японии лис называли кицунэ (狐/ kitsune). Они считались мудрыми животными, которым присущи большие знания и магические способности. Но главное - кицунэ могли превращаться в человека, насылать дурные сны и кошмары, овладевать сознанием и забирать у человека жизненную энергию. Самое интересное, что кицунэ способны принимать облик очаровательных девушек и соблазнять мужчин, чтобы потом диктовать свою волю [3, 157 с.]. Чаще всего, смотря на гравюры с изображением прекрасных девушек, кицунэ можно узнать по отражению лисьего силуэта в воде, зеркале или же по её тени, а также, по выглядывающему из-под складок кимоно, лисьему хвосту. Особые опасения людям всегда внушали девятихвостые кицунэ: чем больше у лисы хвостов, тем выше её магические способности и тем сильнее она при желании может навредить [3, 158 с.]. В Японии существует немало сказок, в которых лиса-кицунэ, приняв облик женщины, выходит замуж за мужчину, но счастливо прожив с ним несколько лет и даже родив детей, внезапно обнаруживает свою сущность. Обычно после этого она окончательно принимает лисий облик, но иногда может посещать супруга по ночам в образе женщины. Наиболее распространенным костюмом, в который одета женщина-кицунэ, является аристократический или привилегированный костюм. Это выражается в множественности слоёв кимоно, богато орнаментированными, украшенными вышивкой или ручной росписью (рис. 1). Широкий пояс оби (帯/obi), который завязан в сложный узел и имеющий также свою орнаментику и определенный цвет, а также высоко собранная прическа, дополненная красным гребнем, отсылают к привилегированному сословию. Изображение, такого богатого костюма можно встретить и у других ёкаев, например нэкомата - двухвостый кот-ёкай (рис. 2), изображена в костюме, схожим по колориту с предыдущим. Кимоно имеют одинаковый крой, цвет и богато орнаментированы. Репрезентация данного вида костюма напрямую отражает код изысканности эпохи. Возникает маскировочная функция, существующая в контексте эпохи Эдо, указывая, что ёкай существует в мире людей, где необходимо скрывать себя и свою сущность. Вторая функция - коммуникативная, выраженная в ретрансляции сословного статуса, и одновременно с этим, намеренное нарушение регламентированных правил ношения костюма. Это выражается в открытом вороте кимоно, что является прямым указанием на сверхъестественную природу персонажей гравюр.



Рис. 1. У. Куниёси, «Тень женщины-лисицы Кузунохи», 1850 г. Частная коллекция.



Рис. 2. С. Суси, «Нэкомата, играющая на сямисене». Иллюстрированная книга сотни

демонов, 1737 г. Городская библиотека, Фукуока, Япония.

Но не всегда костюм у кицунэ может быть богато украшенным. Тогда маркером для понимания становится цвет (рис. 3). Красный цвет женского кимоно выполняет двойную семиотическую функцию. С одной стороны, он подчинён моде эпохи Эдо, где алые тона ассоциировались с молодостью, статусом и скрытой чувственностью. С другой, этот же цвет отражает архаическую магическую символику: как цвет крови и огня, он выдает в красавице лису-оборотня, напоминая о её способности к оборотничеству и потусторонней природе. Таким образом, красный становится визуальным ключом к двойственности кицунэ. Поэтому, можно говорить о том, что красный цвет связывает мир людей и мир ёкаев, работая как переходный сигнал между двумя реальностями на гравюрах укиё-э эпохи Эдо. Хоть и не все мастера обращались к одинаковой трактовке одежд в образах кицунэ, некоторые создавали свои произведения, привлекая прозрачные, белые и голубые оттенки, почти призрачные, как показатель мистического происхождения героя гравюры (рис. 4). В таких случаях отсутствие определенных цветов и орнаментов на кимоно, которые носили женщины аристократии, не является показательным. Важным маркером служит открытый ворот кимоно, который кицунэ придерживает зубами, тем самым открывая заднюю часть шеи.



Рис. 3. Ё. Цукиока, «Женщина-лиса Кузуноха бросает своего ребенка», 1850 г. Библиотека Конгресса, Вашингтон, США.



Рис. 4. У. Куниёси, «Кузуноха вынуждена покинуть свою семью, когда обнаруживается её истинная сущность», ок. 1852 г.

Несмотря на различные характеры изображений традиционного костюма (цвет кимоно, оби, орнаментика) у разных мастеров, основополагающими чертами отличия кицунэ от людей является открытый ворот кимоно и элементы, отражающие связь с нечеловеческой природой ёкаев. Однако, сам традиционный костюм достоверно изображён, соответствуя современной моде эпохи Эдо.

Не менее популярными мифологическими персонажами, нашедшими своё место на гравюрах этого периода японской истории, являются призраки. Самым популярным из них является О-Ива (お岩/O-Iwa). Считается, что когда-то этот призрак был женщиной, которую погубил неверный муж, желавший жениться на другой. В итоге проклятье несчастной О-Ивы настигает неверного супруга. Такие призраки, представлявшие собой неупокоенные души обиженных и оскорблённых людей, в Японии именовались онрё (怨霊/onryo) [3, 184 с.]. Отличительной чертой в иконографии О-Ивы является её изуродованное лицо, длинные чёрные волосы, иногда изображённые клочками, а также, кимоно, парящее в нижней части над поверхностью, выполненное преимущественно в светлых оттенках белого или серого цветов. В изображениях О-Ивы явно заметен разорванный ворот кимоно, отсылающий к её сверхъестественному облику (рис. 5). Однако, обращая внимание на сам костюм, здесь сохраняются формы традиционного кимоно несмотря на то, что ткань изображается «струящейся» и развивающейся. В некоторых случаях подол кимоно вторит силуэту изображённой О-Ивы, поэтому в изображении костюма нет привычной строгости и чёткости (рис. 6). Обязательным является наличие оби, но не завязанного, как это было принято. Характерные рваные элементы разорванной ткани маркируют сущность призрака и ведут

прямой диалог со зрителем, показывая мифологического героя, так как представители класса тёнин попросту не могли изображаться в подобном костюме.



Рис. 5. Эндзяку, «Итикава Ёнэдзо в роли Призрака Оивы», 1865 г. Метрополитен музей, Нью-Йорк, США.



Рис. 6. У. Тоёкуни, «Оноэ Мацусукэ в роли призрака убитой жены Оивы в рассказе «Ужасная история со станции Ёцуя на дороге Токайдо»», 1812 г. Метрополитен музей, Нью-Йорк, США.

Часто призраки изображались в интерьерах домов, связанных с их сторией и мифом, либо же на фоне природы, указывая на вольность существования оных. Для японской культуры всегда было характерно стремление любоваться прекрасным, будь то произведение искусства или творение природы. Многих японских художников завораживал белый снег, он запечатлён на множестве гравюр и картин. Но белизна снега могла, по представлениям японцев, стать не только символом чистоты, но и олицетворением опасности. Именно со снегом связана история Юки-Онна (雪女/Yuki-Onna), Снежной женщины, её также называли Снежной девой или Снежной невестой. Согласно поверьям, она иногда появляется в морозные зимние дни перед путниками в образе прекрасной девушки с длинными чёрными или, наоборот, снежно-белыми волосами и белоснежной, лишённой румянца кожей. Она говорит нежным, тихим голосом, движения её изящны, как полёт снежинки. Иногда Юки-Онна указывает дорогу тем, кто заблудился из-за снежного бурана или метели, но обычно встреча с ней не сулит ничего хорошего. Своим дыханием Снежная дева может заморозить путника. Происхождение Юки-Онна точно не выяснено. Часто её считают олицетворением тех, кто замёрз в снегу, или просто призраком из числа неупокоенных душ [3, 194 с.]. Юки-Онна олицетворяет Смерть и имеет некоторые черты, присущие вампиру: рот ее - это пасть Смерти, а ее холодные как лед губы высасывают жизнь из несчастных жертв [5, 179 с.]. Учитывая характер изображения, можно определить, что Юки-Онна традиционно изображается в белом кимоно, символизирующем снег и двойственность её природы происхождения (рис. 7). Несмотря на это, костюм, в котором она предстаёт на гравюрах укиё-э имеет отличительную черту - завязанный спереди оби. Это отсылает зрителя к регламентированному ношению и завязыванию пояса как у класса тёнин. Из-за отсутствия помощников, девушки и женщины сами завязывали себе пояс, так как это было удобнее. Однако, традиционно узлы должны быть расправленными, а оби у Юки-Онны наоборот, складывается в неразборчивую ткань. Ворот кимоно всё также открыт, неся маркирующую и коммуникативную функции. Благодаря своей популярности актеры часто играли роли призраков в театрах (рис. 8), в тоже время воссоздавая образность мифологических существ фольклора и давая визуальную репрезентацию их историям из мифов и легенд. Это в свою очередь также нашло отражение на гравюрах укиё-э. Поразительный синтез мифологии, традиционного костюма и ремесла позволяют исследовать эпоху Эдо в контексте её культурной и эстетической составляющих, отражённых в образах ёкаев, несмотря на множественность неопределенностей.



Рис. 7. С. Суси, «Юки-онна», 1737 г. Частная коллекция.



Рис. 8. У. Куниёси «Актер Кабуки Оноэ Кикугоро в роли призрака», 1833 г. Университет Васэда, Токио, Япония.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что репрезентация традиционного костюма в образах ёкаев на гравюрах укиё-э периода Эдо представляет собой сложный художественный феномен, в котором пересекаются эстетические, семиотические и социокультурные коды. Костюм в изображениях на гравюрах укиё-э выполняет три основные функции: маскировочную, маркирующую и коммуникативную. Путём исследования, была выявлено, что характер репрезентации традиционного костюма в образах ёкаев эпохи Эдо создавал дистанцию между изображенным мифологическим существом и зрителем того периода. Костюм уподобляется культурным тенденциям моды этого времени и, непосредственно, интегрируется в контекст повседневной культуры Эдо, за счёт четкой регламентации. Установлено, что тип кимоно/ косодэ, используемый в создании образов мифологических существ, коррелирует с его происхождением, в рамках традиции фольклора, что позволяет говорить о том, что костюм сохраняет свою маркирующую функцию.

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусства Назарова М.С.

Scientific supervisor: Associate Professor of the Department of Art History and Theory Nazarova M.S.

Список литературы

1. Чудов И. Искусство Японии. – М.: АСТ, 2025. – 92 с.
2. Японские мифы / сост. Ольга Крючкова. – М.: Издательство «Э», 2016. – 96 с.
3. Николаева А.Н. Японские мифы. – М.: Эксмо, 2025. – 256 с.
4. Кимоно и веера Японии: буклет выставки / Гос. музей искусства народов Востока. – М.: Тип. М-ва культуры СССР, 1987. – 28 с.
5. Японская мифология / составители Н. Ильина, О. Юрьева. – СПб: Мидгард; Москва: Эксмо, 2007. – 462 с.
6. Масе, Ф. Япония эпохи Эдо / Ф. Масе, М. Масе; пер. с фр. А. Н. Степановой. – М.: Вече, 2013. – 382 с.
7. Штейнер, Е. С. Картины сердца = The pictures of the heart: идеи и образы старой Японии / Е. С. Штейнер. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2021. – 549 с.
8. Юсупова А. И. Три века японской гравюры: краткий научно-популярный очерк из собрания Государственного музея Востока / А. И. Юсупова; ответственный редактор Н. А. Каневская. – М.: Государственный музей Востока, 1993. – 462 с.
9. Хованчук О.А. Особенности формирования японского традиционного костюма и эстетического мировоззрения // Ойкумена. Регионоведческие исследования. – 2009. - С. 58-64.

References:

1. Chudov, I. (2025). Iskusstvo Yaponii [Art of Japan]. Moscow: AST. 92 p.
2. Kryuchkova, O. (Comp.). (2016). Yaponskiye mify [Japanese Myths]. Moscow: Publishing House "E". 96 p.
3. Nikolaeva, A. N. (2025). Yaponskiye mify [Japanese Myths]. Moscow: Eksmo. 256 p.

4. State Museum of Art of the Peoples of the East. (1987). Kimono i veera Yaponii: Buklet vystavki [Kimono and Fans of Japan: Exhibition Booklet]. Moscow: Printing House of the USSR Ministry of Culture. 28 p.
5. Ilyina, N., & Yuryeva, O. (Comps.). (2007). Yaponskaya mifologiya [Japanese Mythology]. St. Petersburg: Midgard; Moscow: Eksmo. 462 p.
6. Macé, F., & Macé, M. (2013). Yaponiya epokhi Edo [Japan of the Edo Period]. (A. N. Stepanova, Trans.). Moscow: Veche. (Original work published in French). 382 p.
7. Shteiner, E. S. (2021). Kartiny serdtsa = The pictures of the heart: Idei i obrazy staroy Yaponii [Pictures of the Heart: Ideas and Images of Old Japan]. St. Petersburg: Peterburgskoye Vostokovedeniye. 549 p.
8. Yusupova, A. I. (1993). Tri veka yaponskoy gravyury: Kratkiy nauchno-populyarnyy ocherk iz sobraniya Gosudarstvennogo muzeya Vostoka [Three Centuries of Japanese Engraving: A Brief Popular Science Essay from the Collection of the State Museum of the East]. (N. A. Kanevskaya, Ed.). Moscow: State Museum of the East. 462 p.
9. Khovanchuk, O. A. (2009). Osobennosti formirovaniya yaponskogo traditsionnogo kostyuma i esteticheskogo mirovozzreniya [Features of the Formation of Japanese Traditional Costume and Aesthetic Worldview]. Oykumena. Regionovedcheskiye issledovaniya, P. 58-64.

УДК 7.04:77.04:130.2

М. М. Ширкина
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

РАЗРУШЕНИЕ ТАБУ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ МЁРТВОГО ТЕЛА В ФОТОГРАФИЯХ ДЖОЭЛА-ПИТЕРА УИТКИНА

Джоэл-Питер Уиткин – американский фотограф, работающий с темой Другого. В своих работах он обращается к моделям, традиционно исключённым из визуальной культуры, и предоставляет им возможность репрезентации. Одним из ключевых сюжетов его творчества становятся невостребованные тела из мексиканских моргов.

Ключевые слова — фотография, смерть, труп, абъект, отвратительное, разрушение табу, Джоэл-Питер Уиткин

M. M. Shirkina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

BREAKING THE TABOO OF VISUAL REPRESENTATION OF THE DEAD BODY IN THE PHOTOGRAPHS OF JOEL-PETER WITKIN

Joel-Peter Witkin is an American photographer who explores the theme of the Other. His work explores subjects traditionally excluded from visual culture and offers them the opportunity for representation. One of the key themes in his work is unclaimed bodies from Mexican morgues.

Keywords: photography, death, corpse, abject, taboo-busting, Joel-Peter Witkin

1. Восприятие мёртвого тела в современной культуре

Мёртвое тело в современной западной культурной традиции вызывает страх и отвращение, усиленные развитием медицинского знания, где оно репрезентируется как нечистое, опасное и потенциально инфицирующее. Резкий переход тела от субъекта к объекту неприязни формирует имплицитное табу, определяющее визуальные режимы демонстрации смерти. Большинство фотографических изображений мёртвого тела ограничено медицинским, криминалистическим, документальным или вернакулярным жанрами, где тело лишено художественного статуса и воспринимается исключительно как объект профессиональной фиксации.

Юлия Кристева рассматривает мёртвое тело как крайнюю степень проявления отвратительного (abject), которое не является ни объектом, ни каким-то осознаваемым чувством или действием. Для неё отвратительное — всё то, что ведёт к «обрыву смысла», потере понимания ситуации. Это вторжение некоего чужеродного предмета и явления в жизнь — того, что подсознание стремится исключить, вызывая ряд телесных реакций. «Отвратительное — это то, что взрывает саму самотождественность, систему, порядок» [4, с. 39]. Оно является признаком отсутствия смысла, желания, возможности описать происходящее человеческим языком.

Труп человека является наиболее отвратительным, потому что его состояние безвозвратно: рана на теле может затянуться, запах пота можно смыть, предметы, вызывающие отвращение, можно убрать или избегать. Труп же избегать представляется почти невозможным, он слишком человечен, слишком встроен в наше сознание, являясь тем, что человек «постоянно отодвигает от себя, чтобы жить». Труп ставит границу нашему существованию; от осознания смертности в современной культуре выстраивается концепция жизни [3, с. 137]. Труп считается отбросами, которые необходимо от себя откинуть, чтобы жить, некоей границей, обретшей физическую форму. «Труп — увиденный без Бога и вне науки — высшая степень отвращения» [4, с. 38-39]. Труп также считается угрозой идентичности: человеку сложно осознавать, что гниющее и дурно пахнущее тело когда-то принадлежало такому же человеку, как и он сам.

Кристева видит предпосылки такого отношения к трупу в «Книге Левит» Ветхого Завета. Книга задаёт набор правил, результатом следования которым формируется контакт с богом и жизнь по его

заветам. Некоторые из этих правил являются предпосылками науки о гигиене, другие же нацелены на формирование религиозного сознания через ритуалы, ограничения и отвращение. Так, отвратительным считается не только сам человеческий труп, символизирующий собой отброшенную оболочку души, но также также люди с физическими недостатками: слепые, хромые, уродливые, люди с переломами и т. д. [4, с. 138] Такие люди не имеют право преподносить дары богу, не имеют права и участвовать в ритуале жертвоприношения. Что касается жертвоприношения, результатом которого также является труп, пусть и труп животного, оно не вызывало отвращения, так как считалось высшей формой контакта с богом, а труп становился объектом культа. Человеческий же труп считался низменным, «мутным элементом между жизненным и неорганическим (...), дубликатом человечества», его следовало немедленно закопать, чтобы не загрязнять божественную землю.

С появлением фигуры Христа религия теряет свой жертвенный элемент, замещая его рядом запретов. Она вводит категорию низменного, предназначенного для разграничения зла и добродетели. Запреты теперь распространяются скорее на состояния ума, чем на физические действия и предметы. Труп же, становясь дубликатом «я», остаётся нечистым. Гробы считаются полными «костей мёртвых и всякой нечистоты» [Мф. 23, 27-28]. Схожее положение в обществе труп сохраняет до активного развития науки и медицины во второй половине Нового Времени.

В это время сама смерть была явлением обыденным и привычным, она явно присутствовала в повседневной жизни, вокруг неё строились ритуалы [1, с. 13]. Смерть виделась мгновением, после которого наступает вечная жизнь. К ней готовились, её обсуждали, её считали естественным положением дел. Труп был видимым, он не вызывал возмущения и шока, хотя при этом необходимость похорон не отрицалась.

В XIX веке, с развитием науки и фотографии, отношение к трупу меняется. Фотография стала широко применяться для запечатления тела человека в любой его форме. Фотографии, демонстрирующие человека в моменты, сокрытые прежде от публики, печатались и быстро раскупались. В том числе, интерес вызывало и запечатление трупа, которое в XIX веке ещё не было столь строго регламентировано культурными и моральными нормами. Особым примером этого могут стать «постмортемы» викторианской эпохи, запечатлевающие ушедших родственников вместе с живыми — часто таким образом, чтобы умерший не выглядел мёртвым. Поскольку фотография стоила дорого, а болезни уносили жизни часто и быстро, часто к моменту смерти человека с ним не было ни одного снимка. Имитация его живого состояния позволяла сконструировать воспоминание, которое замещало отсутствие реального опыта. «Примечательно, что эти фотографии должны были знаменовать собой не скорбь об ушедшем человеке, а скорее радость факта его существования, пускай недолгого. Об этом говорят снимки XIX века, где родственники улыбаются» [7]. В то же время зарождалось отстранённое отношение к смерти, в результате которого она была вытеснена из домов и общин в больницы и морги. [1, с. 464]

В настоящее время смерть тщательно скрывается в быту, её не принято обсуждать и видеть. Она воспринимается отвратительной ошибкой бытия, наука стремится её искоренить, а общественное сознание — не замечать. [1, с. 489]. Считается, что в современном обществе, на замену понятию «секс», табуированной темой стала именно смерть. [6, с. 14] Больницы обещают скрыть от глаз родственников все неприятные моменты болезни, умирания и разложения, а родственники в свою очередь охотно отказываются от всех посмертных ритуалов, часто включая даже траур. [1, с. 470] Во второй половине XX века, благодаря Элизабет Кюблер-Росс, Филиппу Арьесу и другим исследователям смерти, она становится заметнее и значительнее, но труп сохраняет своё табуированное состояние. [1, с. 484]

В связи с этим, особо парадоксальным становится положение смерти и трупа в поп-культуре и виртуальной реальности. Начиная с 1980-х и резко нарастающей популярности праздника «Хэллоуин» она демонстрируется максимально ярко и графично. Фильмы ужасов, компьютерные игры, обложки музыкальных альбомов, а также мода эксплуатируют образ трупа. [6, с. 20] Ореол запретности создаёт повышенный интерес к теме, а замалчиваемые в повседневной жизни темы открываются для обсуждения в перечисленных иносказательных формах.

Реальный же труп отодвигается на задворки существования: под землю, в крематории, в «Башни смерти». Исключением считаются редкие, не европейского типа культуры, считающие труп полноценным участником событий. В мексиканской культуре, в рамках которой работал Джоэл-Питер Уиткин, сложилось особое отношение к смерти. От празднования Дня Мёртвых до культа смерти Санта Муэрте — в этой стране свойственна вера в контакт с ушедшими, а также в то, что сама Смерть способна исполнять желания, обращённые к ней в молитвах. Подобное «контактное» отношение к телу умершего встречается и в других традициях: на Мадагаскаре практикуется famadihana — эксгумация и ритуальное танцевание с телами предков, а в индонезийской Тана Тораджа умершие могут месяцами оставаться в доме, считаясь «больными». Однако именно в Мексике эта традиция приобрела форму массового культурного феномена.

2. Мёртвое тело и фотография

Фотографический медиум несёт в себе скрытую способность замораживать жизнь, замедлять её до абсолютной остановки, что многие теоретики фотографии считают эквивалентом смерти. Ролан Барт в работе Camera Lucida развивает тему, считая, что фотография не только умерщвляет, но и объективизирует: «когда я обнаруживаю себя на снимке, я убеждаюсь, что стал ВсеОбразом, т.е. самой Смертью. Другие, Другой, лишают меня права на самого себя, они с ожесточением делают из меня объект» [2, с. 25].

Запечатлеваемое на фотографии мёртвое тело производит двоякий эффект. С одной стороны, «фотографическая манифестация связана с редукцией физической боли. Мы смотрим на телесные муки, но не видим их» [3, с. 139]. Фотография убирает из реального трупа всё, кроме его проекции на лист бумаги, двумерного образа, неспособного шокировать зрителя своей реальностью. Он превращается в графический знак, пусть и подробный. На листе вся его сила не в самом образе, а в вызываемых ассоциациях: «нет никакой нужды предъявлять мне изображение трупа (corps) для того, чтобы я ощутил головокружение от сплющенности Времени» [2, с. 121].

В то же время, фотография способна на выявление у изображаемого черт, не воспринимаемых в реальной жизни [2, с. 129]. Незаметные в жизни подробности умершего тела бросаются в глаза, проявляют себя с большей силой. Также фотография, из-за её более лёгкой доступности по сравнению с мёртвым телом, позволяет удерживать взгляд дольше, задумываться, погружаться в изображённое и ощущать стирание границы между жизнью и смертью, ведь «фотография редуцировала разницу между живым и мёртвым» [3, с. 137].

Сьюзен Сонтаг видит в запечатлении смерти спорный моральный вопрос. С одной стороны, такие фотографии могут обратить наше внимание на чужую боль, осветить проблемы общества, дать иную перспективу. С другой — они превращаются в вуайеризм, скрытое удовольствие от чужого страдания, в контент, который потребляют. Чем больше фотографии страданий и смерти присутствуют в поп-культуре, чем привычнее они становятся, тем более поверхностным становится отношение к этим явлениям. Проблемой становится сочувствие: «Поскольку мы сочувствуем, мы не считаем себя соучастниками того, что причиняет страдания. Сочувствуя, мы объявляем и о нашей невиновности, и о нашем бессилии. В этом смысле (при всех наших благих намерениях) сочувствие может быть реакцией неуважительной, а то и не уместной» [5, с. 98]. Также возникает вопрос согласия: максимально откровенно передавать на снимке можно только смерть тех, за кого уже не могут вступиться живые. [5, с. 62].

Фотография универсализирует опыт смотрения, становится образом, который понятен большинству: «универсальность фотографии, возможность ее применения как в науке, так и в искусстве, определяется иллюзией ее дословной передачи реальности, благодаря которой ученый и фотохудожник способны выразить свое видение в доступной чужому восприятию форме» [7]. Но сложно говорить об универсальном опыте понимания, ведь первичное восприятие образа зависит от культурных установок и личного опыта. Первичная реакция на изображение трупа связана не с тем, как он изображён, а с самим фактом его наличия: «Труп — увиденный без Бога и вне науки — высшая степень отвращения. Это смерть, попирающая жизнь. Отвратительное. Оно отброшено, но с ним невозможно расстаться и от него невозможно защититься так, как от объекта. Отвратительное, как воображаемая чужеродность и реальная угроза, сначала интригует нас, а затем поглощает целиком» [4, с. 39]. Для того, чтобы отодвинуть эту первичную реакцию, фотография должна заинтересовывать зрителя, уводить его внимание от шока к созерцанию. «Некоторые фотографии – эмблемы страдания (...) могут служить вещественным memento mori, объектом созерцания, чтобы углубить ваше чувство реальности, секулярной иконой, если угодно. Но для этого надо было бы смотреть на них в каком-то другом месте, пригодном для медитации или в некотором роде священном. В современном обществе место для серьезных размышлений трудно найти» [5, с. 116].

3. Изображение смерти в фотографиях Джоэла-Питера Уиткина

Уиткин переосмысляет мёртвое тело как декоративный объект: формирует из него композиции, порой даже разделяет его на части ради соответствия художественному замыслу. В этом отношении он выступает новатором: до него попытки работать с трупом либо обходили прямое взаимодействие с плотью, либо не ставили своей целью декоративное переосмысление тела как такового. Декоративное осмысление образа трупа встречалось в работах живописцев и скульпторов; из костей строили оссуарии. Однако эти методы работы не подразумевают прямого взаимодействия с мёртвой плотью. Она

оказывается табуирована, будучи ярким напоминанием о недавно жившем человеке, и преодоление этого табу оказывалось возможным только в научных и документальных, а также в развлекательных контекстах (например, публичные анатомические театры). Также право на взаимодействие с трупом сохраняли родственники — в рамках похоронных и мемориальных практик, не предполагавших художественного переосмысления тела.

На фотографии «Поцелуй» 1982 года [рис. 1] изображён пожилой мужчина, целующий самого себя. Его голова разрезана посередине и развёрнута к нам обеими половинками, имитируя поцелуй. На нём ярко видны следы времени: морщины, ввалившаяся на щеках кожа, малое количество растрёпанных волос на затылке, большие уши и нос. На шее кожных покровов уже почти не осталось, видны лишь мышцы, сосуды — всё то, что при жизни остаётся сокрытым. Половинки головы помещены на тёмный, неряшливо драпированный бархат. Рамка кадра чёрная, квадратная, с рваными краями, небрежная. Контраст и резкость повышены — автор стремился подчеркнуть детали плоти. Свет дан фронтально сверху, что формирует глубокие тени. Снимок искусственно состарен, на нём есть царапины. В снимке нет страсти, лишь умиротворение, навечно сомкнувшиеся в последнем поцелуе двойники. Спокойствия добавляет также центральная композиция снимка: целующиеся головы лишь слегка смещены вниз от центральной оси кадра.



Рис. 1. Джоэл-Питер Уиткин. Поцелуй. 1982 г. Серебряно-желатиновая печать. 37.1 x 37.5. Галерея Брюса Сильверстайна, Нью-Йорк, США

На снимке изображён учебный манекен из начала XX века. Его использовали студенты-анатомы, поэтому голова и была разрезана на две части, чтобы можно было увидеть мозг. Вероятно, голова принадлежала какому-то бедняку, чьё имя и происхождение установить уже невозможно. Всё это время она хранилась в формалине, поэтому на момент снимка процесс распада был остановлен. Джоэл-Питер Уиткин смог получить доступ к нему в Мексике, где законы слабее регулировали использование человеческих останков в искусстве.

Уиткин заигрывает с темой двойничества, стремясь показать через распад плоти распад души. Левая половина головы статична, голова склонена вниз, в нашу сторону. Морщины на ней глубже, волосы тяжелее, шея короче. Щека не провалена, ухо равномерной овальной формы, видны тонкие усы. Большой крючковатый нос достался именно этой половине головы, она выглядит доминантно и даже слегка угрожающе, символизируя собой мужское начало. При этом также можно заметить, что всей своей массой она стремится к земле. Правая половина головы более динамична, её форма стремится вверх. Она освещена равномерным светом, стоит прямо, чуть отклонившись от зрителя. Её волосы взъерошены, следуют за движением общей формы. Глаз и щека глубоко ввалились, беззубый рот покорно открыт, острый подбородок направлен в сторону левой половинки. Шея длинная, вытянутая, на ней видно больше анатомических подробностей. Ухо неправильной формы, крупное, мочка отсутствует. Общее выражение лица лёгкое и покорное, будто бы имеющее в себе женское начало. Её масса стремится ввысь, в небо, вдаль от земных проблем. Уиткин сознательно делает все эти детали выразительными, развивая в своём снимке философию бренного тела.

Его модель относится к категории жуткого, но сам снимок Уиткина ужасает только на уровне присутствия модели. И сюжет, и композиция, и эстетическое решение снимка стремятся отобразить идею сближения с Другим, идею права трупа на существование. Уиткин разыгрывает через труп сюжеты,

относящиеся к миру живых, пугает зрителя предметным сходством. Но состояние абъекта вызывают именно открыто демонстрируемые внутренности, пусть и поданные в эстетическом ключе. Воздействуя на подсознание, они становятся провокацией, неразрешимой загадкой, вводят смотрящего в оцепенение. Моральная дилемма здесь: смотреть и чувствовать отвращение по отношению к человеку или же не смотреть, отказывая человеку почтить его бытие.

Снимки Уиткина заигрывают с парадоксом двойственности фотографии, когда запечатлевая живое, она превращает его в мёртвое за счёт остановки мгновения. Также: «Фотография утрачивает значение смерти как конца плоти, сохраняя её очертания, устраняя различие между живым и мертвым» [Васильева, 135]. На фотографиях Уиткина смерть приобретает свою квинтэссенцию: используя заведомо умерщвляющий медиум, он говорит на языке натюрморта, использует в качестве своих моделей трупы. Чтобы противостоять этому наплыву смерти, он привносит эротизм, являющийся ярким признаком жизни. Труп лишён агентности, он может быть лишь манипулируем — соответственно, не имея в себе возможности действия, не может быть и эротичен. Но под воздействием авторского видения он обретает неестественную для себя эротическую выразительность.

На натюрморте «Пиршество дураков» 1990 года [рис. 2] изображена плотная композиция из фруктов, осьминога и человеческих частей тела. Кажущийся хаос уравновешен по массам, акценты легко считываются. Уиткин руководит вниманием зрителя, создавая некий эффект обманки: при первом взгляде на изображение детали считываются в общей массе, избегая эффекта жуткого. При дальнейшем рассмотрении начинают вырисовываться отделённые от тел конечности: ладонь с трупными пятнами, ступня с открытым куском кожи, рука с удалённой ниже ладони кожей, нога, обрезанная по середину икры и вскрытая на подъёме, а также фигура аутопсированного ребёнка. На фотографии, в лучших традициях голландского натюрморта, также присутствуют гранаты, виноград и морепродукты. Блеск зёрен граната перекликается с обнажёнными внутренностями ног и руки. Кожным же частям трупов соответствует матовая поверхность винограда, кожура граната, а также осьминог. Композиция по горизонтали строится на смене светлых «кожных» участков и тёмных «внутренних». В этом она схожа с текстом, который можно почти буквально «читать». Фон изображения чёрный, подчёркивающий собой мрачную атмосферу снимка и позволяющий натюрморту на переднем плане «светиться». Свет, идущий фронтально сверху и высокая контрастность изображения уже традиционны для Уиткина. Поверхность фотографии по краям протравлена химическими реактивами, создавая грубую рамку.



Рис. 2. Джоэл-Питер Уиткин. Пиршество дураков. 1990 г. Серебряно-желатиновая печать. 99.1 x 104.1. Галерея Брюса Сильверстайна, Нью-Йорк, США

Рамка становится частым визуальным решением автора: с её помощью он делает отсылки к фотографиям XIX века, в которых имели значение тщательно выстроенные композиции и схожесть с живописью, столь любимые Уиткиным. Также рамка даёт отдых взгляду, позволяя оценить происходящее на снимке как ирреальное, как мрачную сфабрикованную фантазию, отвлекая от реальности трупов. Снимок отпечатывается на сетчатке глаза, сложно забывается, ощущается чем-то на грани насилия. «Насильственность Фотографии связана не с тем, что она запечатлевает проявления насилия, но с тем, что каждый раз *она заполняет наш взор*» [2, с. 115]. Но Уиткин не ставит своей финальной целью шок от насилия, он используется лишь для привлечения внимания, позволяя задуматься над содержимым фотографии, вернуть смерть в повседневный дискурс. По словам Уиткина, эта фотография символизирует тьму непознаваемого [9].

На фотографии «Натюрморт, Марсель» [рис. 3] изображены овощи, морепродукты и человеческая голова с напряжённым выражением лица, превращенная в вазу для цветов. Композиция, использование провизии и тёмный фон маркируют частую отсылку Уиткина к голландскому

натюрморту. Голова круглая, мозг при пост-обработке фотографии обнажён, на нём сделан идеально ровный вырез для цветов. Форме головы вторит металлическое блюдо с провизией, а также лежащая в нём капуста Романеско. Капуста создаёт впечатление закрученной спирали. В блюде также заметно выделяются клубни редиса, расположенные хвостиками наружу. Под блюдом находятся овощи, а также белая рваная драпировка. В левой части кадра расположены две хищные рыбы. Голова-ваза стоит на голой деревянной столешнице, справа от неё расположены фрукты. Лилии сочетаются с белыми розами, формируя крестообразную композицию. Букет уравновешен веточкой гипсофил, расположенной справа. Композиция построена по принципу золотого сечения: все линии сходятся на главном персонаже кадра — голове. Свет мягкий, приглушённый, падающий сверху слева.



Рис. 3. Джоэл-Питер Уиткин. Натюрморт, Марсель. 1992 г. Серебряно-желатиновая печать. 66.3 x 81.3. Галерея Френкель, Нью-Йорк, США

От фотографии веет спокойствием, которое прерывает лишь напряжённое лицо «вазы». Это эстетизированное размышление о конечности человеческой жизни. Лилии, часто символизирующие смерть в сочетании со спиралью капусты и белой драпировкой-саваном говорят о завершённом, но не раз повторящемся цикле бытия. Уиткин буквально воспринял традицию ставить букеты цветов в вазе на могиле на уровне головы умершего, превратив саму голову в вазу. Блюдо с капустой в свою очередь вызывает ассоциации с погребальным венком. Эта фотография не имеет рамы, так как запечатлённое в ней не несёт в себе отвратительного, голова покойного слишком эмоциональная для того, чтобы воспринимать её как реальный труп, а не ловкую манипуляцию фотографа.

Несмотря на внешнюю узнаваемость некоторых персонажей фотографий Уиткина, включая рассмотренную выше голову-вазу, они остаются максимально деперсонализированными, подверженными власти фотографа-демиурга. Для них не стоит цели рассказать о себе, они являются лишь демонстрацией задумки автора. В то же время, невозможность персонализации маркирует и происхождение моделей: являясь невостребованными трупами из мексиканских моргов, они в момент смерти утратили всё то личное, что было в них. Смерть расслабляет мышцы, покрывает трупными пятнами, изменяет тело почти до неузнаваемости, уничтожая большинство отметин жизни. Так, напряжённое выражение лица человека-вазы становится редким исключением, дающим слабую отсылку на происходившее с ним при жизни, а также в момент его смерти. Но муки не ярко выражены, автор не спекулирует на них для привлечения внимания; они дают однозначность общей трактовки, внутри которой открыто поле для размышлений. Также их скрывает сама природа фотографии: «фотографическая манифестация страдания связана с редукцией физической боли. Мы смотрим на телесные муки, но не чувствуем их» [3, с. 139]

Метод Уиткина возникает как попытка преодолеть ограниченность восприятия трупа в современном мире и предложить иной способ взаимодействия с телом. Эстетизируя каждую анатомическую деталь, он сознательно переносит мёртвое тело в пространство искусства. Обращаясь к визуальным кодам викторианской постмортемной фотографии и натюрмортов Ванитас, он радикально переосмысляет исторический подход XIX века и использует тело как пластический материал. Чёрно-белая гамма, статичные композиции, ретушь и царапины создают эффект архаизации, а сопоставление тела с объектами натюрморта – от вазы до охотничьих трофеев – подчёркивает его стремление к авторскому контролю над изображением. Хотя Уиткин заявляет о сохранении памяти об этих анонимных телах, новый смысловой контекст, который он им создаёт, оказывается тесно связан прежде всего с его собственной художественной позицией. Такой подход сближает репрезентацию мёртвого и живого тела,

одновременно подчеркивая его объектность. Уиткин преодолевает доминирующую медицинскую парадигму, в которой тело воспринимается как источник опасности, и предлагает рассматривать его в эстетических и философских категориях. Его работы возвращают мёртвое тело в поле культурной рефлексии, актуализируя вопросы о природе страха, табу, отвращения и отношении к смерти в европейской культуре. Соединяя традиционный визуальный ряд с индивидуальным авторским взглядом, Уиткин формирует новый способ понимания тела и его репрезентации в рамках современного искусства.

Научный руководитель: старший преподаватель кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД, Каш Н. А.

Scientific supervisor: Senior Lecturer of the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial and Technical Design, N. A. Kash

Список литературы

1. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес ; пер. с фр. В. К. Ронина. — М. : Прогресс–Академия, 1992. — 528 с.
2. Барт, Р. Camera lucida : комментарий к фотографии / Р. Барт ; пер. с фр. М. Рыклина. — М. : Ad Marginem, 2016. — 192 с.
3. Васильева, Е. Фотография и внелогическая форма / Е. Васильева. — М. : Новое литературное обозрение, 2019. — 312 с.
4. Кристева, Ю. Силы ужаса : эссе об отвращении / Ю. Кристева ; пер. с фр. А. Костиковой. — СПб. : Алетейя, 2019. — 248 с.
5. Сонтаг, С. Смотрим на чужие страдания / С. Сонтаг ; пер. с англ. В. Голышева. — М. : Ad Marginem, 2023. — 126 с.
6. Хапаева, Д. Р. Занимательная смерть : развлечения эпохи постгуманизма / Д. Р. Хапаева. — М. : Новое литературное обозрение, 2020. — 328 с.
7. Юргенева, А. Человек как социальное тело : европейская фотография второй половины XIX века / А. Юргенева. — М. : Новое литературное обозрение, 2024. — 312 с.
8. Parry, E. Joel-Peter Witkin / E. Parry. — London ; New York : Phaidon, 2001. — 125 p.
9. Feast of Fools (Mexico City) [Электронный ресурс] / Joel-Peter Witkin, Portfolio II published by Photographers + Friends United Against AIDS // The Cleveland Museum of Art : [сайт]. — 1990. — URL: https://www.clevelandart.org/art/1995.204.12 (дата обращения: 10.04.2026).

References

1. Ariès, F. Man Facing Death / F. Ariès; trans. from French by V. K. Ronin. - Moscow: Progress-Academy, 1992. - 528 p.
2. Barthes, R. Camera Lucida: Commentary on Photography / R. Barthes; trans. from French by M. Ryklin. - Moscow: Ad Marginem, 2016. - 192 p.
3. Vasilyeva, E. Photography and Non-Logical Form / E. Vasilyeva. - Moscow: New Literary Observer, 2019. - 312 p.
4. Kristeva, J. Forces of Horror: An Essay on Disgust / J. Kristeva; trans. from French by A. Kostikova. - St. Petersburg: Aleteia, 2019. - 248 p.
5. Sontag, S. We Look at the Suffering of Others / S. Sontag; translated from English by V. Golysheva. — Moscow: Ad Marginem, 2023. — 126 p.
6. Khapaeva, D. R. Entertaining Death: Entertainment in the Age of Posthumanism / D. R. Khapaeva. — Moscow: New Literary Review, 2020. — 328 p.
7. Yurgeneva, A. Man as a Social Body: European Photography of the Second Half of the 19th Century / A. Yurgeneva. — Moscow: New Literary Review, 2024. — 312 p.
8. Parry, E. Joel-Peter Witkin / E. Parry. — London; New York: Phaidon, 2001. — 125 p.
9. Feast of Fools (Mexico City) [Electronic resource] / Joel-Peter Witkin, Portfolio II published by Photographers + Friends United Against AIDS // The Cleveland Museum of Art: [website]. - 1990. - URL: https://www.clevelandart.org/art/1995.204.12 (accessed: 10.04.2026).

УДК 769.2(55)”14/15”

А.М.Тобурдановская

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

К ВОПРОСУ О СИМВОЛИКЕ СЮЖЕТОВ О «ХОСРОВЕ И ШИРИН»

Статья посвящена анализу символике сюжетов поэмы «Хосров и Ширин» из «Хамсе» Низами. В результате анализа на примере изображений «Хосров подглядывает за купающейся Ширин» рукописи герaтской и ширазской школ и «Хосров подъезжает к замку Ширин» рукописи герaтской и тебризской школ выявляются и трактуются общие для всех изображений символические элементы.

Ключевые слова: иранская миниатюра, книжная миниатюра, Низами, «Хамсе», «Хосров и Ширин», символика.

A.M.Toburdanovskaya

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

REGARDING THE QUESTION OF THE PLOTS ABOUT «KHOSROW AND SHIRIN»

This article analyzes the symbolism of the plots of the poem "Khosrow and Shirin" from Nizami's Khamsa. Using the images "Khosrow Peeping at Shirin Bathing" from a manuscript of the Herat and Shiraz schools and "Khosrow Arriving at Shirin's Castle" from a manuscript of the Herat and Tabriz schools as examples, common symbolic elements are identified and interpreted across all the images.

Keywords: Iranian miniatures, book miniatures, Nizami, Khamsa, "Khosrow and Shirin", symbolism.

В мусульманском мире миниатюра появилась в виде маленьких пояснительных картинок к научным и медицинским трактатам, далее она часто иллюстрировала художественные, поэтические произведения. Первое, на что обращает внимание зритель, привыкший к европейскому живописному искусству – отсутствие пространства, светотени, иная перспектива, отсутствие полутонов, человеческие фигуры плоскостные и декоративные. Можно сказать, что миниатюрные картины не являются фигуративными [1, с. 104].

Сюжеты миниатюр с точки зрения отражения реальной ситуации являлись «натуралистическими». Они описывали события литературного сюжета, но часто из-за обилия декоративных деталей, могли показаться абстрактными. Под влиянием религиозного мышления, которое было свойственно художникам, фигуры живых существ приобрели декоративный характер. Еще одна особенность, характерная для исламского искусства использования миниатюрных картин, – орнамент или украшения. Фигуры людей и животных в миниатюрах часто изображались малыми на фоне природы и архитектуры. Это делается для того, чтобы персонажи были «неживыми» и нереальными для подчинения общему декоративному коду. Декоративность миниатюры обусловливала ее стилистическое единство с другими элементами оформления рукописи – орнаментом и каллиграфией [1, с. 104].

Миниатюрная живопись начала развиваться с появлением научных трактатов, однако памятники, датируемые до XII века, до нас не дошли. Новый этап развития миниатюры иранской традиции начался в тимуридский период [2, с. 2]. С этого времени Герaтская школа стала крупнейшим культурно художественным центром своего времени и получила всеобщее признание [3, с. 267–268]. В новую столицу – Герат – привозят мастеров из Шираза. Новый культурный центр стал привлекать к себе талантливых миниатюристов, каллиграфов и ювелиров. Мастера книжной миниатюры в это время создали одни из самых выдающихся изображений в истории восточной живописи, отличавшиеся особым выверенным балансом композиции и цветовой гаммой.

Говоря об изобразительных особенностях Герaтской школы, важно упомянуть, что ко второй половине тимуридской эпохи сложился тип иранской миниатюры, который являлся наиболее своеобразным национальным выражением иранского искусства. Ему были свойственны оттенок романтизма, доминирующая декоративность, любовь к элегантности и законченности; в колорите господствовало сочетание дополнительных тонов; композиция отличалась проработанностью, стремлением к стройности, к симметрии; рисунок несколько потерял силу и острую выразительность лучших образцов XIV—XV вв., но привлекал мягкостью, плавностью линий, изяществом контура. Данные особенности отражены в работах Кемаль-ад-Дин Бехзада, известного иранского миниатюриста, оказавшего влияние на художественную традицию XV века и далее. Общее впечатление от миниатюры этой эпохи еще плоскостное, перспективные сокращения появлялись не систематически, а как случайное явление; иногда вводилось несколько планов, давалось диагональное построение. Отмечены некоторые реалистичные черты при изображении животных

растений, иногда людей; появились попытки создать портрет, иногда правдиво представлены человеческие эмоции, гораздо чаще человеческие лица были лишены выражения. Руки и ноги, как правило, трактовались шаблонно. В целом, реалистические черты играли подчиненную роль, превалировала декоративность [4, с. 80]. К отличительным чертам миниатюр конкретно Гератской школы относят более выразительные человеческие фигуры, реалистичные, по отношению к изображениям более ранних школ, например Шираза, цветы, деревья и достаточно точные архитектурные фоны, ассиметричные композиции, сложные сечения, а также богатая цветовая гамма. Гератские художники также были исключительными мастерами изображения людей.

Этапы развития иранской миниатюры, как уже было упомянуто ранее, всегда были тесно связаны не только с научными трактатами, но и с историей иранской литературы [3, с. 29]. Главными объектами искусства миниатюры были классические произведения восточной поэзии – «Шахнаме» Фирдоуси, «Хамсе» Низами, Дехлеви и Навои [2, с. 2].

«Хамсе» – это знаменитые пять поэм классика персидской литературы Низами Гянджеви (1141–1209), объединённых общим названием «Пандж Гандж», что переводится с персидского, как «Пять драгоценностей». Среди них и поэма «Хосров и Ширин». В поэме содержится 6150 двустиший, разделенных на 100 глав [5, с. 1].

О широкой популярности, которой пользовались поэмы Низами по всему Ближнему Востоку, сказано и написано много. Свидетельством тому можно признать изрядное количество подражаний как на фарси, так и на различных тюркских языках. В целом, поэзия Низами Гянджеви оказала влияние не только на литературу, но и на изобразительное, и на декоративно-прикладное искусство народов Ближнего и Среднего Востока [6, с. 14].

Одними из самых популярных сюжетов произведения являлись «купание Ширин» и «приезд Хосрова к замку». Именно эти моменты являлись одними из самых иллюстрируемых сюжетов в поэме, миниатюристы из разных школ изображали его на протяжении нескольких столетий. На их примере можно наблюдать эволюцию иранской миниатюры и художественные особенности разных эпох.

Для данного исследования были выбраны работы на сюжет купания Ширин, для анализа которого необходимо обратиться к содержанию произведения. Основное действие поэмы «Хосров и Ширин» разворачивалось в древнем Иране. Выбранный для анализа сюжет повествует о том, как царевич Хосров сбежал от дворцовых интриг и, остановившись по дороге, увидел красивую девушку, купающуюся в озере. Хосров увидел Ширин, но благородно отвернулся. Несмотря на то, что он был одет в дорожное платье, девушка узнала царевича [10, с. 91–92]. Второй сюжет «Хосров подъезжает к замку Ширин» связан с моментом, когда шах приехал к владениям возлюбленной после долгой разлуки и измены. Стоя под стенами замка, он просил прощения, однако Ширин упрекнула его в содеянном и отказалась его впускать.

Для анализа канона изображения сюжета купания Ширин из «Хамсе» Низами были выбраны две рукописи Гератской школы XV века (рис. 1) и Ширазской школы XVI века (рис. 2); «Хосров подъезжает к замку Ширин» Гератской школы XV века и Тебризской школы XV века. Обращение к нескольким источникам обусловлено отсутствием в разных рукописях тех или иных изображений, а их сопоставление дает возможность проследить, как мастера, работая с разными композиционными задачами, интерпретируют литературный источник. Именно сравнительный анализ позволяет выделить единую символическую систему.



Рис. 1. Хосров видит купающуюся Ширин. Гератская школа, XV в.

На первой паре миниатюр изображена сцена купания девушки. В нижнем углу течет река, расположенная под углом относительно листа; в ней купается девушка. Напротив нее на берегу стоит лошадь, наклонившая голову, чтобы пощипать травы. Вокруг цветут растения, над водой поднялся легкий туман. По диагонали вверх от девушки мастер помещает мужскую фигуру на коне. По жестам зритель

понимает, что он наблюдает, но скрыт от взгляда девушки деревьями. В верхней и нижней частях листа расположены по четыре рамки, в которых помещен текст.



Рис. 2. Хосров подглядывает за купающейся Ширин. Ширазская школа, XVI в.

Также интересно рассмотреть изображенные символы. Для их интерпретации необходимо обратиться к поэме «Хосров и Ширин» Низами.

В литературном произведении, конкретно в отрывке, где Хосров случайно увидел купающуюся Ширин, главные герои часто сравнивались с небесными светилами:

«Повел царевич взор небрежно по просторам,
И вот Луна в ручье его предстала взорам»...
«Парвиз, улицезрев сей блещущий хрусталь,
Стал солнцем, стал огнем, пылая несся вдаль»...
«И Солнце в этот день с дороги повернуло
Затем, что на Луну и на воду взглянуло» [8, с. 107].

Эти соответствия можно проследить в миниатюрах обеих школ. Фигура Хосрова всегда находится в верхней части композиции на золотистом фоне, что может отсылать к данной метафоре в поэме. Ширин изображена в реке, которая, по изначальной задумке мастеров, должна была переливаться и имитировать лунный свет. Вода была покрыта тонким слоем серебра, которое со времен потемнело и приобрело черный цвет. Персонажи находятся в противоположных углах миниатюры, они как бы противопоставлены друг другу, как солнце и луна (рис. 3).



Рис. 3. Диагональное построение композиции.

Цвет также имеет особую роль в книжной миниатюре. В связи с разными ответвлениями веры – суннизм в Тимуридскую эпоху (XIV–XV в.) и шиизм в Сефевидскую (XVI–XVIII в.) – символика цвета со временем менялась, но трактовка основных цветов (зеленый, черный, белый) оставалась относительно без изменений. Несмотря на это, практически все цвета, упоминаемые в Коране, обладают двусмысленным, часто амбивалентным значением, помимо одного – зеленого.

Изображенное в центре композиции дерево являет собой уникальный мотив. Данное цветовое решение, по мнению ученых, может восходить к творчеству уже упомянутого Кемаль-ад-Дин Бехзада: смысловой центр всех его композиций, как правило, обозначен либо теплым (красный, темно-красный, оранжевый), либо холодным цветом (зеленый) [9, с. 182]. Сам зеленый является наиболее значимым в исламе среди остальных, поскольку он воспринимался как цвет жизни, а в Коране он связан с раем и был

любимым цветом Пророка [10, с. 3]. Можно предположить, что именно из этих соображений художник использовал этот цвет в большом количестве, так как Гератской школе более свойственно использование обилия землистых теплых оттенков. Само дерево может олицетворять Хосрова, так как крепкий ствол и густая крона ассоциируются с могуществом, прямотой и щедростью шаха.

В ширазской миниатюре дерево изображено более тонким, извилистым и изящным, его ветви склоняются над Ширин и будто бы останавливают шаха. Если продолжать развивать эту аналогию, то в данной миниатюре оно олицетворяет качества характера девушки. Также следует отметить значение синего, красного и черного цвета. Для этого необходимо обратить внимание на фигуры персонажей. Красный всегда ассоциировался с энергией, могуществом, кровью и земным миром [11, с. 15–16]. Последний можно увидеть на одеждах Хосрова. Противопоставленный по диагонали ему синий цвет, встречаемый на одеждах Ширин в обеих миниатюрах, имел и негативную коннотацию, выражая скорбь и аскетизм, и положительную, отражающим мудрость и символ духовного мира. Здесь можно провести параллель с чувствами и поведением девушки: не признав в мужчине шаха, она как можно скорее покинула источник, думая о том, что должна быть верна своему возлюбленному, и даже если это был он, стоит дождаться более подходящего времени для встречи.

Таким образом, к символическим чертам сюжета «Хосров подглядывает за купающейся Ширин» можно отнести противопоставление красного и черного цвета, как силы, страсти и духовной мудрости; красного и синего, как земного и духовного мира; а также значение других цветов, как зеленый – символ рая и религии в целом, и синий – мудрости и отдаленности. Также необходимо обратить внимание на расположение персонажей по диагонали композиции, так как это является метафорой небесных светил и на элементы растительного мира, а конкретно деревья.

Подобная символика встречается в изображениях с замком в рукописи Герата (рис. 4) и Тебриза (рис. 5).



Рис. 4. Хосров подъезжает к замку Ширин. Гератская школа, XV в.



Рис. 5. Хосров подъезжает к замку Ширин. Тебризская школа, XV в.

Основную часть композиции занимает здание – замок Ширин. Сама девушка выглядывает в распахнутое окно на последнем этаже строения. В тебризской миниатюре вокруг нее находятся люди, вероятно, слуги; в нижней части композиции они ухаживают за садом, а стражники охраняют ворота. В саду,

по обе стороны от входа, стоят два дерева: одно тонкое, гибкое, а другое с мощным стволом и густой кроной. Слева по центру изображения шах Хосров на коне, он взглядом и жестом обращается к Ширин.

По сюжету поэмы действие происходит в ночное время суток, хотя сама по себе миниатюра выполнена в светлых цветах, за исключением замка. Если присмотреться к тебризской рукописи, то можно заметить, что постройка не прямоугольной формы, а оно изображено на фоне прямоугольного ночного неба. На темном синем фоне художник поместил деревья, птиц и облака, которые явно не являются частью ансамбля замка. Однако все, что изображено за пределами ночного неба, часть композиции, на которой изображен Хосров, - светлая, как будто действия происходят днем. Композиция гератской рукописи подчинена той же логике (рис. 6). Таким образом миниатюрист противопоставляет героев поэмы как день и ночь, как солнце, которое освещает все вокруг, и луну, сияющую на краю ночного неба. В этой метафоре не возникает сомнений, так как похожее сравнение встречалось в сюжете «Хосров подглядывает за купающейся Ширин», где фигуры, находясь в разных углах композиции и на соответствующем им фоне, представляют собой небесные светила.



Рис. 6. Соотношение «ночной» и «дневной» половины.

Сходства символических элементов этих сюжетов также можно наблюдать в цветовой гамме. В гератском изображении встречается такое сочетание как красный и синий. Здесь оно также является противопоставлением страсти и целомудрия: Ширин все еще испытывает чувства к Хосрову, но не позволяет ему так просто заполучить себя. Это подтверждает белый головной убор Ширин, означающий непорочность и чистоту [12, с. 259].

Снова дерево обретает символическое значение. В миниатюрах обеих рукописей достаточно легко провести аналогию между ними и главными героями: тонкое дерево слева, скорее всего, относится к Ширин и олицетворяет ее красоту, открытость и утонченность, а мощное дерево с цветущей кроной показывает прямоту и богатство шаха. Символы обоих – деревья, что говорит об одной природе возлюбленных.

При сопоставлении композиций «Хосров подъезжает к замку Ширин» и «Хосров подглядывает за купающейся Ширин» в творчестве мастеров разных школ восточной миниатюры можно выделить следующие общие аспекты: основным общим символическим элементом является соотношение героев с небесными светилами и, исходя из этого, обретает важность изображение времени суток. Помимо этого, можно встретить общие цветовые сочетания, как, например, синий и красный. Главный символ возлюбленных в миниатюре – деревья. Это соответствие можно встретить в миниатюрах рукописей Герата, Шираза и Тебриза. Таким образом, можно сказать, что данные сюжеты действительно обладают общей символикой.

Научный руководитель: доцент кафедры истории и теории искусств Назарова М.С.

Supervisor: Associate Professor of the Department of Art History and Theory M.S. Nazarova

Список литературы:

1. Мэхри Г. Г., Алиева У. Д. Исламская эстетика и форма в исламском искусстве // Alma-mater. — 2015. — № 8. — С. 101–104. Мэхри Г. Г., Алиева У. Д. Исламская эстетика и форма в исламском искусстве // Alma-mater. — 2015. — № 8. — С. 101–104. URL: https://www.kstu.kz/wp-content/uploads/2015/09/Alma-mater_2015_8_101.pdf (дата обращения: 19.11.2025).

2. Mehri G. Aesthetics of Islamic miniature art during the periods of Safavid and Timurid rules in Iran // Ilorin Journal of Religious Studies (IJOURELS). — 2014. — Vol. 4, No. 2. — P. 1–12. URL: https ://www.ajol.info/index.php/ijrs/article/view/111662 (дата обращения: 18.11.2025).

3. Jamali L. Colouring the words: reproduction of persian literature through the art of iranian miniature // *Literature and interarts: critical essays* / ed. by I. Medina Barco. — Logrono : Universidad de La Rioja, 2013. — P. 29–52. — URL: https://publicaciones.unirioja.es/catalogo/online/interarts/pdf/02_Jamali.pdf (дата обращения: 19.11.2025).

4. Денике Б.П. Живопись Ирана. — Москва: Искусство, 1938 (Л.: Типография им. Ив. Федорова). — 163 с.

5. Кочерова А. В. Специфика раскрытия сюжета «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви в миниатюре стран ислама. — 2023. — 3 с. URL: file:///C:/Users/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C/Downloads/Kocherova.pdf (дата обращения: 19.11.2025).

6. Гасанзаде Д. Поэмы Низами Гянджеви – источник вдохновения для средневековых художников мусульманского Востока // *Наследие*. — 2021. — № 107. — С. 14–21. URL: https://mail.irs-az.com/sites/default/files/2021-03/3.pdf (дата обращения: 28.11.2025).

7. Аббасова К. Я. Общение как общечеловеческая ценность в поэме Низами «Хосров и Ширин» // *Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 3: Общественные науки.* — 2021. — Т. 36, вып. 3. — С. 90–97. ъURL: file:///C:/Users/Пользователь/Downloads/obschenie-kak-obschechelovecheskaya-tsennost-v-poeme-nizami-hosrov-i-shirin.pdf (дата обращения: 25.11.2025).

8. Низами Гянджеви. Хосров и Ширин: поэма / пер. с перс. К. Липскерова; под ред. В. В. Гольцева. — Москва: Гослитиздат, 1948. — 472 с.

9. Шукуров Ш.М. Идея Ирана. Толкование к истории искусства и архитектуры. Москва: Прогресс-Традиция, 2021. — 280 с.

10. Bakar M. F. Colours of Islam / Muhammad Fauzan bin Abu Bakar. — 7 p. URL:https ://www.scribd.com/document/311835665/Colours-of-Islam#:~:text=The%20document%20discusses%20the%20symbolism,religious%20meanings%20in%20Islamic%20civilization (дата обращения: 28.11.2025).

11. Abaza I. Color symbolism in Islamic book painting / I. Abaza. — American University in Cairo, 2018. — 174 p. URL: https ://fount.aucegypt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1637&context=etds (дата обращения: 28.11.2025).

12. Мир-багирзаде С.А.К. Символика цвета в тебризской миниатюре // Этнодиалоги. 2020. №4 (62). URL:__ https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-tebrizskoy-miniatyure (дата обращения: 16.09.2025).

References:

1. Mehri G.G, Alieva U. D. Isla // Alma-mater. — 2015. — № 8. — S. 101–104. Mekhri G. G., Alieva U. D. Islamskaya estetika i forma v islamskom iskusstve // Alma-mater. — 2015. — № 8. — P. 101–104. URL: https://www.kstu.kz/wp-content/uploads/2015/09/Alma-mater_2015_8_101.pdf (data access: 19.11.2025). (in Rus.)

2. Mehri G. Aesthetics of Islamic miniature art during the periods of Safavid and Timurid rules in Iran // Ilorin Journal of Religious Studies (IJOURELS). — 2014. — Vol. 4, No. 2. — P. 1–12. URL: https://www.ajol.info/index.php/ijrs/article/view/111662 (data access: 18.11.2025).

3. Jamali L. Colouring the words: reproduction of persian literature through the art of iranian miniature // *Literature and interarts: critical essays* / ed. by I. Medina Barco. — Logrono: Universidad de La Rioja, 2013. — P. 29–52. URL: https://publicaciones.unirioja.es/catalogo/online/interarts/pdf/02_Jamali.pdf (data access: 19.11.2025).

4. Denike B.P. Zhivopis' Irana. — Moscow: Iskusstvo, 1938 (L. : Tipografiya im. Iv. Fedorova). — 163 p. (in Rus.)

5. Kocherova A. V. Specifika raskrytiya syuzheta "Hosrov i Shirin" Nizami Gyandzhevi v miniatyure stran islama. — 2023. — 3 p. URL:

file:///C:/Users/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C/Downloads/Kocherova.pdf (data access: 19.11.2025). (in Rus.)

6. Gasanzade D. Poemy Nizami Gyandzhevi – istochnik vdohnoveniya dlya srednevekovyh hudozhnikov musul'manskogo Vostoka // Nasledie.— 2021. — № 107. — P. 14–21. URL: https://mail.irs-az.com/sites/default/files/2021-03/3.pdf (data access: 28.11..2025). (in Rus.)
7. Abbasova K. YA. Obshchenie kak obshchechelovecheskaya cennost' v poeme Nizami «Hosrov i Shirin» // Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 3: Obshchestvennye nauki.— 2021. — V. 36, вып. 3. — P. 90–97. URL: file:///C:/Users/Пользователь/Downloads/obschenie-kak-obschechelovecheskaya-tsennost-v-poeme-nizami-hosrov-i-shirin.pdf (data access: 25.11.2025). (in Rus.)
8. Nizami Gyandzhevi. Hosrov i Shirin: poema / per. s pers. K. Lipskerova; pod red. V. V. Gol'ceva. — Moscow: Goslitizdat, 1948. — 472 p. (in Rus.)
9. Shukurov SH.M. Ideya Irana. Tolkovanie k istorii iskusstva i arhitektury. - Moscow: Progress-Tradiciya, 2021.- 280 p. (in Rus.)
10. Bakar M. F. Colours of Islam / Muhammad Fauzan bin Abu Bakar. — 7 p. URL:https://www.scribd.com/document/311835665/Colours-of-Islam#:~:text=The%20document%20discusses%20the%20symbolism,religious%20meanings%20in%20Islamic%20civilization (data access: 28.11..2025).
11. Abaza I. Color symbolism in Islamic book painting / I. Abaza. — American University in Cairo, 2018. — 174 p. URL: https://fount.aucegypt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1637&context=etds (data access: 28.11.2025).
12. Mir-bagirzade S.A.K. Simvolika cveta v tebrizskoj miniatyure // Etnodialogi. 2020. №4 (62). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-tebrizskoy-miniatyure (data access: 16.09.2025). (in Rus.)

УДК 79

О.В. Егошина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ТРАНСФОРМАЦИЯ КОСТЮМА ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО КАК ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА АВАНГАРДА

Данная статья посвящена художественному языку авангарда и костюму Владимира Маяковского в начале XX века как его выражению. В статье предпринимается попытка выделить ключевые особенности, позволившие сделать такой вывод.
Ключевые слова: Владимир Маяковский, футуризм, авангард, костюм

O.V. Egoshina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE TRANSFORMATION OF VLADIMIR MAYAKOVSKY'S COSTUME AS A REFLECTION OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF THE AVANT-GARDE

This article examines the artistic language of the avant-garde and its expression in Vladimir Mayakovsky's costumes of the early 20th century. The article attempts to highlight the key features that led to this conclusion.
Keywords: Vladimir Mayakovsky, futurism, avant-garde, costume

Хорошо, когда в желтую кофту
душа от осмотров укутана!
[1, с.186]

Имидж любой публичной личности формируется из множества элементов. В него входят пространство повседневной жизни — жильё и интерьер, автомобиль, предметы личного пользования, окружающие человека вещи, а также его читательские интересы. Не менее важны способы проведения досуга, манера одеваться и другие детали повседневности. Нередко предметная среда способна рассказать о человеке больше, чем его собственные слова. Каждый существует в мире вещей: пользуется ими в течение жизни и оставляет после себя. Со временем некоторые из этих предметов становятся частью личной памяти о человеке, а порой — свидетельством материальной культуры целой эпохи.

Обращение к вещам, принадлежавшим Владимиру Маяковскому, позволяет приблизиться к пониманию его повседневного облика: представить его привычки, вкусы, особенности быта, а также проследить, каким образом формировался и поддерживался его публичный образ. По воспоминаниям современников, поэт обладал ярко выраженным индивидуальным стилем, который он сознательно выстраивал и совершенствовал на протяжении всей жизни. Условно процесс формирования имиджа Маяковского можно разделить на три хронологических этапа:

Первый этап (1911–1915) связан с периодом обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и совпадает с его участием в футуристическом движении.

Второй этап (1915–1922) приходится на время знакомства с Л. Ю. Брик, оказавшей заметное влияние на формирование образа поэта.

Третий этап (1922–1930) связан с первыми зарубежными поездками Маяковского и дальнейшей работой над собственным публичным имиджем.

В настоящем исследовании особый интерес представляет первый период — футуристический, охватывающий с 1911 по 1915 годы.

Эстетические основания раннего авангарда формировались на базе иного, отличного от господствующих культурных стереотипов представления о мире. Это мировосприятие

рождалось в пространстве свободного духовного творчества, которое лежало в основе формальных новаций русского футуризма. Художники стремились освободить искусство от подражательной функции и утвердить его как сферу самостоятельного созидания: «Мы предлагаем освободить живопись от рабства перед готовыми формами и сделать её прежде всего искусством творческим, а не репродуктивным» [2, с. 208].

Стремление к неограниченной внутренней свободе художника стало одной из характерных особенностей раннего русского футуризма. В этом движении присутствовал особый элемент, который условно можно обозначить как анархический. Речь идет не о разрушении как таковом, а о преодолении и деконструкции «архэ» — канона, основ и устоявшихся художественных принципов. Такая «анархия» понималась как непрерывный процесс обновления, в ходе которого, освобождаясь от внешних наслоений традиции, искусство стремится приблизиться к более глубинной и трудноуловимой сущности бытия. Не случайно футуристы провозглашали: «Мы объявляем борьбу всем, опирающимся на выгодное слово “устои”, ибо это почтенное слово хорошо звучит лишь в устах тех людей, которые обречены не поспевать за стремительным бегом времени!» [4].

Подобное ощущение исчезновения привычных границ искусства, его тотальности и принципиальной нелокализуемости привело к появлению целого ряда произведений, воспринимавшихся современниками как провокационные и даже скандальные. Одним из таких жестов стал «Самопортрет», где художник демонстрирует радикальное переосмысление художественного высказывания: «половина цилиндра и черная перчатка, прибитые или приклеенные к стене, выкрашенной черными полосами» (рис. 1).

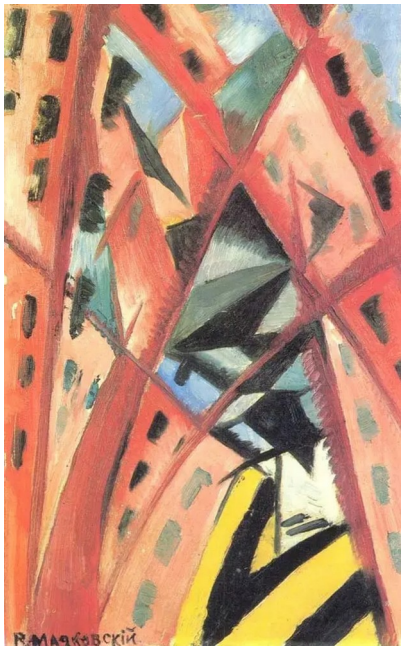


Рис. 1. В. Маяковский, «Автопортрет. Желтая кофта»

Обратимся к иконографическому материалу, перечитаем воспоминания современников и автобиографический очерк Маяковского, перелистаем еще раз стихи поэта, где он, разговаривая с потомками, сам рассказывает «о времени и о себе» [1, с. 79].

После смерти отца семья Маяковских жила очень бедно, и у юного Владимира Маяковского, по воспоминаниям сестры, была одна рубашка, которую мать вечером стирала, а утром гладила. Во время учебы в Училище живописи, ваяния и зодчества у Маяковского было лишь нескольких сатиновых блуз. Сохранились фотографии того периода, где Маяковский — юноша семнадцати лет — предстает перед нами в свободного покроя блузе, с бантом и шелковым шнурком-поясом (рис. 2).

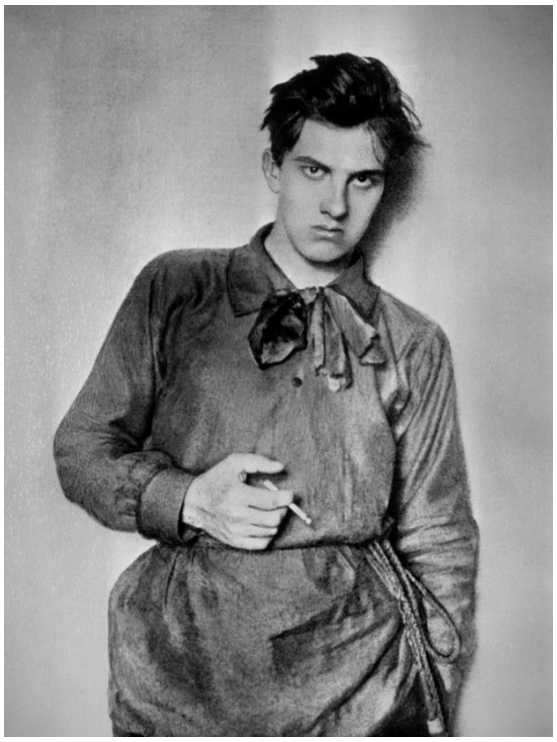


Рис. 2, Владимир Маяковский в 17 лет

Изображение передает браваду Маяковского-юноши, его стремление продемонстрировать принадлежность к художественной богеме.

В футуристический период Маяковский напишет: «Костюмов у меня не было никогда. Были две блузы — гнуснейшего вида. Испытанный способ — украшаться галстуком. Нет денег. Взял у сестры кусок желтой ленты. Обвязался. Фурор. Значит, самое заметное и красивое в человеке — галстук» [1, с. 21]. В этих словах звучит горькая ирония, но вместе с тем и суровая жизненная правда. С этого времени молодой Маяковский начинает придавать особое значение подобным деталям внешнего облика. Вскоре жёлтый бант был заменён чёрным шёлковым, подаренным Верой Шехтель. Показательно, что именно этот аксессуар поэт помещает на обложку своего первого поэтического сборника «Я!», изданного в 1913 году, превращая его в своеобразный визуальный знак собственного художественного образа.

Импровизированные галстуки нередко выполняли и вполне практическую функцию: они прикрывали потертости на сатиновых блузах, которые носил поэт. Этим обстоятельством во многом объясняется стремление молодого Маяковского дополнить свою одежду новыми выразительными деталями. По воспоминаниям современников, однажды он попросил сестру Ольгу сшить для него кашне из черных и жёлтых квадратов, расположенных в шахматном порядке. Для этого был приобретён чёрный и жёлтый атлас, из которого Ольга изготовила эффектное кашне-галстук с переливающимися цветными квадратами.

Несмотря на юный возраст, уже ощущается нестандартность мышления Владимира Маяковского и его умение создавать новый за счет деталей. Еще один образ из того же периода с узнаваемой блузой с желтым бантом — уже дополненной широкополой шляпой и накидкой-крылаткой (рис. 3). Знакомая поэта И. Хвасс вспоминала: «Маяковский в старомодной пелерине, широкополой фетровой шляпе, выцветшей, серо-зеленого цвета, с небрежно повязанным бантом-галстуком, — одним словом, ни дать ни взять — иллюстрация к роману „из жизни парижской богемы”» [7, с. 33].



рис. 3. Владимир Маяковский в блузе,широкополой шляпе и накидке-крылатке

Маяковский продолжает эксперименты с желтым, своим любимым цветом. В 1913 году, перед выступлением в Политехническом музее, появляется знаменитая «желтая кофта фата», позднее превратившаяся в один из символов футуризма. Ее появление обусловлено как нуждой — у Маяковского не было пиджака, — так и желанием эпатировать публику. Найдя в мануфактурном магазине черно-желтую полосатую ткань, Маяковский уговорил мать сшить из нее кофту. Сам поэт писал об этом так: «Очевидно, увеличишь галстук, увеличится фурор. А так как размеры галстуков ограничены, я пошел на хитрость: сделал галстуковую рубашку и рубашковый галстук. Впечатление неотразимое» [1, с. 21].

Таким образом можно сделать вывод, что одежда была участником его выступлений. Желтая кофта способствовала скандальной известности футуристов. Их облик приобретал всё новые черты: в карманах их пиджаков оказывались ложки и морковки, а на лицах появлялась раскраска (рис. 4). В 1914 году вышел футуристический манифест «Почему мы раскрашиваемся», его авторами стали М.Ф. Ларионов и И.М. Зданевич.



Рис. 4. Давид Бурлюк и Владимир Маяковский

Привлекающий внимание костюм вместе с эпатажным поведением демонстрирует стремление Маяковского бросить вызов миру и его устоям, что отражает характерные черты раннего русского авангарда. Вместе с тем, желтая кофта позволяла Маяковскому не только выделиться, но и скрыть свою душу «от осмотров». Как вспоминала актриса Ия Ильяшенко: «Я его тогда спрашивала: „Почему футуристы себя так ведут? Красками лица разрисовывают, и эта ваша морковка в петлице…“ А он отвечал: „Вы думаете легко читать стихи, когда тебя осмеивают? Так вот, это тренировка“» [6, с. 301].

Однако в конце 1913 года, Маяковский с Д. Бурлюком и В. Каменским, отправляется в первое большое турне футуристов. После этой поездки его костюм изменился, становясь предвестником дальнейших перемен в его жизни. Из воспоминаний Иды Хвасс: «До сих пор он был одет более чем скромно. Правда, и блуза и галстук были всегда чисты, и в кармане блузы был всегда пузырек с одеколоном. После поездки в Казань, кажется в 1913 году, где он читал доклад о футуризме и заработал порядочно денег, костюм Маяковского стал другим. Как-то прихожу домой. Взволнованная горничная Настя, захлебываясь, рассказывает: — Что было! Приходил Владимир Владимирович в новом пальто, в блестящей высокой шляпе, в красном пиджаке, в перчатках кожаных, оставил вот это, сказал, что вечером опять придет. Я не поверила. Но вещественное доказательство — визитная карточка (!), длинный, прозрачный, изысканный картон с длинными желтыми буквами, заставил меня поверить словам Насти. Вечером является: новехонькое английское пальто с черным бархатным воротником. Розовый муаровый смокинг с черными атласными отворотами, жилет из плотного красного атласа с темно-красными бархатными цветами, цилиндр, лайковые перчатки, палка с дорогим набалдашником и всякие „предметы роскоши“ вроде портсигара, бумажника и прочего… Впечатление от нового туалета Маяковского было потрясающее. Цилиндр впервые появился в нашем доме. До сих пор я видела его на витринах и на сцене, а тут вдруг в нашей скромной передней, рядом с измятыми студенческими фуражками и потрепанными фетрами художников… Вся семья окружила Маяковского, осматривала, как музейную редкость. Мама деловито оценивала добротность жилета — бархат от Сапожкова, — и новое оформление Маяковского было принято» [7].

Научный руководитель: старший преподаватель кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД, кандидат искусствоведения Блиничева В.А.

Scientific supervisor: senior lecturer of the Department of History and Theory of Art of SPbGUPTD, PhD in Art HistoryBlinicheva Valeriya Alekseyevna.

Список литературы:

1. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Худож. лит., 1955—1961.
2. *«Поэзия и живопись»:* Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. - 848 с.: ил. - (Язык. Семиотика. Культура).
3. *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. - М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с., ил.
4. *Маяковский «haute couture»: искусство одеваться* // М: Государственный музей В. В. Маяковского, 2015. – 252 с.: ил
5. *Колесникова Л.* Маяковский «Haute couture» // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. № 3. С. 235–352.
6. *Хвасс И. Я.* Воспоминания о Маяковском / И. Я. Хвасс // Литературное обозрение. – 1993. – № 9/10. - С. 30-39.

References:

1. Mayakovskij V. V. Polnoe sobranie sochinenij: V 13 t. / AN SSSR. In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo. — M.: Hudozh. lit., 1955—1961.
2. «Poeziya i zhivopis'»: Sb. trudov pamyati N. I. Hardzhieva / Pod red. M. B. Mejlaha i D. V. Sarab'yanova. – M.: YAzyki russkoj kul'tury, 2000. - 848 s.: il. - (YAzyk. Semiotika. Kul'tura).
3. Bobrinskaya E. Russkij avangard: granicy iskusstva. - M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. – 304 s., il.
4. Mayakovskij «haute couture»: iskusstvo odevat'sya // M: Gosudarstvennyj muzej V. V. Mayakovskogo, 2015. – 252 s.: il
5. Kolesnikova L. Mayakovskij «Haute couture» // Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura. 2015. № 3. S. 235–352
6. Hvass I. YA. Vospominaniya o Mayakovskom / I. YA. Hvass // Literaturnoe obozrenie. - 1993. - № 9/10. - S. 30-39.

УДК 791-5

С. А. Асланова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ФЕНОМЕН АКТРИСЫ ОДНОЙ РОЛИ: ФАИНА РАНЕВСКАЯ – ЛЕГЕНДА СОВЕТСКОГО КИНО И ТЕАТРА

© С. А. Асланова, 2026

Статья посвящена феномену «актрисы одной роли» на примере творческой судьбы Фаины Георгиевны Раневской (1896–1984) — выдающейся советской актрисы театра и кино. Её всенародная популярность в значительной степени определилась культовой фразой «Муля, не нервируй меня!» из фильма «Подкидыш» (1939). Примечательно, что единственная главная роль в полнометражном кино была сыграна Раневской лишь в 1978 году («Дальше — тишина»), однако в 1992 году британская энциклопедия «Who's Who» включила её в десятку величайших актрис XX века. В статье анализируются причины закрепления за актрисой устойчивого имиджевого «якоря» в условиях типизации советского кинематографа 1930–1960-х годов, а также психологические и карьерные последствия этого феномена. Особое внимание уделяется двойственной природе славы Раневской: с одной стороны — всенародная любовь и вошедшие в культуру афоризмы, с другой — нереализованный трагический потенциал, глубокое одиночество и внутренний конфликт между комедийным амплуа и стремлением к серьёзной драме. Рассматриваются пути преодоления актрисой навязанных ограничений через театральную деятельность, поздние работы и уникальный личный стиль, ставший самостоятельным культурным явлением.

Ключевые слова: Фаина Раневская, актриса одной роли, афоризмы Раневской, стиль, амплуа, мастерство.

C. A. Aslnanova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE PHENOMENON OF THE ACTRESS OF ONE ROLE: FAINA RANEVSKAYA IS A LEGEND OF SOVIET CINEMA AND THEATER

The article is devoted to the phenomenon of "actress of one role" on the example of the creative fate of Faina Georgievna Ranevskaya (1896-1984) — an outstanding Soviet theater and film actress. Her popular popularity was largely determined by the cult phrase "Mule, don't make me nervous!" From the film "Foundling" (1939). It is noteworthy that the only main role in the feature film was played by Ranevskaya only in 1978 ("Further — Silence"), but in 1992 the British encyclopedia "Who's Who" included her in the top ten greatest actresses of the 20th century. The article analyzes the reasons for securing a stable image "anchor" for the actress in the context of typing Soviet cinema of the 1930s and 1960s, as well as the psychological and career consequences of this phenomenon. Particular attention is paid to the dual nature of Ranevskaya's fame: on the one hand, nationwide love and aphorisms that have entered the culture, on the other, unrealized tragic potential, deep loneliness and internal conflict between the comedic role and the desire for serious drama. Ways are considered to overcome the actress imposed restrictions through theatrical activity, late work and a unique personal style, which has become an independent cultural phenomenon.

Keywords: Faina Ranevskaya, actress of one role, aphorisms of Ranevskaya, style, role, skill.

Фаина Георгиевна Раневская — актриса, чьё имя стало синонимом остроумия и таланта в эпизодах. Её фильмография насчитывает всего тех десятков ролей, но каждая из них — даже самая короткая — оставалась в памяти зрителей. В 1992 году британская энциклопедия «Who’s Who» поставила её в десятку лучших актрис XX века, подтвердив, что масштаб таланта не измеряется количеством главных ролей. Феномен «актрисы одной роли» в её случае особенно яркий: фраза «Муля, не нервируй меня!» из комедии «Подкидыш» (1939) сделала её народной любимицей, но одновременно закрепила за ней образ эксцентричной, саркастичной дамы, ограничив предложения на серьёзные драматические работы [1, с. 61].

Настоящее имя актрисы — Фанни Гиршевна Фельдман. Она родилась 27 августа 1896 года в Таганроге, в состоятельной еврейской семье. «Имя Фаина (по-еврейски Фейга, значит «птица») мне дал

отец. Надеялся, что я полечу. Полетела, да только не туда, куда он желал. Отец считал мою страсть к актёрству и выступлениям блажью, если не дурью, и очень расстраивался из-за откровенных неуспехов в гимназии» [2, с. 19].



Рис 1. Фаина Раневская



Рис 2. Дом, где родилась Фаина

Отец, Гирш Хаимович, был успешным коммерсантом, владельцем фабрики и парохода, человеком строгим и властным. Мать, Милка Рафаиловна, напротив, отличалась эмоциональностью и страстной любовью к искусству. В этой семье Фанни чувствовала себя «гадким утёнком»: старшая сестра Белла считалась красавицей, брат Яков — наследником и любимцем отца. Фанни же росла некрасивой, заикающейся, замкнутой девочкой, которая уходила в фантазии и передразнивания. В своих воспоминаниях она писала: «Я была никем. Некрасивая, заикающаяся, вечно погруженная в фантазии или кого-то передразнивающая» [2, с. 19].

Обучение в Мариинской гимназии давалось тяжело: проблемы с математикой, орфографией и общением. Именно тогда родилась её отчаянная, идущая от самого сердца фраза, обращённая к родителям: «Пожалейте человека, заберите меня из гимназии!» [3, с. 23].

В 1915 году Фанни объявила родителям, что уезжает в Москву поступать в театральную школу. Отец не удержался от язвительного комментария, который вошёл в историю: «С твоей мордой — только в актрисы» [3, с. 42]. Однако поступить в театральную школу она не смогла — педагоги считали её неспособной, везде получала отказ. Из-за сильного волнения девушка начинала заикаться [3, с. 43].

Но возвращаться с позором в родной Таганрог не стала. Длительное время юная дебютантка перебивалась случайными заработками в посредственных антрепризах. Продавала личные вещи, чтобы выжить. Скиталась и голодала [3, с. 45]. Отец отказался помогать, мать давала лишь копейки. Фаина поселилась в крошечной комнатушке на Большой Никитской и начала новую жизнь [3, с. 46].

В 1917 вся семья Фельдман, не забыв никого из домочадцев, близких друзей, прислуги на своём пароходе уедут в эмиграцию. На пароходе не будет только Фани, она останется в России. Одна, без денег, без семьи, без дома [3, с. 52]

Однажды на гастролях в Керчи в 1918 году мама прислала ей переводом крупную сумму денег. Выйдя из банка, Фанни не удержала их в руках, и они разлетелись, подхваченные порывом ветра [3, с. 61]. Глядя, как купюры разлетаются по воздуху, она с достоинством и присущей ей иронией произнесла: «Жалко денег, но красиво улетают» [2, с. 34]. Стоявший рядом коллега тут же сравнил Фанни с Раневской, легендарной героиней чеховского «Вишнёвого сада». И актриса решила взять себе этот псевдоним, под которым и прославилась [3, с. 62].

Театров было много в жизни актрисы. Но большее время она посвятила службе в Театре им. Моссовета. Некоторые отмечают, что за четверть века могло бы быть больше ролей в репертуаре актрисы. Но надо знать дерзкую Фаину. Она соглашалась не на все: «Деньги проем, а позор останется» [4, с. 156].

Удивительная особенность Раневской заключалась в том, что мучившее её в жизни заикание полностью исчезало на сцене. Она сама говорила: «Заикалась Фаня Фельдман, а Фаина Раневская — никогда» [4, с. 48]. Её глубокий, выразительный голос завораживал зал.

Для кино Раневскую «открыл» начинающий режиссёр М. Ромм, дерзнув пригласить её на роль г-жи Луазо в свой дебютный — притом немой во времена звука — фильм «Пышка» (1934). Дерзнул, потому что всё в облике Раневской, казалось, противоречило эталону экрана, его женским образцам [4, с.

76]. В свою очередь, Фаина Григорьевна согласилась, перепутав Михаила Ромма с маститым Абрамом Роомом. Случай оказался счастливым для обоих [4, с. 77].

Впоследствии все нестандартное в Раневской — утиный нос, печальные глаза, огромность ступни, неожиданная при этой неуклюжести грация — буквально всё окажется неотразимо киногенично: исполнено ума, таланта и стихии лицедейства [4, с. 78]. Это был блистательный дебют, она сыграла такую хамку и лицемерку. Несколькими чертами так вылепить человеческий характер! [4, с. 79].

В 1939 году выходит комедия «Подкидыш». Фраза «Муля, не нервируй меня!», которую Фаина Раневская, по разным версиям, придумала прямо на съёмочной площадке, была подхвачена всей страной, превратившись в народный мем. То, что поначалу казалось забавным, стало для актрисы личной трагедией.



Рис 3. Кадр из к/ф «Пышка»



Рис 4. Кадр из к/ф «Подкидыш»

Однажды группа детей, узнав актрису, с восторгом начала хором выкрикивать это злополучное «Муля!». Раневская, не сдержавшись, резко оборвала их [2, с. 63]. Даже годы спустя, на вручении государственной награды, Генсек Леонид Брежнев встретил её той же фразой. Фаина Георгиевна презрительно пожмёт плечами и скажет: «Леонид Ильич! Так ко мне обращаются только невоспитанные уличные мальчишки!» Брежнев смутится и тихо скажет: «Извините! Просто я вас очень люблю» [2, с. 65].

Сама актриса ненавидела эту фразу и закрепившийся за ней образ. «Я остро ненавидела роль, которая дала мне популярность», — признавалась она [2, с. 112].

М. Ромм пригласил Раневскую и в свой фильм «Мечта» (1941) [Рис. 1], где дал ей сыграть главную роль [1, с. 144]. Фильму не очень повезло, он вышел на экран в самый канун войны, но этот фильм очень оценили за границей. Говорят, когда его посмотрел писатель Теодор Драйзер, он испытал такое потрясение, что тотчас вышел из тяжёлого запоя [5, с. 145]. А Уинстон Черчилль смотрел фильм «Мечта» 15 раз [5, с. 146].

В этой достаточно литературной роли Раневская приоткрыла такую едкую горечь знания о нищей и корыстной жизни своей героини, такую мрачную иронию слова «мечта», но и такое преодоление этого знания силой сердца, что если искать какие-то роли-путеводители по феномену Раневской, то прежде всего надо будет назвать умную хозяйку жалкого и респектабельного пансиона «Мечта» Розу Скороход [5, с. 148].



Рис 5. Кадр из к/ф «Мечта»

Феномен Фаины Раневской заключается в парадоксе: актриса, никогда не игравшая главных ролей в кино, стала главной актрисой страны [4, с. 12]. Раневской восхищаются как актрисой и удивляются, узнав, что она сыграла в кино всего одну главную роль, а все остальные — эпизодические. Какой же силы должен быть талант у человека, если зритель запоминает в фильме не главных героев, а актёра, который появляется на экране пару раз в течение пяти минут! Наверное, так выглядит гениальность [4, с. 13].

Кино того времени не смогло использовать актрису такого масштаба в полной мере. Тем не менее её малые роли оказались вечными. Многие фильмы были довольно слабыми, и спасла их именно Раневская своими эпизодическими ролями. Фильм никто не помнит, а её образ сохранен в памяти зрителей [4, с. 15]

Роль Фаины Раневской в советском кино гармонично вписывалась в типовые рамки эпохи, но при этом выделялась абсолютной уникальностью, как и вся её гениальная артистическая индивидуальность. Она придала статус достоверности идеализирующей максиме основателей МХАТ: «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры» [1].

Грубая мещанка Луазо определит надолго и для многих режиссёров «амплуа» Фаины Раневской — ведь кино склонно скорее следовать «типажности», нежели взламывать её. Актриса взяла это на себя, расположив своих «обличаемых» в огромном диапазоне — от артистичности анекдота до сатирической гиперболы, от сказочного намека-урока до трагикомедии

Она никогда не была замужем, у неё не было детей. Иногда рассказывала про свою влюблённость в юности. Была влюблена в красавца-актёра из своей театральной труппы. Однажды тот объявил, что вечером придёт к ней в гости. Она принарядилась, накрасилась, актёр пришёл, но с барышней. А хозяйке сказал: «Дорогая, погуляйте где-нибудь пару часов…» «После этого я возненавидела мужчин, они – мерзавцы…» [4, с. 201].

Исследователи творчества Раневской сходятся во мнении, что у неё всё же была большая любовь. В 1947 году в Тбилиси она познакомилась с маршалом Фёдором Толбухиным. Их отношения продлились два года — до самой смерти маршала в 1949-м [4, с. 205]

Красиво одеваться она не умела никогда. Однажды целый год ходила в одном пиджаке, потом выяснилось, что он мужской. Какие-то нелепые, всегда тёмные пиджаки; вытянутые вязаные кофты, правда, любила шляпы [2, с. 228]. Раневская никогда ничего не боялась, боялись её острого, как лезвие, языка, её убийственной иронии, её фраз [2, с. 229].

Свою кухню, где у неё почти всегда сушилось нижнее бельё, она называла «мой итальянский дворик». Правительственные награды – «похоронными принадлежностями». Не щадила она и себя: «Я не заболела, я так выгляжу», «Я не живу, я симулирую», «Чувствую себя так, будто моюсь в бане, а туда неожиданно пришла экскурсия» [2, с. 231].

Раневская была из тех людей искусства, что считают свой талант проклятьем. «Кто бы знал мое одиночество? Будь он проклят, этот самый талант, сделавший меня несчастной...», — сказала она однажды [6, с. 267].

Её остроумие осталось в памяти людей россыпью афоризмов и правдивых анекдотов [6, с. 270-290]:

«Красота – страшная сила. И с каждым годом всё страшнее и страшнее…»

«Деньги, конечно, грязь, но до чего же лечебная!»

«Талант – это неуверенность в себе и мучительное недовольство собой... чего я никогда не встречала у посредственности»

«Одиночество – это когда в доме есть телефон, а звонит будильник»

«Живу с высоко поднятой головой. А как иначе, если по горло в г…не?»

Однажды Раневская после спектакля сидела в своей гримерке совершенно голая и курила сигару. В этот момент дверь распахнулась, и на пороге застыл один из изумлённых работников театра. Актриса не смутилась и произнесла своим знаменитым баском: «Дорогой мой, вас не шокирует, что я курю?» [6, с. 201].

За год до своей смерти Раневская отказалась от работы в театре. «Старость — это просто свинство. Я считаю, что это невежество Бога, когда он позволяет доживать до старости», — говорила актриса [6, с. 342]. Она ещё была полна духовных сил и вдохновения, но здоровье уже не позволяло играть в полную силу [6, с. 343].

Стиль Раневской — яркий контраст эпохе дефицита. Она любила шляпки, вуали, французские духи (единственная роскошь), жемчуг, рюши, шарфы. В «Подкидыше» использовала собственные вещи: платье, шляпку, зонтик, бусы — это придало образу мещанский шарм. В «Мечте» — скромный наряд, но с брошью и серьгами. Она говорила: «Одежду ношу старую, всегда неудачную. Урод я». Но современники вспоминали: «Она могла пройти в любой шляпе так, что все смотрят на неё, а не на шляпу».

Раневская — воплощение противоречий: мечтала о большой любви, но осталась одинокой; хотела трагедии, но получала комедию. Язвительная и прямая снаружи, ранимая внутри. Защищалась сарказмом: «Думайте обо мне что хотите. Где вы видели кошку, которую интересует мнение мышей?» [6, с. 101]. Она проживала каждую роль: «На сцене нужно жить, а не играть» [6, с. 37]. Даже эпизод затмевал главных героев — зрители уходили после её сцены.

Феномен Раневской — в балансе между славой и ограничения, одна роль дала ей бессмертие, но скрыла от зрителей её трагический дар. Она мечтала о драме, но получала комедию. Хотела любви, но осталась одна. Была язвительной снаружи и ранимой внутри. Но даже в маленьких эпизодах она умудрялась быть гениальной. И доказала: чтобы остаться в истории, не обязательно играть главные роли. Достаточно быть личностью. Такой, какой была Фаина Раневская — наивная, мудрая, добрая, опасная, гениальная.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology G.N. Boeva.

Список литературы

1. *Суриков В.* «Раневская»: Иллюстрации из жизни актрисы прошлого века // Эксперт. 2023. № 6. URL: https://expert.ru/expert/2023/06/ranevskaya-illyustratsii-iz-zhizni-aktrisy-proshlogo-veka/ (дата обращения: 12.03.2026).
2. *Раневская Ф.* Наедине с собой. Исповедь и неизвестные афоризмы Раневской. М.: Эксмо, 2015. 432 с. URL: https://www.litres.ru/book/faina-ranevskaya/naedine-s-soboy-ispoved-i-neizvestnye-aforizmy-ranevskoy-12725354/ (дата обращения: 12.03.2026).
3. *Щеглов Д.* Фаина Раневская: жизнь и афоризмы. М.: АСТ, 2019.
4. *Шляхов А. Л.* Фаина Раневская. Одинокая насмешница. М.: АСТ, 2016. 352 с. URL: ://www.litres.ru/book/andrey-shlyahov/faina-ranevskaya-odinokaya-nasmeshnica-656505/ (дата обращения: 12.03.2026)
5. *Шляхов А. Л.* Раневская. Это я – Фанечка. М.: АСТ, 2022. 448 с. URL: https://www.litres.ruhttps/book/andrey-shlyahov/molodaya-ranevskaya-eto-ya-fanechka-21585575/chitat-onlayn/ (дата обращения: 12.03.2026)
6. *Скороходов Г. А.* Фаина Раневская. Фуфа Великолепная, или с юмором по жизни. М.: Родина, 2022. 288 с.

References

1. Surikov V. «Ranevskaya»: Illyustratsii iz zhizni aktrisy proshlogo veka ["Ranevskaya": Illustrations from the life of an actress of the last century]. *Ekspert* [Expert]. 2023 No. 6. URL: https://expert.ru/expert/2023/06/ranevskaya-illyustratsii-iz-zhizni-aktrisy-proshlogo-veka/ (date accessed: 12.03.2026).
2. Ranevskaya F. *Naedine s soboy. Ispoved' i neizvestnye aforizmy Ranevskoy* [Alone with myself. Confession and unknown aphorisms of Ranevskaya]. Moscow. Eksmo, 2015. 432 pp. URL: https://www.litres.ru/book/faina-ranevskaya/naedine-s-soboy-ispoved-i-neizvestnye-aforizmy-ranevskoy-12725354/ (date accessed: 12.03.2026).
3. Shcheglov D. *Faina Ranevskaya: zhizn' i aforizmy* [Faina Ranevskaya: life and aphorisms]. Moscow. AST, 2019.
4. Shlyakhov A. L. *Faina Ranevskaya. Odinokaya nasmeshnitsa* [Faina Ranevskaya. The Lonely mocker]. Moscow. AST, 2016. 352 pp. URL: ://www.litres.ru/book/andrey-shlyahov/faina-ranevskaya-odinokaya-nasmeshnica-656505/ (date accessed: 12.03.2026)
5. Shlyakhov A. L. *Ranevskaya. Eto ya – Fanechka* [Ranevskaya. It's me, Fanechka]. Moscow. AST, 2022. 448 pp. URL: https://www.litres.ruhttps/book/andrey-shlyahov/molodaya-ranevskaya-eto-ya-fanechka-21585575/ chitat-onlayn/ (date accessed: 12.03.2026)
6. Skorokhodov G. A. *Faina Ranevskaya. Fufa Velikolepnaya, ili s yumorom po zhizni* [Faina Ranevskaya. The magnificent nonsense, or with humor in life]. Moscow. Rodina, 2022. 288 pp. (In Rus.).

УДК 7.067

М. **В. Бошкова**

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18

КОЛЛАБОРАЦИИ БРЕНДА *LOUIS VUITTON* С ХУДОЖНИКАМИ КАК ПРИМЕР СИНТЕЗА ИСКУССТВА И МАРКЕТИНГА

© М. В. Бошкова, 2026

В статье рассматриваются коллаборации бренда Louis Vuitton с художниками как пример взаимодействия искусства и маркетинга. Анализируются различные формы сотрудничества бренда с представителями современного искусства: от создания лимитированных коллекций до институциональных проектов, включая деятельность Фонда Louis Vuitton. Особое внимание уделяется анализу проектов с участием Джеффа Кунса, Такаси Мураками и Яёи Кусамы, а также роли художественного компонента в формировании ценности бренда. В работе обосновывается вывод о том, что коллаборации Louis Vuitton демонстрируют синтез художественных и коммерческих стратегий, в котором искусство становится инструментом маркетинговой коммуникации и одновременно сохраняет культурную значимость.
Ключевые слова: *Louis Vuitton*, коллаборация, художник, современное искусство, маркетинг, люксовые бренды, арт-коммуникации.

M. V. Boshkova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

LOUIS VUITTON COLLABORATIONS WITH ARTISTS AS A SYNTHESIS OF ART AND MARKETING

The article examines collaborations between the Louis Vuitton brand and artists as a synthesis of art and marketing. Various forms of interaction are analyzed, including limited collections and institutional projects such as the Louis Vuitton Foundation. Special attention is given to collaborations with Jeff Koons, Takashi Murakami and Yayoi Kusama, and the role of artistic elements in shaping brand value. The study argues that Louis Vuitton collaborations represent a combination of artistic and commercial strategies, where art functions as both a marketing tool and a source of cultural value.
Keywords: *Louis Vuitton*, collaboration, brand, artist, contemporary art, marketing, fashion, luxury brands, art communications.

Введение

В современном культурном пространстве коллаборации бренда Louis Vuitton с художниками приобрели устойчивый характер и стали важным элементом формирования потребительских практик и визуальной культуры. От лимитированных коллекций аксессуаров и одежды до масштабных институциональных проектов, таких как Фонд Louis Vuitton, данные формы взаимодействия выходят далеко за рамки традиционного сотрудничества и превращаются в значимые культурные события. Подобные проекты привлекают внимание как профессионалов индустрии моды и искусства, так и широкой аудитории, формируя новый тип коммуникации между брендом и потребителем. В условиях цифровизации и активного развития медиа такие коллаборации получают дополнительное распространение через социальные сети, усиливая их влияние и вовлеченность аудитории. В результате бренд Louis Vuitton не только продвигает свою продукцию, но и выступает в роли участника культурного процесса, интегрируя элементы искусства в повседневную жизнь и создавая новые формы взаимодействия с потребителем.

Цель настоящей работы — проанализировать коллаборации бренда Louis Vuitton с художниками как пример синтеза искусства и маркетинга, выявить баланс между художественной и коммерческой составляющими, а также определить роль подобных проектов в современной культуре.

Эволюция взаимодействия моды и искусства

Взаимодействие модной индустрии и искусства формировалось на протяжении длительного исторического периода. Изначально эти области воспринимались как относительно автономные: искусство

ассоциировалось с высокой культурой, тогда как мода рассматривалась преимущественно как сфера ремесла и коммерции. Однако со временем границы между ними начали размываться.

Одним из первых ярких примеров такого сотрудничества стал союз Эльзы Скиапарелли и Сальвадора Дали, продлившийся более тридцати лет и приведший к созданию культовых предметов одежды, которые сложно однозначно отнести к сфере чистой моды или чистого искусства [1].

Для Louis Vuitton взаимодействие с искусством также имеет глубокие исторические предпосылки. Уже в начале XX века представители Дома проявляли интерес к искусству и способствовали формированию связей бренда с художественной средой [2]. Это заложило основу для последующих коллабораций, которые впоследствии стали одной из визитных карточек Дома.

В конце XX — начале XXI века коллаборации между брендами и художниками приобретают системный характер. Сотрудничество Louis Vuitton с японским художником Такаси Мураками, запущенное в 2003 году при креативном директоре Марке Джейкобсе, способствовало укреплению позиций бренда в массовой культуре [2].

Исследователи выделяют несколько основных форм взаимодействия брендов с искусством: создание инвестиционных фондов и попечительство, арт-наставничество и непосредственно арт-коллаборации. Отмечается, что именно коллаборации позволяют наиболее эффективно транслировать ценности бренда в визуальной форме [1].

Современные форматы коллабораций

В настоящее время Louis Vuitton использует широкий спектр форматов взаимодействия с миром искусства, что позволяет бренду выстраивать многоуровневую систему коммуникации с различными аудиториями.

Одним из наиболее значимых форматов является создание частных фондов и музеев. Показательным примером выступает Фонд Louis Vuitton (Fondation Louis Vuitton), открывший в 2014 году в Париже здание, спроектированное архитектором Франком Гери. Как отмечается на официальном сайте LVMH, Фонд поддерживает французское и международное современное искусство, реализуя выставочные и культурные проекты [3]. Здание представляет собой архитектурный комплекс из стеклянных конструкций, формирующих уникальное выставочное пространство [3]. Фонд регулярно организует выставки и сотрудничает с культурными институциями, что подтверждает его значимую роль в культурной среде.

Вторым важным форматом являются долгосрочные партнерства с художниками. Louis Vuitton выстраивает устойчивые отношения с ключевыми представителями современного искусства, такими как Такаси Мураками и Яёи Кусама, сотрудничество с которыми реализуется на протяжении длительного периода [4]-[5]. В 2025 году бренд отметил 20-летие сотрудничества с Мураками масштабной кампанией с серией иммерсивных поп-апов в азиатских городах. По данным Jing Daily, данная коллаборация вызвала высокий потребительский интерес и способствовала привлечению молодой аудитории [4].

Третьим форматом является создание лимитированных коллекций. Примером служит сотрудничество Louis Vuitton с Джеффом Кунсом. В рамках коллекции Masters на аксессуарах были воспроизведены известные произведения искусства, дополненные авторскими элементами художника [1] [6]. Это позволило объединить художественную репрезентацию и коммерческий продукт.

Четвертый формат — создание арт-инсталляций в рамках культурных событий. В 2025 году Louis Vuitton представил инсталляцию Такаси Мураками в рамках Art Basel Paris, что стало частью стратегии интеграции искусства в коммуникацию бренда [7].

Характерной особенностью современных коллабораций является ориентация на создание комплексного пользовательского опыта. Бренд формирует не только продукт, но и культурное пространство вокруг него. Использование цифровых платформ усиливает вовлеченность аудитории. По данным Jing Daily, активность пользователей в социальных сетях значительно увеличивает охват подобных проектов [4].

Дискуссия о природе коллабораций

Современные коллаборации бренда Louis Vuitton с художниками вызывают неоднозначную реакцию в профессиональном сообществе. Мнения исследователей, критиков и практиков индустрии разделяются: одни видят в подобных проектах органичное сближение коммерции и творчества, другие — использование искусства в чисто маркетинговых целях. Вопрос о том, где в этих проектах заканчивается искусство и начинается реклама, остается предметом активной дискуссии.

Вопрос о соотношении искусства и маркетинга в моде подробно рассматривается в работе Наташи Деген «Merchants of Style: Art and Fashion After Warhol». В рецензии на данное исследование отмечается, что взаимодействие моды и искусства приводит к трансформации обеих сфер, однако мода нередко получает от этого взаимодействия более ощутимые преимущества [8]. Деген показывает, как Энди Уорхол, работая одновременно как художник и коммерческий иллюстратор, еще в середине XX века начал

размывать границы между высокой культурой и массовым производством. Именно Уорхол задал модель для последующих поколений художников и дизайнеров, показав, что коммерческий успех и художественная ценность не являются взаимоисключающими категориями. Современные коллаборации Louis Vuitton во многом наследуют эту традицию, превращая искусство в доступный и массово тиражируемый объект потребления.

Исследование, опубликованное в журнале K@iros, анализирует формы сотрудничества художников и брендов на конкретных примерах проектов Louis Vuitton. Авторы выделяют несколько ключевых тенденций, характерных для современных коллабораций. Во-первых, это диверсификация стратегий взаимодействия — бренды и художники экспериментируют с различными форматами, от лимитированных коллекций до долгосрочных партнерств. Во-вторых, наблюдается сложность разграничения художественной и коммерческой составляющих: во многих проектах невозможно однозначно определить, где заканчивается творчество художника и начинается работа дизайнера или маркетолога. В-третьих, фиксируется рост количества коллабораций и расширение их форматов, что свидетельствует о формировании устойчивого тренда. Исследователи также отмечают, что художник в рамках подобных проектов нередко начинает выполнять функции дизайнера, работая в условиях заданных ограничений — временных, бюджетных и технологических [9].

Критики подобных проектов часто используют термин «арт-вошинг» (artwashing), подразумевая, что бренды используют ассоциацию с искусством для придания себе культурного веса и отвлечения внимания от других аспектов своей деятельности. Согласно этой логике, коллаборации с художниками становятся для бренда инструментом «очищения» имиджа, позволяющим выглядеть более социально ответственными и культурно значимыми, чем они являются на самом деле. Однако, как отмечает GQ Hong Kong, при ответственном подходе брендов к поддержке художников и обеспечению доступности искусства такие проекты могут нести и положительную функцию [10]. Более того, как подчеркивает это же издание, модные бренды сегодня становятся крупными спонсорами искусства, частично восполняя сокращение государственного финансирования культурных институций в ряде стран [10]. В этом смысле коллаборации могут рассматриваться не как инструмент манипуляции, а как форма частно-государственного партнерства в сфере культуры.

С теоретической точки зрения коллаборации можно рассматривать как форму гибридизации культурных практик. Они объединяют элементы художественного творчества, промышленного дизайна и маркетинговых коммуникаций, формируя принципиально новые типы культурных продуктов, которые не вписываются в традиционные классификации. Такая гибридизация приводит к переосмыслению устоявшихся категорий «искусства» и «коммерции», которые в рамках подобных проектов утрачивают свои четкие границы и начинают взаимопроникать. Художественный объект может одновременно выполнять эстетическую и утилитарную функции, а коммерческий продукт — приобретать символическую и культурную значимость, выходя за рамки простого потребительского товара.

В этом контексте продукция Louis Vuitton, созданная в сотрудничестве с художниками, приобретает черты культурного объекта, обладающего не только материальной, но и символической ценностью [2]. Сумка, выпущенная в рамках коллаборации с Такаси Мураками или Яёи Кусамой, перестает восприниматься исключительно как аксессуар — она становится артефактом, фиксирующим определенный момент во взаимоотношениях моды и искусства, носителем авторского почерка признанного художника и одновременно объектом коллекционирования. Как отмечает Vogue College of Fashion, такие продукты выходят за пределы традиционной точки продажи, превращаясь в часть более широкого культурного нарратива [2].

Важным остается также вопрос авторства. В коллаборациях зачастую размывается граница между индивидуальным творчеством художника и коллективной работой команды бренда — дизайнеров, технологов, маркетологов. Кому в итоге принадлежит созданный продукт? Является ли он самостоятельным художественным высказыванием или результатом корпоративного творчества? Эта неопределенность не является недостатком коллабораций, а скорее отражает их сущностную характеристику как гибридной формы культурного производства. Художник, взаимодействуя с брендом, неизбежно учитывает производственные и коммерческие параметры, но при этом сохраняет авторскую идентичность. Это особенно заметно в проектах Louis Vuitton с Кусамой (ее фирменный паттерн бесконечных точек остается узнаваемым на любой продукции) и Мураками (его эстетика Superflat и персонаж Mr. DOB мгновенно идентифицируются зрителем).

Таким образом, дискуссия о природе коллабораций Louis Vuitton не может быть сведена к простой дихотомии «искусство или маркетинг». Скорее, она демонстрирует, что современная культура все чаще порождает гибридные формы, в которых коммерческие и художественные практики переплетаются настолько тесно, что их раздельное рассмотрение теряет смысл. Коллаборации становятся пространством, где пересекаются и взаимно обогащаются разные типы творческой деятельности, а их анализ требует междисциплинарного подхода, объединяющего искусствознание, культурологию, маркетинг и социологию потребления.

Художественная ценность и коммерческая эффективность

Оценивая коллаборации Louis Vuitton с точки зрения их художественной значимости, важно учитывать степень творческой реализации художника. Успешные проекты бренда не сводятся к простому переносу узнаваемых визуальных образов на продукцию — они формируют новые смыслы, эстетические высказывания и нестандартные формы взаимодействия между модой, искусством и аудиторией. Коллаборация становится самостоятельным культурным событием, а не только маркетинговой акцией.

В этом контексте Louis Vuitton выступает не просто как производитель предметов роскоши, но как полноценный участник культурного производства. Используя художественные образы, выставочные пространства и визуальные нарративы, бренд транслирует и закрепляет определенные ценностные ориентиры, формируя вокруг себя сложное культурное поле [11]. Это означает, что коллаборации перестают быть разовыми коммерческими акциями и превращаются в инструмент долгосрочного позиционирования.

Показательным примером такого подхода является многолетнее сотрудничество Louis Vuitton с японской художницей Яёи Кусамой. Их партнерство, длящееся с 2012 года, включает не только выпуск лимитированных коллекций аксессуаров, но и масштабные выставочные проекты. В 2025 году в Осаке в рамках программы Фонда Louis Vuitton «Hors-les-murs» прошла выставка «Yayoi Kusama — Infinity», представившая ключевые работы художницы, включая ее знаменитые «бесконечные комнаты» [5]. Эти проекты наглядно демонстрируют, как коммерческая и культурная деятельность бренда могут сосуществовать и взаимно поддерживать друг друга, не вступая в противоречие [5]. Художница получает доступ к новым аудиториям и ресурсам, а бренд — возможность ассоциироваться с признанным авторитетом в мире современного искусства.

Коммерческий аспект коллабораций Louis Vuitton проявляется в их способности решать сразу несколько стратегических задач. Как отмечается в исследовании, посвященном взаимодействию люксовых брендов с искусством, такие проекты позволяют привлекать новую аудиторию, создавать значимые информационные поводы для медиа, повышать воспринимаемую ценность продукта за счет его позиционирования как арт-объекта и, наконец, дифференцироваться от конкурентов в условиях насыщенного рынка [1]. Коллаборация с Джеффом Кунсом (коллекция Masters, 2017) стала примером того, как обращение к шедеврам мирового искусства в сочетании с авторским почерком художника может вызвать как широкий общественный резонанс, так и высокий потребительский спрос [6].

Отечественные исследования также подтверждают, что сотрудничество брендов с представителями изобразительного искусства способствует укреплению идентичности люксового бренда и формированию его культурного капитала [12]. Культурный капитал в данном контексте понимается как совокупность ассоциаций бренда с высокими художественными ценностями, музейными институциями и признанными авторами. Это особенно важно для люксового сегмента, где цена продукта лишь частично определяется его материальными характеристиками, а значительную роль играют символические и культурные смыслы.

С точки зрения восприятия потребителя, коллаборации Louis Vuitton выполняют важную символическую функцию. Продукт, созданный в сотрудничестве с художником, воспринимается не просто как функциональная вещь, но как носитель определенной культурной ценности, как объект, обладающий историей и авторством. Это связано с тем, что искусство в массовом сознании традиционно ассоциируется с уникальностью, творческой индивидуальностью, высоким статусом и причастностью к миру культуры. Потребитель, приобретая такой продукт, получает не только материальный объект, но и доступ к определенному культурному коду.

Данное явление получило теоретическое обоснование в исследовании Хагтведта и Патрика, которые ввели понятие «арт-инфузия» (art infusion). Согласно их выводам, присутствие визуального художественного элемента в дизайне потребительского товара или его упаковке способно повышать воспринимаемую ценность этого товара, даже если сам художественный элемент напрямую не связан с функциональными характеристиками продукта [13]. Это эмпирически подтвержденный эффект, который активно и, как правило, успешно используется люксовыми брендами, включая Louis Vuitton.

Таким образом, в успешных коллаборациях Louis Vuitton художественная ценность и коммерческая эффективность не просто сосуществуют, а взаимно усиливают друг друга. Глубокое и содержательное взаимодействие с художником, предполагающее не поверхностное использование образов, а интеграцию их в концепцию бренда, усиливает коммерческий успех. В свою очередь, коммерческий успех создает ресурсную базу для продолжения и развития художественных проектов — будь то выпуск новых коллекций, организация выставок или поддержка Фонда Louis Vuitton. Это превращает коллаборации в устойчивый и саморазвивающийся элемент стратегии бренда, а не в разовую маркетинговую кампанию.

Заключение

Обобщение проведенного анализа позволяет сделать вывод о том, что коллаборации бренда Louis Vuitton с художниками представляют собой сложное и многогранное явление, в котором органично сочетаются художественные и коммерческие компоненты. Рассмотренные примеры демонстрируют, что подобные проекты выходят за рамки традиционных маркетинговых инструментов и приобретают характер культурных практик, способных влиять на восприятие бренда и формирование его символического капитала.

На примере Louis Vuitton можно увидеть, что взаимодействие с художниками реализуется на различных уровнях — от создания лимитированных коллекций до институциональных проектов, включая деятельность Фонда Louis Vuitton и участие в крупных международных культурных событиях. Это позволяет бренду не только продвигать свою продукцию, но и выступать в качестве активного участника культурного процесса, формируя новые формы взаимодействия между искусством и потребительской средой.

Проведённый анализ показывает, что в современных условиях границы между искусством и маркетингом становятся все менее чёткими. Коллаборации Louis Vuitton демонстрируют, что художественный компонент может выступать не только как средство эстетизации продукта, но и как инструмент формирования его ценности, усиливающий эмоциональную и символическую значимость для потребителя. В данном контексте можно говорить о трансформации роли искусства, которое начинает функционировать не только в институциональной среде, но и в пространстве повседневного потребления.

В то же время важно отметить, что успешность подобных проектов во многом зависит от баланса между творческой свободой художника и стратегическими задачами бренда. Сохранение авторской идентичности при включении в коммерческий контекст становится одним из ключевых факторов, определяющих художественную ценность коллаборации. В случае Louis Vuitton данный баланс достигается за счёт долгосрочных партнерств с художниками и интеграции их визуального языка в систему бренд-коммуникации.

Таким образом, коллаборации бренда Louis Vuitton с художниками можно рассматривать как показатель более широких процессов, происходящих в современной культуре. Они отражают тенденцию к гибридизации различных сфер деятельности, в рамках которой коммерческие структуры становятся участниками культурного производства, а искусство — частью повседневной жизни. Это делает подобные проекты важным объектом анализа как в области искусствознания, так и в сфере маркетинговых исследований, а также открывает перспективы для дальнейшего изучения взаимодействия искусства и брендинга в условиях цифровой экономики.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Тертерян А. С.* Способы взаимодействия люксовых брендов с миром искусства // Маркетинговые коммуникации. 2019. № 3. URL: https://grebennikon.ru/article-zlai.html (дата обращения: 24.03.2026).
2. Brand Storytelling – Louis Vuitton’s Visual Remix // Vogue College of Fashion. 2025. 23 June. URL: https://www.voguecollege.com/articles/london/brand-storytelling-louis-vuittons-visual-remix/ (дата обращения: 24.03.2026).
3. Fondation Louis Vuitton // LVMH. URL: https://www.lvmh.com/commitment-in-action/for-philanthropy/the-fondation-louis-vuitton (дата обращения: 24.03.2026).
4. Louis Vuitton’s Murakami revival taps Y2K nostalgia to boost Asia performance // Jing Daily. 2025. 2 January. URL: https://jingdaily.com/posts/shanghai-queues-for-louis-vuitton-x-takashi-murakami (дата обращения: 24.03.2026).
5. Louis Vuitton’s duo of Osaka exhibitions celebrate the house’s deep-rooted relationship with Japan // Wallpaper. 2025. 15 July. URL: https://www.wallpaper.com/fashion-beauty/louis-vuitton-osaka-exhibitions-yayoi-kusama (дата обращения: 24.03.2026).
6. Louis Vuitton unveils "Masters" collaboration with pop-artist Jeff Koons in Paris // LUXUO. 2017. 15 April. URL: https://www.luxuo.com/style/fashion/louis-vuitton-unveils-masters-collaboration-with-pop-artist-jeff-koons-in-paris.html (дата обращения: 24.03.2026).
7. Louis Vuitton Unveils Murakami Installation at Art Basel // The Impression. 2025. 21 October. URL: https://theimpression.com/louis-vuitton-unveils-murakami-installation-at-art-basel/ (дата обращения: 24.03.2026).

8. Lavanga M. Review of: Natasha Degen, *Merchants of Style: Art and Fashion After Warhol* // Journal of Cultural Economics. 2025. Vol. 49. No. 1. P. 237–240. URL: https://pure.eur.nl/en/publications/natasha-degen-merchants-of-style-art-and-fashion-after-warhol (дата обращения: 24.03.2026).
9. *Henke N., Martin-Juchat F.* L'alliance entre les artistes et les marques: intérêts croisés et limites des démarches design // K@iros. 2024. URL: https://revues-msh.uca.fr/kairos/index.php?id=799 (дата обращения: 24.03.2026).
10. Art Basel Paris: Louis Vuitton, Miu Miu, Jacquemus и другие коллаборации // GQ Hong Kong. 2025. 9 November. URL: https://gqhongkong.com/lifestyle/art-design/art-basel-paris-2025-report/ (дата обращения: 24.03.2026).
11. Louis Vuitton Artycapucines: когда мода встречается с искусством // PIN Prestige. 2025. 12 October. URL: https://www.pinprestige.com/fashion/louis-vuitton-artycapucines (дата обращения: 24.03.2026).
12. *Очковская М. С., Мхитарян С. В., Индичекова Е. П.* Влияние коллабораций с изобразительным искусством на идентичность люксового бренда: пилотное исследование. Вестник Санкт-Петербургского университета. Менеджмент. 2021. Т. 20. 20 (1). С. 3–29.
13. *Hagtvedt H., Patrick V.* Art Infusion: The Influence of Visual Art on the Perception and Evaluation of Consumer Products // Journal of Marketing Research. 2008. Vol. 45. No. 3. P. 379–389.

References

1. Terteryan A. S. Sposoby` vzaimodejstviya lyuksovy`x brendov s mirom iskusstva [Ways of interaction of luxury brands with the art world] *Marketingovy`e kommunikacii* [Marketing communications]. 2019. No. 3. URL: https://grebennikon.ru/article-zlai.html (date accessed: 24.03.2026).
2. Brand Storytelling – Louis Vuitton's Visual Remix // Vogue College of Fashion. 2025. 23 June. URL: https://www.voguecollege.com/articles/london/brand-storytelling-louis-vuittons-visual-remix/ (date accessed: 24.03.2026).
3. Fondation Louis Vuitton // LVMH. URL: https://www.lvmh.com/commitment-in-action/for-philanthropy/the-fondation-louis-vuitton (date accessed: 24.03.2026).
4. Louis Vuitton's Murakami revival taps Y2K nostalgia to boost Asia performance // Jing Daily. 2025. 2 January. URL: https://jingdaily.com/posts/shanghai-queues-for-louis-vuitton-x-takashi-murakami (date accessed: 24.03.2026).
5. Louis Vuitton's duo of Osaka exhibitions celebrate the house's deep-rooted relationship with Japan // Wallpaper. 2025. 15 July. URL: https://www.wallpaper.com/fashion-beauty/louis-vuitton-osaka-exhibitions-yayoi-kusama (date accessed: 24.03.2026).
6. Louis Vuitton unveils "Masters" collaboration with pop-artist Jeff Koons in Paris // LUXUO. 2017. 15 April. URL: https://www.luxuo.com/style/fashion/louis-vuitton-unveils-masters-collaboration-with-pop-artist-jeff-koons-in-paris.html (date accessed: 24.03.2026).
7. Louis Vuitton Unveils Murakami Installation at Art Basel // The Impression. 2025. 21 October. URL: https://theimpression.com/louis-vuitton-unveils-murakami-installation-at-art-basel/ (date accessed: 24.03.2026).
8. Lavanga M. Review of: Natasha Degen, Merchants of Style: Art and Fashion After Warhol // Journal of Cultural Economics. 2025. Vol. 49. No. 1. P. 237–240. URL: https://pure.eur.nl/en/publications/natasha-degen-merchants-of-style-art-and-fashion-after-warhol (date accessed: 24.03.2026).
9. Henke N., Martin-Juchat F. L'alliance entre les artistes et les marques: intérêts croisés et limites des démarches design // K@iros. 2024. URL: https://revues-msh.uca.fr/kairos/index.php?id=799 (date accessed: 24.03.2026).
10. Art Basel Paris: Louis Vuitton, Miu Miu, Jacquemus i drugie kollaboracii // GQ Hong Kong. 2025. 9 November. URL: https://gqhongkong.com/lifestyle/art-design/art-basel-paris-2025-report/ (date accessed: 24.03.2026).
11. Louis Vuitton Artycapucines: kogda moda vstrechaetsya s iskusstvom // PIN Prestige. 2025. 12 October. URL: https://www.pinprestige.com/fashion/louis-vuitton-artycapucines (date accessed: 24.03.2026).
12. Ochkovskaya M. S., Mxitaryan S. V., Indichekova E. P. Vliyanie kollaboracij s izobrazitel`ny`m iskusstvom na identichnost` lyuksovogo brenda: pilot noe issledovanie [Impact of fine art collaborations on luxury brand identity: a pilot study] *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Menedzhment* [Bulletin of St. Petersburg University. Management]. 2021. 20 (1). 3–29 pp. (In Russ).
13. Hagtvedt H., Patrick V. Art Infusion: The Influence of Visual Art on the Perception and Evaluation of Consumer Products // Journal of Marketing Research. 2008. Vol. 45. No. 3. P. 379–389.

УДК 791.43.01:391

И. А. Васянина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ВИЗУАЛЬНОЕ И НАРРАТИВНОЕ В ФИЛЬМЕ «ДЬЯВОЛ НОСИТ PRADA»

© И.А. Васянина, 2026

Рассматривается визуальное и нарративное противопоставление героинь фильма «Дьявол носит Prada» (реж. Д. Френкель, 2006) в рамках дихотомии «жертва vs. хищник». Анализируются семиотика костюма, цветовые коды, нарративные стратегии и эволюция образов. Особое внимание уделяется трансформации главной героини от аутсайдера до носителя модного кода и её финальному отказу от роли «хищника». Доказывается, что визуальный язык фильма служит ключевым инструментом конструирования архетипического конфликта.

Ключевые слова: визуальная семиотика, костюм в кино, нарратив, дихотомия, «жертва-хищник», «Дьявол носит Prada», Миранда Пристли, Андреа Сакс.

I. A. Vasyanina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

VISUAL AND NARRATIVE IN THE FILM "THE DEVIL WEARS PRADA"

This work examines the visual and narrative opposition of the heroines of the film "The Devil Wears Prada" (D. Frenkel, 2006) within the framework of the "victim vs. predator" dichotomy. The semiotics of costume, color codes, narrative strategies and the evolution of images are analyzed. Particular attention is paid to the transformation of the main character from an outsider to a bearer of a fashionable code and her final rejection of the role of a "predator". As a result, it can be argued that the visual language of the film serves as a key tool for constructing an archetypal conflict.

Keywords: visual semiotics, costume in cinema, narrative, dichotomy, "victim-predator", "The Devil Wears Prada", Miranda Priestly, Andrea Sachs.

Введение. Постановка проблемы

Кинематограф начала XXI века все чаще обращается к анализу внутреннего мира женщины, помещенной в агрессивную среду корпоративной культуры. Фильм Дэвида Фрэнкела «Дьявол носит Prada» (2006), снятый по одноименному роману Лорен Вайсбергер, стал знаковым явлением не только в модной индустрии, но и в культурологическом дискурсе. Картина предлагает зрителю не просто историю о «маленькой девочке, которая борется с системой», а сложную визуальную и нарративную конструкцию, в основе которой лежит архетипическая дихотомия «жертва vs. хищник».

Данная дихотомия не является статичной. На протяжении фильма происходит постоянное перераспределение ролей: главная героиня Андреа Сакс, изначально выступающая в качестве «жертвы» - аутсайдера, не вписывающегося в жесткие каноны модного глянца, постепенно перенимает черты «хищника», в то время как Миранда Пристли, будучи безусловным «хищником» по своей нарративной функции, демонстрирует уязвимость, которая раскрывается через визуальный код.

Актуальность обращения к данной теме обусловлена тем, что фильм «Дьявол носит Prada» продолжает оставаться культурным феноменом, а его визуальный язык ― костюмы, цветовая палитра, мизансцены ― до сих пор служит предметом анализа и подражания. Как отмечал Ю.М. Лотман, «семиотика показывает нам «невидимое и неслышимое» аудиовизуального языка. Семиотика обращает наше внимание на ракурс и композицию, на одежду и цвет. Она говорит о коннотациях образов, которые вы видите на экране, о репрезентациях, значении и идеологии» [1, с. 6]. Именно этот мультимодальный подход позволяет наиболее полно раскрыть заявленную дихотомию.

В рамках настоящей работы рассмотрены следующие аспекты: семиотика костюма как инструмент визуального противопоставления героинь; нарративные стратегии, закрепляющие за персонажами роли «жертвы» и «хищника»; цветовые и композиционные коды, усиливающие конфликт; эволюция образа Андреа Сакс как отражение динамики дихотомии.

Теоретико-методологические основания анализа

Для анализа визуального и нарративного противопоставления героинь в фильме «Дьявол носит Prada» были использованы методологические подходы, разработанные в рамках семиотики кино, семиотики моды и нарратологии.

Ключевое значение для понимания природы кинематографического знака имеет работа Ю.М. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». Согласно Лотману, «знак ― это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе. Следовательно, основной признак знака ― способность реализовывать функцию замещения» [1, с. 11]. Визуальный ряд фильма «Дьявол носит Prada» строится именно на этом принципе: каждый костюм, каждый цветовой акцент и каждая деталь интерьера несут смысловую нагрузку, участвуя в конструировании образов «жертвы» и «хищника».

Не менее важным является обращение к теории Ролана Барта, изложенной в работе «Система моды». Барт рассматривает моду как семиотическую систему, отмечая, что «мода представляет собой коллективное подражание регулярно появляющимся новинкам, даже если в качестве алиби она ссылается на индивидуальное самовыражение» [2, с. 18]. Применительно к кинематографу данная концепция позволяет интерпретировать костюм не как декоративный элемент, а как полноценный нарративный инструмент.

Существенный вклад в понимание костюма как культурного текста вносит работа М.В. Тереховой «Костюм как текст и язык культуры». В ней подчеркивается, что «костюм находится в состоянии сложной и непрестанной динамики своих знаковых составляющих: формы (плана выражения ― одежды) и значения (плана содержания)» [3, с. 62]. Именно эта многослойность позволяет костюму выполнять функцию визуального маркера дихотомии «жертва ― хищник».

Нарративный анализ фильма опирается на концепцию повествовательного дискурса Жерара Женетта, который выделяет такие категории, как «порядок», «длительность», «частота» и «модальность» повествования [4, с. 60]. В фильме «Дьявол носит Prada» нарративная структура выстроена таким образом, что зритель последовательно проходит путь от восприятия Миранды как абсолютного зла к пониманию сложности её образа, в то время как Андреа, напротив, движется от роли «жертвы» к временному принятию роли «хищника».

Кроме того, при анализе гендерных аспектов дихотомии были учтены положения статьи Ш. Шакилы и С. Халдера «Представление женщины в кино в контексте дизайна женского костюма». В ней отмечается, что «костюм и грим женщин в кино являются набором символов, которые «декодирует» массовый зритель. Подход к дизайну костюма женских персонажах основывается на традиционной типологии женских ролей, сформированных в виде архетипических коллективных представлений» [5, с. 15]. В данной типологии выделяются традиционный, героический и демонически-роковой типы, причем последний наиболее близок к архетипу «хищника».

Визуальный код Миранды Пристли: семиотика «хищника»

Миранда Пристли в исполнении Мерил Стрип ― центральная фигура визуального мира фильма. Её образ выстроен с исключительной тщательностью и представляет собой канонический пример визуализации архетипа «хищника». Как отмечает Е.И. Мамонова, «фигура Миранда Пристли вышла колоритной и впечатляющей. Прототипом стала Анна Винтур ― бессменный главный редактор американского Vogue, на что указывают узнаваемые белый парик и челка. Впрочем, образ Миранды не стремились сделать трендовым: ее гардероб ― это гардероб богатой женщины, дорогостоящий и в меру чудаковатый, по-королевски вычурный, но соответствующий возрасту» [6, с. 162]. Визуальные маркеры, закрепляющие за Мирандой роль «хищника», отчетливо считываются уже в её первом появлении в кадре [Рис. 1].



Рис. 1. Миранда Пристли в кадре из фильма «Дьявол носит Prada» (2006)

Семиотический анализ костюма Миранды позволяет выделить несколько ключевых кодов. Прежде всего, это цветовая гамма, в которой доминируют ахроматические цвета — черный, белый, серый, а также холодные оттенки. Черный цвет в западной культуре традиционно ассоциируется с властью, авторитетом, формальностью, а также с угрозой и смертью. Белый парик, напротив, создает эффект «маски», скрывающей истинную сущность персонажа.

Второй важный код — силуэт. Миранда неизменно одета в вещи с четкой, структурированной формой: пиджаки с выраженной линией плеча, юбки-карандаш, платья-футляр. Одежда Миранды никогда не бывает «расслабленной» или «домашней» — даже в неформальной обстановке она сохраняет визуальный контроль над ситуацией. Как пишет А. Ю. Пушкарев, «Миранда демонстрирует драйверы «Будь совершенным» и «Будь сильным», характерные для параноидной адаптации» [7, с. 76]. Эти психологические установки находят прямое выражение в визуальном коде: безупречный макияж, идеально уложенные волосы, отсутствие каких-либо «случайных» деталей в одежде. И далее: «Специфическое ощущение себя, своей избранности, проживание жизненной позиции «Я — Ок, Ты — не Ок» приводит к карьерной реализации и при этом разрушает другие отношения: с семьей, супругом, друзьями, коллегами» [7, с. 77].

Особого внимания заслуживает сцена в Париже, где Миранда появляется в роскошном вечернем платье с болеро. Этот наряд был разработан специально для съёмок фильма дизайнером Джованни Валентино и стал одной из визуальных кульминаций, воплощающих величие и неприступность героини. Этот костюм становится визуальной кульминацией образа «хищника»: Миранда выглядит одновременно царственно и устрашающе, что полностью соответствует её нарративной функции в финальной части фильма.

Таблица 1. Семиотические коды образа Миранды Пристли

Код	Означающее	Означаемое
Цветовой	Черный, белый, серый, холодные оттенки	Власть, контроль, отстраненность
Силуэтный	Структурированный, жесткая линия плеча, юбка-карандаш	Несгибаемость, перфекционизм
Фактурный	Дорогие ткани (шелк, кашемир, мех)	Элитарность, статус
Аксессуарный	Prada Spazzolato, крупные очки, минималистичные украшения	Визуальный вес, дистанция

Семиотический анализ позволяет сделать вывод: визуальный код Миранды Пристли последовательно транслирует архетип «хищника» через все доступные каналы — цвет, форму, фактуру и аксессуары. В итоге зритель с первых кадров воспринимает её как угрозу, что полностью соответствует нарративной задаче фильма.

Визуальный код Андреа Сакс: от «жертвы» к «хищнику» и обратно

Визуальная эволюция Андреа Сакс (Энн Хэтэуэй) представляет собой наиболее динамичный элемент фильма. В начале картины героиня предстает как классическая «жертва» — аутсайдер, не владеющий визуальным кодом модной индустрии. Её гардероб — это набор «ошибок» с точки зрения модного дискурса: бесформенные свитера, юбки неудачной длины, отсутствие аксессуаров и цветовых акцентов.

Внешний вид героини в первой половине фильма красноречиво свидетельствует о её равнодушии к модным стандартам. Кажется, что она надевает первую попавшуюся вещь из шкафа, совершенно не задумываясь о том, как это выглядит со стороны. Гардероб Энди намеренно составлен так, чтобы подчеркнуть её статус чужака, человека, абсолютно чуждого глянцевому миру журнала Runway. Начальный этап визуальной репрезентации героини, представляющий её как «жертву» модного дискурса, зафиксирован в кадре из первой части фильма [Рис. 2].



Рис. 2. Андреа Сакс в начале фильма: визуальный код «жертвы»

Важно, что авторы фильма намеренно создают «гротескно ошибочный» гардероб, используя нарушение основ цветосочетания и пропорций. Как отмечается в одном из аналитических обзоров, «Энди любит трикотаж. Черная водолазка из этого материала всегда будет смотреться стильно и уместно. Не стоит забывать, что обрести себя Энди помог Найджел, который дал ей понять важность своего внешнего вида на ее работе» [8].

Ключевым моментом трансформации становится сцена в кабинете Найджела, где героиня получает доступ к «архиву» журнала Runway. С этого момента начинается её движение от роли «жертвы» к роли «хищника». Визуально это выражается в смене цветовой гаммы: на смену «нейтральным и приглушенным цветам холодного оттенка» приходят монохромные ансамбли, в которых доминирует черный цвет - цвет Миранды. Андреа начинает носить Chanel, Fendi, Calvin Klein ─ бренды, которые ранее были ей недоступны ни финансово, ни культурно. Переход героини на сторону «хищника» маркирован радикальной сменой гардероба, запечатленной в сцене первого выхода обновленной Андреа в офис Runway [Рис. 3].



Рис. 3. Андреа Сакс после трансформации

Обновлённая Андреа впервые появляется именно в одежде бренда Chanel. Лёгкий, чуть инфантильный образ девушки из рекламных кампаний Chanel начала 2000-х годов удивительно точно ложится на этот этап эволюции героини. Этот выбор не случаен: Chanel как бренд, олицетворяющий элегантность и женственность, но при этом сохраняющий определенную «безопасность» образа, становится промежуточным этапом на пути к более агрессивной визуальности.

Кульминацией визуальной трансформации Андреа становится её появление в Париже. Здесь она предстает в максимально «хищном» облике: черное платье, высокие каблуки, укладка, напоминающая прическу Миранды. В этот момент дихотомия «жертва ― хищник» достигает своего пика: Андреа не просто перенимает визуальный код Миранды, но и начинает действовать в соответствии с ним ― она соглашается занять место Эмили в Париже, фактически «пожирая» свою коллегу в карьерной борьбе.

Однако финал фильма возвращает героиню к исходной точке ― но уже на новом уровне осознанности. Отказавшись от роли «хищника», Андреа выбрасывает телефон, подаренный Миранде, и появляется в кадре в простой повседневной одежде. Мир высокой моды с его безжалостными законами в конечном счёте оказался для неё чужеродной средой, и решение покинуть его стало осознанным выбором. Этот визуальный жест ― отказ от «хищного» гардероба ―становится актом освобождения от навязанной роли и возвращения к собственной идентичности. Финальный акт визуального освобождения от навязанной роли представлен в заключительной сцене фильма [Рис. 4].



Рис. 4. Андреа Сакс в финале фильма

Таблица 2. Сравнительный анализ визуальных кодов Андреа Сакс на разных этапах фильма

Период	Цветовая гамма	Силуэт	Аксессуары	Семиотический статус
Начало фильма	Приглушенные холодные оттенки	Бесформенный	Отсутствуют	«Жертва» (аутсайдер)
После трансформации	Черный, белый, серый	Структурированный	Шарфы, сумки, украшения	«Хищник» (имитация)
Финал фильма	Приглушенные оттенки	Свободный	Минимальные	«Освобожденная»

Таблица наглядно демонстрирует, как визуальный код отражает движение героини по оси «жертва — хищник». Примечательно, что финальный образ Андреа синтезирует элементы начального и «хищного» периодов: от первого он берет свободу и естественность, от второго — качество тканей и внимание к деталям.

Нарративное противопоставление: «жертва» и «хищник» в сюжетной структуре

Визуальное противопоставление героинь подкрепляется нарративной структурой фильма, которая последовательно закрепляет за Мирандой роль «хищника», а за Андреа — роль «жертвы». Однако, как было показано выше, эта дихотомия не является статичной: нарратив фильма организован таким образом, чтобы продемонстрировать возможность перехода из одной категории в другую.

Нарративная эволюция Андреа проходит через несколько ключевых этапов. На первом этапе (экспозиция) она — «жертва» в чистом виде: её не принимают в новом коллективе, над ней смеются, её профессиональные навыки ставятся под сомнение. Второй этап (развитие действия) — осознание необходимости адаптации. Третий этап (кульминация) — полное принятие роли «хищника»: Андреа соглашается на поездку в Париж вместо Эмили. Четвертый этап (развязка) — отказ от роли «хищника» и возвращение к собственной идентичности.

Особого внимания заслуживает сцена, в которой Миранда объясняет Андреа происхождение её свитера. Этот эпизод является ключевым для понимания нарративной функции Миранды как «хищника», который «пожирает» не только людей, но и иллюзии. Миранда безжалостно деконструирует представление Андреа о моде как о чем-то поверхностном и несерьезном, демонстрируя, что даже «не модный» свитер — результат сложной цепочки решений, принятых в модной индустрии.

Визуально-нарративный синтез: как работает дихотомия

Проведенный анализ позволяет утверждать, что дихотомия «жертва vs. хищник» в фильме «Дьявол носит Prada» конструируется на пересечении визуального и нарративного рядов. Визуальный код (костюм, цвет, композиция кадра) создает первичное, эмоционально окрашенное восприятие персонажей, в то время как нарративная структура закрепляет и развивает это восприятие, добавляя психологическую глубину и динамику.

Как отмечает Н.Б. Иванов с соавторами, «киноискусство — это именно фильмы, новые режиссерские открытия и технические инновации. Собственно, поэтому рассмотрение взаимосвязей между визуальным и нарративным будет происходить в контексте именно киноискусства» [9, с. 293]. Применительно к анализируемому фильму этот тезис находит полное подтверждение: смена гардероба Андреа — не просто визуальный эффект, а нарративное событие, маркирующее её переход на новую ступень развития.

Цветовая драматургия фильма заслуживает отдельного упоминания. Художники-постановщики и оператор последовательно используют цветовое кодирование для усиления дихотомии. Мир журнала Runway окрашен в холодные, «стерильные» тона: белые стены, серый ковролин, стеклянные перегородки. Этот цветовой код, по мнению И. Г. Савельевой, «характерен для изображения корпоративной среды, которая подавляет индивидуальность и требует полного подчинения» [10, с. 150]. Напротив, сцены за пределами офиса — квартира Андреа, ресторан, где она встречается с друзьями, — решены в более теплых, «человеческих» тонах. Контраст между этими цветовыми мирами визуально подчеркивает дихотомию «жертва — хищник»: холодный, безжалостный мир Миранды против теплого, живого мира Андреа.

Особую роль в визуальном противопоставлении играют мизансцены. В сценах с участием Миранды камера часто располагается на уровне её глаз или чуть ниже, создавая эффект «давления» на зрителя. Миранда практически всегда находится в центре кадра, в то время как её подчиненные располагаются по краям, визуально подтверждая свой статус «жертв». В сценах с Андреа, особенно в начале фильма, камера, напротив, часто показывает её в движении, в окружении других людей, что создает ощущение потерянности и уязвимости.

Взаимодействие визуального и нарративного кодов наиболее ярко проявляется в финальной сцене фильма. Миранда, несмотря на все свои усилия, остается одна: муж подает на развод, дочери разочарованы, коллеги боятся и ненавидят её. Визуально этот момент подчеркнут тем, что Миранда показана в зеркале автомобиля — отражение, иллюзия, а не реальность. Андреа, напротив, после отказа от роли «хищника» вновь обретает способность видеть мир в его истинных цветах. Она выбрасывает телефон Миранды в фонтан — этот жест является одновременно визуальным (разрыв связи с «хищным» миром) и нарративным (окончательный выбор в пользу собственной идентичности).

Вследствие проведенного анализа можно сделать несколько выводов:

1. Дихотомия «жертва vs. хищник» в фильме «Дьявол носит Prada» конструируется на пересечении визуального и нарративного кодов, причем визуальный код выполняет функцию первичного, эмоционально-образного воздействия, в то время как нарративный код обеспечивает динамику и психологическую глубину.

2. Миранда Пристли воплощает архетип «хищника» через все элементы визуального кода: цветовую гамму (черный, белый, холодные оттенки), силуэт (структурированный, жесткий), аксессуары (статусные, минималистичные). Нарративно она выполняет функцию «помощника-вредителя», чья безжалостность парадоксальным образом способствует трансформации главной героини.

3. Андреа Сакс проходит путь от «жертвы» (визуальный аутсайдер, не владеющий модным кодом) к временному принятию роли «хищника» (имитация визуального кода Миранды) и, наконец, к осознанному отказу от этой роли (возвращение к естественному визуальному облику). Эта эволюция находит точное соответствие в нарративной структуре фильма.

4. Цветовая драматургия, композиция кадра и мизансцены работают на усиление дихотомии, создавая визуальный контраст между «холодным» миром Миранды и «теплым» миром Андреа.

5. Финальный жест Андреа — выбрасывание телефона в фонтан — является синтезом визуального и нарративного: он одновременно разрывает визуальную связь с «хищным» миром и маркирует нарративное завершение истории о выборе между успехом и идентичностью.

В итоге фильм «Дьявол носит Prada» предстает не просто как развлекательная комедия о модной индустрии, но как сложно организованный визуально-нарративный текст, в котором дихотомия «жертва vs. хищник» служит ключом к пониманию центрального конфликта. Семиотический анализ показывает, что костюм, цвет и композиция являются не декоративными элементами, а полноценными носителями смысла, участвующими в конструировании образов и их противопоставлении. Это позволяет утверждать, что фильм «Дьявол носит Prada» представляет собой выдающийся образец использования визуального языка для анализа сложных психологических и социальных феноменов, сохраняющий свою актуальность и аналитический потенциал спустя два десятилетия после выхода на экраны.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
3. *Терехова М. В.* Костюм как текст и язык культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 2 (27). С. 62–64.
4. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Фигуры. В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–281.
5. *Шакила Ш., Халдер С.* Представление женщины в кино в контексте дизайна женского костюма // Вестник культуры и искусств. 2022. № 2. С. 12–21.
6. *Мамонова Е. И.* Семиотика одежды: мир высокой моды в фильме «Дьявол носит Prada» // Инновации молодежной науки: тезисы докладов всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием. Ч. 2. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023. С. 152–154.
7. *Пушкарев А. Ю.* Послание и драма параноидной адаптации на примере фильма «Дьявол носит Prada» // Транзактный анализ в России. 2024. Т. 4, № 3. С. 75–79.
8. Разбираем образы героинь «Дьявол носит Prada» // VK.com. URL: https://vk.com/@brightsidemagazine-razbiraem-obrazy-geroin-dyavol-nosit-prada (дата обращения: 09.04.2026).
9. *Иванов Н. Б., Сергеева Д. А., Исаков А. Н.* Взаимосвязь визуального и нарративного в киноискусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, вып. 2. С. 293–308.
10. *Савельева И. Г.* Образ «деловой женщины» в современном кинематографе: гендерный аспект // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 145–157.

References

1. Lotman Yu. M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat, 1973. 138 pp. (in Rus.).

2. Bart R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The fashion system. Articles on the semiotics of culture]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 2003. 512 pp. (in Rus.).
3. Terekhova M. V. Kostyum kak tekst i yazyk kul'tury [Costume as a text and language of culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2016. No. 2 (27). 62–64 pp. (in Rus.).
4. Genette G. Povestvovatel'nyy diskurs [Narrative discourse]. *Figury* [Figures]. In 2 vols. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh. 1998. Vol. 2. 60–281 pp. (in Rus.).
5. Shakila Sh., Khalder S. Predstavlenie zhenshchiny v kino v kontekste dizayna zhenskogo kostyuma [Representation of women in cinema in the context of women's costume design]. *Vestnik kul'tury i iskusstv.* 2022. No. 2. 12–21 pp. (in Rus.).
6. Mamonova E. I. Semiotika odezhdy: mir vysokoy mody v fil'me «D'yavol nosit Prada» [Semiotics of clothing: the world of high fashion in the film "The Devil Wears Prada"]. *Innovatsii molodezhnoy nauki: tezisy dokladov vserossiyskoy nauchnoy konferentsii molodykh uchenykh s mezhdunarodnym uchastiem.* Chast' 2. St. Petersburg. SPbGUPTD, 2023. 152–154 pp. (in Rus.).
7. Pushkarev A. Yu. *Poslanie i drama paranoidnoy adaptatsii na primere fil'ma «D'yavol nosit Prada»* [Message and drama of paranoid adaptation on the example of the film "The Devil Wears Prada"]. Tranzaktnyy analiz v Rossii, 2024. Vol. 4. No. 3. 75–79 pp. (in Rus.).
8. *Razbiraem obrazy geroin' «D'yavol nosit Prada»* [Analyzing the images of the heroines of "The Devil Wears Prada"]. VK.com. Available at: https://vk.com/@brightsidemagazine-razbiraem-obrazy-geroin-dyavol-nosit-prada (date accessed: 09.04.2026).
9. Ivanov N. B., Sergeeva D. A., Isakov A. N. Vzaimosvyaz' vizual'nogo i narrativnogo v kinoiskusstve [Interrelation of the visual and the narrative in cinema art]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie.* 2018. Vol. 8. Is. 2. 293–308 pp. (in Rus.).
10. Savel'eva I. G. Obraz «delovoy zhenshchiny» v sovremennom kinematografe: gendernyy aspekt [The image of a "business woman" in modern cinema: gender aspect]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie.* 2021. No. 42. 145–157 pp. (in Rus.).

УДК 7.067

В. В. Волкович

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ XX ВЕКА НА АЙДЕНТИКУ БРЕНДА

© В. В. Волкович, 2026

Статья посвящена исследованию влияния художественных стилей XX века (конструктивизма, поп-арта и минимализма) на формирование айдентики современных брендов. В условиях высокой конкуренции и перенасыщения информационного поля визуальная коммуникация становится ключевым инструментом привлечения внимания аудитории. В работе проведён анализ того, как принципы указанных художественных направлений воплощаются в дизайне логотипов, фирменного стиля и рекламных кампаний. На конкретных примерах (культурный центр «Зотов», коллаборация Bentley и Питера Блейка, бренд Apple) продемонстрировано практическое применение стилей и их воздействие на восприятие бренда потребителями. Методами исследования являются: анализ визуальных материалов из интернета и социальных сетей, сравнительный анализ брендов по критериям узнаваемости, эмоционального воздействия, гибкости стиля, целевой аудитории, коммерческого успеха, долговечности и связи с миссией бренда. Результаты исследования показывают, что выбор художественного стиля стратегический инструмент брендинга. Он влияет на узнаваемость, эмоциональную вовлечённость аудитории и позиционирование на рынке. Оптимальная стратегия заключается в осмысленной интеграции стиля в бренд-платформу, где эстетика работает на бизнес-цели.

Ключевые слова: айдентика бренда, визуальная коммуникация, художественные стили XX века, конструктивизм, поп-арт, минимализм, брендинг, графический дизайн, узнаваемость бренда, эмоциональное воздействие, целевая аудитория, коммерческий успех.

V. V. Volkovich

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE INFLUENCE OF 20TH CENTURY ART STYLES ON BRAND IDENTITY

The article is devoted to studying the influence of 20th-century art styles (Constructivism, Pop Art, and Minimalism) on the formation of modern brand identity. In conditions of high competition and information overload, visual communication becomes a key tool for attracting the audience's attention. The paper analyses how the principles of these artistic movements are embodied in the design of logos, corporate identity, and advertising campaigns. Using specific examples — the Zotov Cultural Centre, the Bentley–Peter Blake collaboration, and the Apple brand — the practical application of these styles and their impact on consumer perception of the brand are demonstrated. The research methods include:analysis of visual materials from the internet and social media, comparative analysis of brands according to the criteria of recognisability, emotional impact, style flexibility, target audience, commercial success, longevity, and alignment with the brand's mission. The results of the study show that the choice of an artistic style is a strategic branding tool. It affects brand recognisability, audience emotional engagement, and market positioning. The optimal strategy lies in the thoughtful integration of style into the brand platform, where aesthetics serve business goals.

Keywords: brand identity, visual communication, 20th-century art styles, Constructivism, Pop Art, Minimalism, branding, graphic design, brand recognizability, emotional impact, target audience, commercial success.

Актуальность данной работы заключается в усилении конкуренции брендов на рынке, появлением новых малых бизнесов и стартапов, которые успешно выходят в массы и предлагают более современные концептуальные продукты и услуги. Для привлечения внимания аудитории приходится прикладывать большое количество усилий, в таком случае обращение к искусству, в частности к тщательно

исследованным и проверенным временем художественным стилям. В условиях постоянного потока новой информации, усиления клипового мышления у пользователей в информационном поле, каждая компания использует любые способы для привлечения внимания к своему продукту, зачастую упрощая визуальный стиль. Каждый день человек встречает новые бренды в лентах социальных сетей, перед глазами мелькают баннеры, афиши, маленькие иконки приложений, рекламные кампании. Отсюда меняются требования к дизайну. Но в современном мире по прежнему неизменной остается значимость художественных стилей в разработке айдентики брендов.

Методами исследования будут являться анализ визуальных материалов, представленных на просторах Интернета и социальных сетей, сравнительный анализ, который заключается в сопоставлении брендов, использующих разные художественные стили, по различным критериям, таким как популярность и востребованность. Цель данной работы заключается в проведении анализа того, каким именно образом стили XX века определяют и контролируют визуальные коммуникации брендов. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

— Понять и определить значение визуальной айдентики в современной коммуникационной среде, изучить основные художественные стили XX века (конструктивизм, поп-арт, минимализм) и их главные особенности, характерные элементы, используемые в графическом дизайне.

— Проанализировать конкретные примеры применения каждого из выбранных стилей в айдентике брендов.

— Провести сравнительный анализ брендов, использующих данные художественные стили, по различным критериям.

— Выяснить насколько сильно выбор определённого художественного стиля в дизайне бренда влияет на его дальнейший успех.

Структура работы определяется поставленными задачами и целью. Работа включает в себя введение, теоретическую и аналитическую части, заключение. В теоретической части рассматриваются выбранные художественные стили XX века, такие как конструктивизм, поп-арт и минимализм, их особенности визуальных элементов. Вторая часть представляет собой анализ влияния указанных стилей на айдентику брендов с помощью реальных примеров. В заключении формулируются главные выводы по теме.

Айдентика бренда — это система восприятия бренда с помощью визуальных, вербальных и сенсорных элементов, которые четко передают аудитории ценности и индивидуальный образ компании. Потребитель обращает внимание на визуальную идентичность компании, которая включает в себе собирательные, уникальные элементы, такие как логотип, фирменный стиль, шрифт, цветовая палитра. Их основной задачей является выгодно выделить компанию на фоне конкурентов [1]. Когда человек видит узнаваемый, особенный, цепляющий, единый стиль, в котором оформлены все главные составляющие компании, он сразу откладывается в памяти и со временем появляется моментальная ассоциация с конкретным брендом. Первое впечатление формируется не более чем за 5 секунд, поэтому логотип должен быть понятен даже в маленьком размере, образ должен считываться мгновенно и быть достаточно ярким, чтобы зацепить внимание. В оформлении логотипов и продукции графические дизайнеры часто обращают свое внимание на художественные стили 20 века [1]. Так как для большей популярности продукта на рынке важно разрабатывать все составляющие элементы компании в единой концепции, для увеличения целевой аудитории и создания ассоциации у потребителя, часто берут за основу уже привычные и изученные художественные стили. Это важно в условиях перенасыщения рынка, даже для малого бизнеса, потому что этот вид коммуникации делает бренд узнаваемым и конкурентноспособным.

Такие художественные стили как конструктивизм, поп-арт и минимализм повлияли на визуальный язык проектов и компаний. При выборе цвета, форм, композиции и графики они пользуются популярностью прежде всего из-за своих характеристик. Выбор стиля очень важен в процессе брендинга, который позволяет определить четкое позиционирование на рынке, создать стратегию, которая в дальнейшем повлияет на продвижение бренда, определить ценности, миссии и целевую аудиторию компании.

Конструктивизм зародился в 1920 году и просуществовал до 1930. Этот стиль определяется четкими геометрическими формами, линиями, которые должны быть строго подчинены своей функции, без лишнего декора [2]. В графическом дизайне революцию совершили Александр Родченко и Эль Лисицкий. Они ввели в обиход фотомонтаж, диагональные композиции, асимметричную вёрстку и рубленые, лаконичные шрифты. Их плакаты, реклама и обложки книг стали классикой мирового дизайна и до сих пор выглядят современно. В СССР это стиль приобрел особую популярность из-за социальных, политических и экономических изменений, а также благодаря индустриализации радикальные изменения сыграли свою роль. Этим данное направление связано с массовой аудиторией, в нём видели нацеленность в будущее, функциональность и развитие. Эволюция производственных технологий в машиностроении позволило наладить серийное изготовление промышленных объектов и бытовых вещей. Это поменяло

привычный стиль жизни общество и вызвало необходимость пересмотра дизайнерских и архитектурных решений [2]

Данный стиль чаще всего выбирают при разработке афиш музыкальных фестивалей, спортивных событий и политических кампаний. Прежде всего, потому что хотят передать мощь и динамику мероприятия, чёткую структуру и направленность. Текст в проектах может быть набран полностью прописными буквами, что указывает на прямолинейность идеи и мыслей. Так, например, конструктивизм проявляется в акцентных шрифтах без засечек. Часто дизайнеры нарушают привычные пропорции, устанавливая свое направление и силуэт букв, строчек. Визуально шрифт воспринимается одинаково, надпись выстроена как-будто по линейке, либо проходит по определённой форме (кругу, квадрату, овалу, треугольнику) но размер букв, их высота, остаются одинаковыми, меняется в основном только ширина. В отличие от горизонтальной и вертикальной композиции, диагональная, использующаяся в конструктивизме, ассоциируется и отсылает зрителя к движению, динамичности и напряжению, создает ощущение энергии, делая ее более «живой» и прогрессивной. Фотомонтаж позволяет создать необычные, иногда провокационные образы, сочетая разные изображения в одной композиции. Главными акцентными цветами обычно выступают красный и черный, которые усиливают читаемость, четкость композиции и добавляют эмоционального напряжения, что также положительно влияет на создание запоминающегося, сильного образа, работы на массовую аудиторию. В сочетании данные цвета особенно сильно создают контрастность и прямолинейность, поэтому их часто используют для агрессивной и агитационной рекламы.

Выбор конструктивизма основным стилем в дизайне продукции способствует повышению узнаваемости и востребованности бренда на рынке за счёт геометрической выразительности и динамических композиционных решений, создает у аудитории ассоциацию с надёжностью и структурированностью благодаря логичному построению элементов, сохранению читаемости и чётко переданной информации. Это также благоприятно влияет на адаптацию дизайна к цифровой среде и социальным сетям, где людям по-прежнему важна и актуальна.

Поп-арт – это художественное направление, возникшее в середине XX века, примерно в 1950-1960 годах в США, и зародился как реакция на элитарность традиционного искусства, а также экспрессионизм, и до сих пор является одним из самых узнаваемых в истории искусства [3]. Художники хотели сблизить искусство с повседневной жизнью, общенациональным интересом к массовой культуре используя образы из комиксов, телевидения и радио. Данное направление говорило о том, что искусство не обязательно должно быть труднодоступным для общества, оно может создаваться из простых материалов и объектов, соединяя в себе разные смыслы и концепции. Проще говоря не обязательно разбираться в искусстве чтобы оценить работы. Целью было упростить подачу информации в искусстве и сделать её понятной для восприятия массовой аудитории, в том числе чтобы поднимать важные, общественно значимые вопросы и темы [3]. Одной из самых популярных техник в поп-арте было создание коллажей, подчеркивая взаимосвязь коммерции и искусства в работах использовались вырезки из рекламных объявлений, журналов, упаковок. Среди самых известных художников выделяют Энди Уорхола, который использовал образы массовых товаров, Рой Лихтенштейна и Ива Кляйна, все они обрели известность благодаря необычному в те времена подходу к сочетанию разных форм, образов массовой культуры, используя яркую цветовую палитру и рекламный язык.

В брендах использование поп-арта часто проявляется через чёткие линии, повторяющиеся визуальные элементы, узнаваемые символы, такие как банки с супом, знаки из рекламы, силуэты знаменитостей, так как они имели большое влияние в обществе. В целом такие логотипы выглядели игривыми, иногда странными и смешными, но запоминающимися с первого взгляда, вызывая у людей определённые ассоциации, делая бренд ближе к аудитории, что очень является ключевым в достижении успеха компании. Визуально такая реклама цепляет внимание человека, эффектно воздействует на эмоции, создаёт настроение и чувства радости, восторга, удивления, после чего сам продукт выглядит и ощущается более «живым», запоминающимся. В дальнейшем, если такие образы повторяются это усиливает ассоциативное запоминание.

В современных медиа поп-арт также активно фигурирует в рекламных кампаниях и дизайне, особенно выгодно сочетается с продуктами питания, что обусловлено его яркостью, насыщенностью и контрастностью. Потребитель, сталкиваясь с таким продуктом, намного чаще хочет приобрести его, из-за ощущения доступности, глубины вкусно. Это играет ключевое значение в перенасыщенной и высококонкурентной рекламной сфере. Поп-арты также распространены в digital-рекламе, социальных сетях и в индустрии моды, в которых ценится особая выразительность, отличающая и выделяющая бренд на фоне конкурентов во всём информационном потоке

Минимализм как направление возникло в США в конце 1950 – начале 1960 годов, как реакция на избыточность послевоенного искусства, люди были перегружены окружающими событиями и искали порядок, спокойствие и простоту. Его начало лежит в абстрактном экспрессионизме, но художники, такие как Яйои Кусама, Франк Стелла, Дональд Джакк, стремящиеся найти баланс и гармонию в своих работах

[4]. Минимализм быстро ушел от искусства и перерос в практическую жизненную философию, например архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ сформулировал его принцип «less is more» что означало «меньше значит больше», смысловая нагрузка заключается в сдержанности, которая делает результат сильнее и выразительнее, чем большое количество деталей. Основой этого направления стали революционные движения, такие как неопластицизм, Нидерландское движение De Stijl, его участники упрощали композиции, стремясь использовать лёгкие для восприятия геометрические формы, чёткие вертикальные и горизонтальные линии с минимальным набором цветов. На его развитие и распространение по всему миру повлияли общественные разногласия и потрясения, одним из которых выступил протест против консюмеризма (избыточного потребления), во многом и рост урбанизации усилил желание людей «скрыться» от визуального шума. Дизайнеры обращались к изучению других культур. Так, в обычаях Японии принято стремится к достижению гармонии с природой и миром, просветления и осознанного потребления. Философское понятие «ваби» означает простоту, рациональность и разумную бедность. Особенно активно развитие началось после Второй мировой войны, на улицах стали появляться лаконичные здания, а внутри них люди постепенно избавлялись от хлама [4].

В элементах дизайна минимализм читается сразу, благодаря отсутствию лишних деталей и визуальной перегрузки, обычно ограниченной цветовой палитрой и пастельным цветам приглушенных оттенков. Фигурируют простые шрифты без засечек, строгие и понятные, что упрощает читаемость информации, которая безусловно важна в типографике и логотипах, баннерах. Нет перегруженности, текст легко воспринимается, дизайнеры часто добавляют большое количество «воздуха», то есть пустого пространства, что сконцентрировать внимание читателя и зрителя на главном. Простые геометрические фигуры, такие как круг, квадрат, линия, эргономично и успешно дополняют самые ходовые цвета: черный, белый, бежевый, нейтральные оттенки, создавая визуальную целостность картины. Данные элементы и признаки в совокупности дают лёгкую, интуитивно понятную и доступную визуальную коммуникацию.

На современном рынке компании всё также обращают своё внимание на художественные стили XX века, активно используя их концепции для успешного брендинга. Для более глубокого анализа и понимания практического влияния данных стилей стоит обратиться к анализу конкретных примеров [5].

В качестве первого объекта анализа рассматривается стиль «конструктивизм», сформировавшийся в начале XX века и также оказавший не маленькое влияние на формирование нынешнего графического дизайна. Самым ярким и объективным примером служит бренд «Зотов», центр которого расположен в здании хлебозавода №5, которое прошло программу бережной реставрации под эгидой Банка ВТБ. Агентство «Пирс 5» занялись разработкой концепции идентичности, веб-платформ и системы навигации, задачей которых было отразить не только архитектурный замысел и культурное наследие здания, которое является ярким примером конструктивистской промышленной архитектуры, но и понять его новое назначение. В 2023 году брендинг центра «Зотов» был удостоен 9 наград, включая золото на Red Apple за фирменный стиль и золото на фестивале «Среда» за заказной шрифт. Главным элементом фирменного стиля стал логотип [Рис. 1], который создал ассоциацию с индустриальной эстетикой 1920-х годов. Он вдохновлен цилиндрической формой фасада здания, что внесло в дизайн определённый ритмичный и четкий настрой [5]. Цветовая палитра продуктов, включающая сочетание нейтральных белого цвета на ярких красных, синих и черных фонах вместе с акцентным шрифтом, перекликается с характерными приёмами конструктивистских плакатов [Рис. 2]. Таким образом, айдентика бренда выстраивает смысловую связь между художественным направлением и миссией культурного центра с помощью формальных признаков стиля: геометризма, функциональности и четкости. На данный момент бренд «Зотов» выступает самым популярным примером того, как в современной айдентике элементы конструктивизма адаптируются, меняются, при этом сохраняя свои признаки и продолжая работать в рекламе и продвижении



Рис. 1. Логотип бренда «Зотов»



Рис. 2. Продукты бренда «Зотов»

Следующим объектом анализа станет использование такого стиля, как «поп-арт» в айдентике бренда, как одного из наиболее значимых направлений XX века, также сформировавшего визуальный язык рекламы. Для более показательного примера рассмотрим эксклюзивную версию кабриолета Bentley Continental GT V8 S Convertible, совсем недавно разработанная совместно с британским художником Питером Блейком [Рис. 3]. Эта модель выступила громким примером внедрения эстетики направления поп-арта даже в брендинг премиального сегмента автомобилей. Питер Блейк посмотрел на образ дорогой, люксовой машины со стороны массовой культуры и художественного авторского смысла. Дизайн модели основан на ключевых принципах направления поп-арта: на переднем плане фигурируют яркие, броские цвета, жёлтый капот, ярко-красное сердце цвета St James Red, синий St Luke’s Blue, зелёной British Racing Green и розовый Fuchsia. Дополнительно привлекают сиденья внутри салона, обитые разноцветной кожей [Рис. 4]. Эти элементы способствуют удержанию зрительского внимания, что является главной задачей брендинга. Также в композиции присутствует символизм и ирония, так как центральное изображение красного сердца является символом поддержки хосписов. Автомобиль был выставлен на аукцион, а вырученные средства переданы фонду Care2Save [6]. Уникальность созданного объекта подчеркивают вышитая подпись художника на приборной панели и подголовниках и табличка «No. 1 of 1». Bentley создали арт-объект на колёсах, подчёркивающий связь искусства и роскоши, что, несомненно, ценится в современном мире. К тому же, через визуальный язык массовой культуры автомобиль транслирует гуманистические ценности и поддерживает имидж бренда как социально ответственного.



Рис. 3. Кабриолет Bentley



Рис. 4. Салон кабриолета Bentley

Следующим рассматриваемым направлением является минимализм. Занимающий определённо особое место в культуре современной визуальной рекламы и имеет большое влияние на формирование айдентики брендов. Для примера разберём, пожалуй, один из самых популярных брендов, стабильно существующий и актуальный на рынке техники – Apple. В конце 1970-х компания появилась на зарождающемся рынке персональных компьютеров с чёткой целью сделать технологии доступными и интуитивно понятными для широкого пользователя. Фирменный минималистичный стиль сформировался в период с 1990-2000 годы, хотя еще при запуске первых продуктов, например, такого как Apple II в 1977, они уже демонстрировали стремление к простоте использования. Ставку на минимализм, как основное направление в дизайне, а самое главное – ключевую ценность бренда, сделали в 1997. Стив Джобс вместе с главным дизайнером Джонатаном Айвом начали радикально менять философию продуктов с точки зрения эстетики, а также функциональности [7]. В эпоху громоздких компьютеров с множеством кнопок и проводов минимализм помог завоевать Apple большую популярность и востребованность. Компания предложила лаконичные корпуса с минимумом элементов. Все последующие продукты делали акцент на простую навигацию: понятные иконки, логичная структура, минимум текста, что снижало порог входа для новых пользователей. Даже коробка стала носителем ценностей, само по себе приобретение товара превращалось в некий ритуал: минималистичная коробка с четкими линиями и идеальными пропорциями, дополняя хорошим качеством, ещё сильнее эмоционально связывала клиента с брендом. Минималистичный логотип Apple в виде монохромного яблока стал культовым визуальным кодом бренда [Рис. 5]. Его простота обеспечила феноменальную узнаваемость, так как символ одинаково хорошо считывается на всех платформах и носителях, формируя устойчивую ассоциацию с качеством и современностью [7]. Сами смартфоны Apple отличаются лаконичными формами и приятным, простым дизайном [Рис. 6]. Apple всегда придерживается единому визуальному стилю, который включает в себя

сдержанную цветовую палитру, чистые геометрические формы, минимум логотипов и надписей, за счет чего бренд воспринимается современным и визуально «чистым».



Рис. 5. Логотип «Apple»



Рис. 6. Смартфоны «Apple»

Для более широкого понимания влияния проанализированных художественных стилей XX века на айдентику бренда, логично провести сравнительных анализ приведённых выше конкретных кейсов использования данных направлений: конструктивизм, поп-арт, минимализм. Данный анализ необходим также для выяснения того, насколько актуально их использование в дизайне, с какой вероятностью внедрение таких брендов на рынок приведён к успеху и огласки. Важно учесть множество факторов, таких как конкурентоспособность, узнаваемость, длительность разработки и создания продукции, процент продаж, если продукт был создан для массового потребителя, если же его создание несло цель привлечения внимания к конкретному объекту, то важным фактом будет выступать популярность и охваты бренда. За основу взяты следующие критерии сравнения: визуальная узнаваемость, эмоциональное влияние, гибкость слитя, целевая аудитория, коммерческий успех, долговечность стиля, связь с миссией бренда.

Визуальная узнаваемость: бренд «Зотов» имеет высокую узнаваемость в узкой культурной среде, которая ограничена тематикой архитектуры 1920-х, индустриальной эстетикой, поэтому работает на узкую аудиторию. Bentley + Peter Blake за счёт интересного контрастна сочетания люксового бренда с поп-артовской эстетикой обрел широкую узнаваемость и вызвал волну обсуждения, яркие цвета и символы делают модель более заметной. У Apple мгновенная и глобальная узнаваемость, логотип и минималистичный вид продукта позволяют безошибочно идентифицировать бренд в любой точке мира.

Эмоциональное воздействие: «Зотов» создает ощущение причастности к культуре, ассоциируется с историей, наследием и интеллектуальной глубиной. Bentley + Peter Blake вызывает у публики делиться впечатлениями за счёт сочетания роскоши и иронии, провоцирует зрителя на восторг, удивление. Apple транслируют надёжность, престиж, доверие, снижая тревожность перед технологиями и создавая ощущение порядка и контроля за счёт минимализма.

Гибкость стиля: «Зотов» сильно привязан к историческому контексту, поэтому данный бренд сложно масштабировать без потери аудитории и охватов. Bentley + Peter Blake имеет также ограниченную гибкость, так как это скорее арт-коллаборация, нежели долгосрочная стратегия бренда, единичный продукт, однако используемый стиль позволяет создать много интерпретаций. Apple требует осторожности в внедрении инноваций и работой с дизайном, умеренная гибкость.

Целевая аудитория: у бренда «Зотов» это ценители искусств, архитектуры, интеллигенции, креативный класс. Bentley + Peter Blake собирает аудиторию коллекционеров, людей, ищущих смелые решения и концепции, интересующихся автомобилями. У Apple широкая аудитория, от обычных людей до техноголиков и минималистов, ценящих функциональность, люди по всему миру пользуются их техникой.

Коммерческий успех: «Зотов» измеряет успех не прибылью, а вовлечённостью аудитории, тем, насколько часто посещают мероприятия, медийным резонансом. У Bentley коммерческий эффект создан через благотворительный аукцион, модель привлекла внимание к бренду тем самым усилив его имидж на рынке. Apple один из самых дорогих брендов на рынке. Минимализм также стал частью бизнес-стратегии и в целом всего брендинга компании, обеспечив некую лояльность

Долговечность стиля: «Зотов» зависит напрямую от актуальности стиля, есть риск устаревания без инноваций. Проект Bentley носит единичный характер, хотя демонстрирует как именно поп-арт может оживить имидж и визуальную идентификацию бренда, что касается долговечности стиля – она высокая, если использовать его часто

Связь с миссией бреда: «Зотов» прямо отражает миссию актуализировать наследие конструктивизма через современные подходы. Коллаборация Bentley + Peter Blake подчёркивает готовность бренда к экспериментам и социальной ответственности, благотворительности, тут поп-арт выступает способом посмотреть на роскошь по-другому. В Apple минимализм проецирует философию простоты и интуитивности технологий, делая их доступными и привлекательными.

Таким образом, анализ показывает, что выбор определённого художественного стиля в айдентике бренда безусловно является решением эстетически подчеркнуть идеи выпускаемого продукта, а также выступает стратегическим инструментом, влияющим на важные показатели компании.

Самым сильным влиянием является узнаваемость. Такие стили как поп-арт и минимализм обеспечивают мгновенную идентификацию с брендом, человека сразу ассоциирует конкретный продукт с конкретным брендом, когда конструктивизм требует упоминания контекста и глубокую связь с аудиторией. Эмоциональная вовлечённость играет не менее важную роль, поп-арт и конструктивизм в этом случае вызывают сильные эмоции у интересующихся зрителей, например иронию или ностальгию. Это создает волну обсуждения и распространения контента среди общественности. Позиционирование в стиле помогает определить основную нишу: Bentley – роскошь с ноткой арт подтекста, Apple – надёжность, а «Зотов» -культурное наследие

К умеренному влиянию относиться коммерческий успех, так как стиль может стать катализатором роста, как у Apple, но не гарантирует его без качественной реализации продукта и маркетинга. В случае Bentley он сработал как имиджевый инструмент. Гибкость стиля дает свободу для экспериментов, как в поп-арте, а минимализм и конструктивизм требуют дисциплины.

Ограничениями являются аудиторные барьеры: конструктивизм и минимализм могут казаться «холодными» и отталкивающими для части зрителей, поп-арт в свою очередь рискует надоесть или выглядеть поверхностно. Есть риски устаревания, без развития даже самый успешный и востребованный стиль на рынке теряет актуальность. Также, единичные арт-проекты сложно превратить в долгосрочную стратегию без работы со стилем в дальнейшем, как у Bentley

Общим выводом будет являться то, что художественный стиль существенно влияет на успех бренда, если соответствует миссии и его ценностям, адаптирован под целевую аудиторию, развивается вместе с технологиями и трендами, а также подкреплён качеством продукта и грамотной коммуникацией. Оптимальной стратегией будет не слепое следование принципам стиля, а его осмысленная интеграция в бренд-платформу, где эстетика работает на бизнес-цели и эмоциональный контакт с потребителем.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. *Соловьева А.* Что такое айдентика? // Bang Bang Education. (6 ноября 2023 г.) URL: https://bangbangeducation.ru/point/grafichieskii-dizain/chto-takoe-ajdentika/?ysclid=mnxuc5d142337892341 (дата обращения: 19.03.2026).
2. *Тарасова Е.* История конструктивизма // Культура.РФ. (2013). URL: https://www.culture.ru/s/istoriya-konstruktivizma/?ysclid=mnnrd39okw739522850 (дата обращения: 19.03.2026).
3. *Алиса.* Стиль поп-арт в брендинге // Say-Hi.me. (7 мая 2016). URL: https://say-hi.me/design/graphic-design/stil-pop-art-v-brendinge.html?ysclid=mntidzf3iy188940752#prettyPhoto (дата обращения: 28.03.2026).
4. Старцева П. Минималистский дизайн // Skillbox Media. (11 марта 2025) URL: https://skillbox.ru/media/design/minimalist-design/ (дата обращения: 08.04.2026).
5. Команда бюро «Пирс 5». Современный взгляд на конструктивизм: брендинг центра «Зотов» // AdPass. (20 мая 2024) URL: https://adpass.ru/sovremennyj-vzglyad-na-konstruktivizm-brending-tsentra-zotov/ (дата обращения: 10.04.2026).
6. *Гаврилов В.* Художник The Beatles доработал Bentley // Комсомольская правда. (21 апреля 2016). URL: https://www.kp.ru/daily/26520.4/3536119/ (дата обращения: 11.04.2026).
7. *Пронина К.* Эволюция графического дизайна Apple // Школа дизайна НИУ ВШЭ. (29 декабря 2023) URL: https://hsedesign.ru/project/32c4c584463c48b1a28c9ca1454eb201 (дата обращения: 19.03.2026).

References

1. Solov`eva A. *Chto takoe ajdentika?* [What is identity?] Bang Bang Education. (6 noyabrya 2023 g.) URL: https://bangbangeducation.ru/point/grafichieskii-dizain/chto-takoe-ajdentika/?ysclid=mnxuc5d142337892341 (date accessed: 19.03.2026).

2. Tarasova E. Istoriya konstruktivizma [History of constructivism] *Kul`tura.RF*. (2013). URL: https://www.culture.ru/s/istoriya-konstruktivizma/?ysclid=mnnrd39okw739522850 (date accessed: 19.03.2026).
3. Alisa. Stil` pop-art v brendinge [Pop art style in branding] *Say-Hi.me*. (7 maya 2016). URL: https://say-hi.me/design/graphic-design/stil-pop-art-v-brendinge.html?ysclid=mntidzf3iy188940752#prettyPhoto (date accessed: 28.03.2026).
4. Starceva P. Minimalistskij dizajn [Minimalist design] *Skillbox Media*. (11 marta 2025) URL: https://skillbox.ru/media/design/minimalist-design/ (date accessed: 08.04.2026).
5. Komanda byuro «Pirs 5». Sovremenny`j vzglyad na konstruktivizm: brending centra «Zotov» [Modern view of constructivism: branding of the Zotov center] *AdPass*. (20 maya 2024). URL: https://adpass.ru/sovremennyj-vzglyad-na-konstruktivizm-brending-tsentra-zotov/ (date accessed: 10.04.2026).
6. Gavrilov V. Xudozhnik The Beatles dorabotal Bentley [The Beatles artist finalized Bentley] *Komsomol`skaya Pravda* (21 aprelya 2016). URL: https://www.kp.ru/daily/26520.4/3536119/ (date accessed: 11.04.2026).
7. Pronina K. E`volyuciya graficheskogo dizajna Apple [Evolution of Apple Graphic Design] *Shkola dizajna NIU VShE* [HSE Research University School of Design] (29 dekabrya 2023). URL: https://hsedesign.ru/project/32c4c584463c48b1a28c9ca1454eb201 (date accessed: 19.03.2026).

УДК 685.34.012

А. А. Дорощенко

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ БРЕНДА NIKE: ОТ АНТИЧНОГО ОБРАЗА К СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

© А. А. Дорощенко, 2026

В статье рассматриваются мифологические и художественные истоки бренда Nike через призму трансформации образа богини Ники в современной визуальной культуре. Анализируются переход от античных скульптур к современному логотипу, рекламе и визуальной культуре. Выявляется связь между художественным наследием и современными визуальными стратегиями. Доказывается, что элементы мифа сохраняются в символике бренда и его визуальной идентичности.
Ключевые слова: мифология, визуальная культура, Nike, Ника, символика, массовая культура, бренд, реклама.

A. A. Doroshchenko

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

MYTHOLOGICAL AND ARTISTIC SOURCES OF THE NIKE BRAND: FROM ANCIENT IMAGE TO MODERN VISUAL CULTURE

This article examines the mythological and artistic origins of the Nike brand through the lens of the transformation of the goddess Nike's image in contemporary visual culture. It analyzes the transition from ancient sculptures to the modern logo, advertising, and visual culture. The connection between this artistic heritage and contemporary visual strategies is revealed. It is determined that elements of myth persist in the brand's symbolism and visual identity.
Keywords: mythology, visual culture, Nike, Nika, symbolism, popular culture, brand, advertising.

Современные бренды нередко обращаются к культурному и художественному наследию прошлого. Бренд Nike — яркий пример этому. Его название и логотип пришли к нам из древнегреческой мифологии. Поставим себе задачу проследить, как античный образ богини Ники превратился в современную визуальную культуру, тем самым продемонстрировав, как древнее искусство помогает продавать вещи сегодня. Такая стратегия позволяет брендам не только привлекать к себе внимание и увеличивать аудиторию, но и создавать вокруг своей продукции интерес, связанный с нестандартными рекламными кампаниями. В эпоху массового потребления мифологические символы становятся мощным инструментом маркетинга. Они помогают выделиться среди конкурентов, превращая обычную обувь и одежду в символ современного героизма. Как отмечает Г. Л. Тульчинский, «современные бренды — буквально социальные мифы, а брендинг — прикладная культурология мифотворчества». Массовая культура стала временем второго рождения мифа, возврата к мифологическому мышлению. Однако мифы не рождаются стихийно, а проектируются и сознательно продвигаются. Именно такой спроектированный миф мы наблюдаем в трансформации образа богини Ники в бренде Nike [1].

В Древней Греции богиня Ника была богиней победы. Ее изображали крылатой девушкой с лавровым венком в руках. Самая известная скульптура — «Ника Самофракийская» [Рис. 1]. Она стоит в Лувре и выглядит так, будто летит вперед. Ее крылья олицетворяют легкость, скорость и силу. В Древней Греции люди ставили такие статуи в храмах, чтобы к ним пришла удача на Олимпийских играх и в битвах. Также изображения Ники часто встречались в искусстве: на монетах, вазах и фресках [1]. Так, например, в Великой Греции Ника на монетах изображалась летящей девушкой, которая коронует венком быка с человеческим лицом. На фресках Ника также изображалась динамично, например, в

полете над колесницей победителя битвы Ника будто коронует победителя и превозносит его в его победоносном поединке. Такие образы создавали ощущение силы и движения. Тульчинский подчеркивает, что «в постиндустриальном обществе массового потребления [бренд] выполняет функцию социального мифа»; «мифодизайн — системная социальная технология конструирования жизненного мира как пространства социальных мифов, прежде всего с целью поддержания внимания и доверия к брендам» [8]. Именно этот образ впоследствии оказал влияние на формирование современной брендовой символики.



Рис. 1. Ника Самофракийская, Лувр

Компания Nike была основана в 1964 году. До нынешнего названия Nike компания называлась Blue Ribbon Sports. Основатели Фил Найт и Билл Бауэрман [Рис. 2] назвали ее в честь богини Ники, потому что хотели, чтобы их обувь помогала спортсменам побеждать в любом виде спорта. Логотип «Swoosh» (галочка) [Рис. 3], который сейчас является визитной карточкой бренда, придумала студентка Кэролин Дэвидсон за 35 долларов. Она нарисовала крыло Ники в упрощенном виде. Как отмечается в учебном пособии по брендингу, «имитация крыла богини Ники придумана студенткой-дизайнером Кэролин Дэвидсон» [2]. Фил Найт увидел в ней символ скорости и движения и назвал Swoosh («летящий со свистом»). Простая и минималистичная линия обозначает движение вперед и победу. В античной культуре крыло означает свободу, лёгкость и возможность взлететь на новые высоты. Таким образом, галочка swoosh — это стилизованное крыло богини Ники, визуально передающее мифологическую семантику скорости и победы [2]-[3]. Как отмечает О. И. Максименко, Swoosh служит примером символического знака, который требует понимания культурного кода: «крыло богини Ники у компании Nike» [4]. Данный знак несет символические характеристики, обеспечивая преемственность древнего мифа в современной визуальной идентичности бренда. Полноценный бренд, по Тульчинскому, — «это прежде всего некий нарратив, история, которую можно рассказать». «Бренд — всегда некая история («волшебная история о магическом артефакте»)» [1]. Логотип Swoosh становится именно таким магическим артефактом победы, визуально отсылающим к крыльям Ники. Сегодня логотип Nike —один из самых узнаваемых в мире логотипов.



Рис. 3. Логотип Nike «Свуш»



Рис. 2. Ф. Найт и Б. Бауэрман

В наши дни Nike использует древнегреческий миф о богине Нике в своей рекламе. В рекламных роликах спортсмены выглядят, как современные герои. Они преодолевают трудности, подобно древнегреческим богам в мифах. Слоган «Just do it» («Просто сделай это») появился в 1988 году и сразу стал призывом к действию, подобно призыву богини Ники к победе. Бренд специально выпускает лимитированные кроссовки небольшими партиями, чтобы люди чувствовали, что носят не просто обувь, а часть старой истории победы. Пример тому — лимитированная коллекция Nike Air Mag (2016), воссоздающая автошнуровку из фильма «Назад в будущее 2» [Рис. 4]. Античная Ника олицетворяла крылатую, мгновенную победу, а электромеханическая система, автоматически затягивающая кроссовок в момент надевания, превращает эту идею в осязаемый ритуал. Выпуск был ограничен 89 парами. Это число не случайно — это отсылка к году выхода фильма. Так лимитированность, изначально заявленная как маркетинговая стратегия, обретает черты мифотворчества: объект выводится из цикла обычного потребления и становится предметом коллекционирования [5]-[6]. Как отмечает Тульчинский, «предметом потребления стал уже не просто товар, а определенный образ, мечта, легенда, социальный миф, представления о стиле жизни» [1]. Лимитированный тираж превращает кроссовки в предмет коллекционирования, усиливая эффект мифологизации потребления.



Рис. 4. Nike Air Mag в фильме «Назад в будущее»

Визуальная культура Nike — это не только логотип. На рекламных плакатах [Рис. 5], в рекламных роликах и на одежде везде повторяется крыло или образ движения. Бренд работает с архетипом «героя». По мифологии герой всегда побеждает трудности. Как отмечает Т. О. Габриелян, «Nike» основан на архетипе «героя». Это подтверждает и название, которое означает имя богини Ники (в древнегреческой мифологии – богиня победы), и слоган компании — «Just do it» («Просто сделай это»). Как базовая идея, он проявляется во всей коммуникации бренда [3]. Nike несет в своих рекламных кампаниях идею, что каждый человек может стать героем, если наденет их кроссовки [Рис. 1], [7]. Это видно в коллаборациях бренда с известными спортсменами и уличными художниками. Люди носят вещи Nike как знак своей силы и успеха. Бренд создал вокруг себя историю, которая откликнулась в сердцах многих.

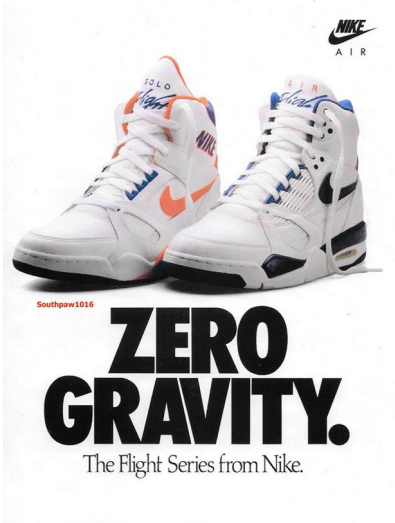


Рис. 5. 1990: Flight Series, «Zero Gravity»

Коллаборации и реклама усиливают связь с мифами. Nike активно сотрудничает с современными художниками и дизайнерами, чтобы перенести образ Ники в новые коллекции. В таких коллекциях мифологический мотив становится главным элементом дизайна. В рекламных кампаниях и PR-акциях Nike использует эти коллаборации, чтобы вызвать эмоциональный отклик. В рекламных кампаниях демонстрируют обычных людей, которые побеждают себя каждый день и не сдаются, несмотря на трудности. В греческих мифах богиня дарит крылья тем, кто не сдается. Бренд превращает свой товар в символ.

Так, например, наглядным примером коллабораций является Nike and Off-White: "The Ten". Она была выпущена совместно с американским художником, дизайнером и генеральным директором Off-White Вирджилом Албо (Virgil Abloh) [Рис. 6]. Вирджил разработал десять моделей кроссовок с индивидуальным принтом, отражающим творческий процесс создания. В интервью изданию FN Абло

говорил: «My part isn’t about inventing. I might get there later, I might try to invent a phone, but right now I’m into making art out of everyday objects. To me, this is more of an art piece…» (перевод: Моя задача не в изобретательстве. Возможно, я займусь этим позже, может быть, попробую изобрести телефон, но сейчас я увлечен созданием произведений искусства из повседневных предметов. Для меня это скорее произведение искусства…). Подобный подход полностью соответствует идее Р. Барта: «Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается» [8]. Вирджил Абло превращает кроссовки в «речь» мифа о победе. Особого рассмотрения заслуживает модель Air Jordan 4 «Sali» [Рис. 7].



Рис. 6. Генеральный директор Off-White В. Албо



Рис. 7. Air Jordan 4 «Sali»

Дизайнер взял классический силуэт кроссовок и полностью переделал дизайн. Добавил полупрозрачные вставки в форме крыльев на пятке и боковой панели Air Jordan. Эти крылья — прямая отсылка к античному образу богини Ники, превращающие кроссовки в современные арт-объекты, усиливая символику движения и победы. Коллекция вышла ограниченным тиражом по цене около 200 долларов. Сегодня эти кроссовки считаются не просто обувью, а арт-объектом, который соединяет античный символ победы и современную уличную моду.

Другая наглядная иллюстрация — модель Nike Air Force 1 Low «Goddess of Victory» (DM9461-100, 2021) [Рис. 8].



Рис. 8. Nike Air Force 1 Low
«Goddess of Victory» (DM9461-100, 2021)

Само название модели отсылает нас к античной богине Нике. Дизайн тоже построен вокруг ее образа. На основе визуального анализа модели можно заключить: ставки выполнены из текстурированной кожи, язычок удлинён и сделан из жесткой сетки, который напоминает крылья богини. На одном заднике вышита надпись «Nike Air» греческими буквами, а на другом пальмовая ветвь – символ победы [Рис. 9].



Рис. 9. Надписи на задниках Nike Air Force 1 Low «Goddess of Victory» (DM9461-100, 2021)

На стельке внутри кроссовка напечатана надпись: «Ancient Greek Goddess of Victory», а также размещена фигура богини Ники [Рис. 10]. По идее Ролана Барта, такие вещи могут нести дополнительный смысл, а не только выполнять практическую функцию [6]. Модель вышла небольшим тиражом по цене около 130 долларов и сразу привлекла внимание коллекционеров. Люди увидели в этих кроссовках продолжение древнего мифа. Как пишет Тульчинский, «Бренды — это ответ на пожелания и ожидания. Бренды — это связь с потребителем. Бренды — это вера…» [1]. Надпись “Ancient Greek Goddess of Victory” на стельке буквально делает ношение кроссовок ритуалом приобщения к древнему мифу» [1].

Таким образом, современные бренды, по выражению Тульчинского, «буквально социальные мифы, а брендинг — прикладная культурология мифотворчества» [1]. Мифологический образ богини Ники, символизирующий победу, скорость и силу, стал основой визуальной идентичности бренда Nike. От древней скульптуры Ники Самофракийской до современных лимитированных коллабораций прослеживается использование древнего архетипа в маркетинговых и художественных стратегиях. Коллаборация с Вирджилом Абло и лимитированные выпуски демонстрируют, как бренд превращает миф актуальный культурный символ, создавая эмоциональную связь с потребителями и усиливая ощущение причастности к победе. Как отмечает Г. Л. Тульчинский, «в постиндустриальном обществе массового потребления бренд выполняет функцию социального мифа» [1]. Nike не просто использует античный образ — он создаёт новый социальный миф победы, доступный каждому потребителю.

Анализ бренда Nike выявляет успешную трансформацию древнегреческого мифологического образа богини Ники в современную визуальную культуру и маркетинговый миф. Наблюдается четкая преемственность архетипа победы, скорости и движения, прослеживаемая от статуи Ники Самофракийской до минималистичного логотипа Swoosh. В соответствии с концепцией Г. Л. Тульчинского о брендах как «социальных мифах» и брендинге как «прикладной культурологии мифотворчества», Nike эффективно использует этот подход. Слоган "Just Do It", эксклюзивные коллекции и рекламные кампании наделяют продукцию бренда статусом «магического артефакта», делающего победу достижимой для каждого. Бренд не просто использует античный образ, а создает новый социальный миф, связанный с повседневным героизмом. Это является ключевым фактором устойчивости и глобальной узнаваемости визуальной идентичности Nike. Отсутствие глубокого мифологического фундамента не позволило бы бренду сформировать столь сильную эмоциональную связь с аудиторией. Таким образом, эволюция античного образа Ники от скульптуры до современных кроссовок подтверждает жизнеспособность культурных архетипов в эпоху массового потребления. Nike является наглядным примером того, что мифология остается одним из наиболее эффективных языков коммуникации с современным человеком.



Рис. 10. Стелька Nike Air Force 1 Low «Goddess of Victory» (DM9461-100, 2021)

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. *Тульчинский Г. Л.* Total Branding: мифодизайн постинформационного общества. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. 280 с. URL: https ://www.hse.ru/data/2013/11/28/1337590217/Total%20Branding%20tulchinski_maket_postranichno.pdf (дата обращения: 24.03.2026)

2. *Каленская Н. В., Антонченко Н. Г.* Брендинг: учебное пособие. Казань: КФУ, 2019. 125 с. URL: https ://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/150447/F_Uchebnoe_posobie_Brendmenedzhment.pdf?sequence=-1 (дата обращения: 23.03.2026)

3. *Габриелян Т. О.* Роль архетипа в визуально-графической типологии бренда // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 34. С. 88-94. URL: https ://cyberleninka.ru/article/n/rol-arhetipa-v-vizualno-graficheskoy-tipologii-brenda/viewer (дата обращения: 23.03.2026)

4. *Максименко О. И.* Лингвосемиотические проблемы современного ребрендинга // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2025. Вып. 8 (902). С. 51-58 https ://cyberleninka.ru/article/n/lingvosemioticheskie-problemy-sovremennogo-rebrendinga/viewer (дата обращения: 26.03.2026)

5. *Степанычева Е. В.* Мифологизация потребления как инструмент брендинга // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 5-6. С. 216-222. URL: https ://cyberleninka.ru/article/n/mifologizatsiya-potrebleniya-kak-instrument-brendinga/viewer (дата обращения: 22.03.2026)

6. *Изофатенко Е. В.* Средства воздействия в рекламе брендов спортивной экипировки (на примере Nike): дипломная работа. Томский государственный университет, 2022. 76 с.

7. *Гонцова В. В.* Влияние визуальной культуры на социальные архетипы моды XX– начала XXI века: ретроспектива эволюции//Человек. Культура. Образование. 2025. № 4 С. 100–115. URL: https ://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-vizualnoy-kultury-na-sotsialnye-arhetipy-mody-xx-nachala-xxi-veka-retrospektiva-evolyutsii/viewer (дата обращения: 24.03.2026)

8. *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2008. 351 с.

References:

1. Tulchinskiy G. L. *Total Branding: mifodizayn postinformatsionnogo obshchestva* [Total Branding: mythodesign of the post-information society]. St. Peterburg. Filologicheskiy fakultet SPbGU, 2013. 280 pp. URL: https://www.hse.ru/data/2013/11/28/1337590217/Total%20Branding%20tulchinski_maket_postranichno.pdf (date accessed: 24.03.2026)

2. Kalenskaya N. V., Antonchenko N. G. *Brending: uchebnoe posobie* [Branding: A Study Guide]. Kazan: KFU, 2019. 125 pp. URL: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/150447/F_Uchebnoe_posobie_Brendmenedzhment.pdf?sequence=-1 (date accessed: 23.03.2026)
3. Gabrielyan T. O. Rol arkhetipa v vizualno-graficheskoy tipologii brenda [The Role of Archetype in Visual-Graphic Typology of Brands] *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2016. No. 34. 88-94 pp. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-arhetipa-v-vizualno-graficheskoy-tipologii-brenda/viewer (date accessed: 23.03.2026)
4. Maksimenko O. I. Lingvosemioticheskie problemy sovremennogo rebrendinga [Semio-linguistic problems of modern rebranding] *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Bulletin of Moscow state linguistic university. Humanities]. 2025. Vyp. 8 (902). 51-58 pp https://cyberleninka.ru/article/n/lingvosemioticheskie-problemy-sovremennogo-rebrendinga/viewer (date accessed: 26.03.2026)
5. Stepanycheva E. V. Mifologizatsiya potrebleniya kak instrument brendinga [Mythologization of consumption as a branding tool] *Sotsialno-ekonomicheskie yavleniya i protsessy* [Socio-economic phenomena and processes]. 2011. No. 5-6 pp. 216-222. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizatsiya-potrebleniya-kak-instrument-brendinga/viewer (date accessed: 22.03.2026)
6. Izofatenko E. V. *Sredstva vozdeystviya v reklame brendov sportivnoy ekipirovki (na primere Nike): diplomnaya rabota* [Means of Influence in Advertising of Sports Equipment Brands (using Nike as an Example)]. Tomskiy gosudarstvennyy universitet, 2022. 76 pp. (In Russ).
7. Gontsova V. V. Vliyanie vizualnoy kultury na sotsialnye arkhetipy mody KhKh– nachala XXI veka: retrospektiva evolyutsii [The Influence of Visual Culture on Social Archetypes of Fashion in the 20th – Early 21st Century: A Retrospective of Evolution] *Chelovek. Kultura. Obrazovanie* [Man. Culture. Education]. 2025. No. 4 100–115 pp. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-vizualnoy-kultury-na-sotsialnye-arhetipy-mody-xx-nachala-xxi-veka-retrospektiva-evolyutsii/viewer (date accessed: 24.03.2026)
8. Bart R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow. Akademicheskiy proekt, 2008. 351 pp. (In Russ).

УДК 685.34.012

А. П. Никитина

СанктПетербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

АНТИЧНЫЙ КОД В ВЫСОКОЙ МОДЕ: НА ПРИМЕРЕ МОДНОГО ДОМА *VERSACE*

© А. П. Никитина, 2026

В статье анализируются образы и символы античности, которые становятся основой визуальной идентичности в современном мире и моде на примере модного дома Versace. Рассматриваются ключевые элементы «античного кода», а именно: логотип с головой Медузы Горгоны, орнамент «греческий меандр», лавровые венки, скульптурные отсылки к Богам Олимпа. На материале коллекций Донателлы Версаче и Джанни Версаче показано, как символы превращаются в язык гламура и роскоши, становясь смысловой основой бренда.
Ключевые слова: античность, Versace, высокая мода, коллекции Джанни Версаче, Донателла Версаче, брендинг, символ.

A. P. Nikitina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

ANTIQUE CODE IN HIGH FASHION: USING THE EXAMPLE OF THE *VERSACE* FASHION HOUSE

The article analyzes the images and symbols of antiquity, which become the basis of visual identity in the modern world and fashion using the example of the Versace fashion house. The key elements of the "ancient code" are considered, namely: the logo with the head of the Gorgon Medusa, the ornament "Greek meander", laurel wreaths, sculptural references to the Gods of Olympus. Based on the collections of Donatella Versace and Gianni Versace, it is shown how symbols turn into the language of glamour and luxury, becoming the semantic basis of the brand.
Keywords: antiquity, Versace, high fashion, collections of Gianni Versace, Donatella Versace, branding, symbol.

Античное наследие на протяжении многих столетий остаётся одним из наиболее устойчивых визуальных языков европейской культуры, символизируя гармонию, власть и идеальную красоту [1]. В современной индустрии высокой моды обращение к образам Древней Греции и Рима становится не просто эстетическим выбором, а стратегией формирования культурного и символического капитала бренда [2]. Одним из наиболее ярких примеров системного использования античных мотивов является модный дом *Versace*, в эстетике которого древний мир превращается в язык гламура, роскоши и современной чувственности [3].

Формирование эстетики бренда тесно связано с культурной средой, в которой вырос его основатель Джанни Версаче [4]. Он родился в южной Италии, в регионе, где античные руины и археологические памятники являются частью повседневной жизни. Детство среди наследия Magna Graecia сформировало его визуальную память и интерес к античному искусству. Важную роль сыграла и его мать — портниха, работавшая с театральными костюмами [5]. Благодаря театру Версаче познакомился с идеей костюма как инструмента создания образа и мифа, что впоследствии стало фундаментом его дизайнерского мышления.

С ранних лет дизайнер воспринимал моду как форму искусства, сопоставимую с архитектурой и скульптурой. На формирование его художественного языка повлияли античная пластика, римская мозаика, барочная архитектура и живопись эпохи Возрождения [6]. При этом Версаче не стремился к буквальному цитированию исторических форм — он рассматривал античность как источник архетипов и символов, которые можно адаптировать к современной культуре потребления и медиа. Так возникла эстетика «гламурной античности», соединяющая классические формы с поп-культурой и эстетикой 1980-х годов.

Ключевой особенностью бренда стало соединение противоположностей: элитарности и массовости, истории и современности, классики и поп-культуры.

Античный код бренда представляет собой целостную систему символов, образов и художественных принципов, сформированных на основе наследия Древней Греции и Рима. Центральным элементом этого кода стала Медуза Горгона — мифологический образ, соединяющий красоту и опасность. В мифологии её взгляд обращал людей в камень, и эта метафора легла в основу философии бренда: одежда должна гипнотизировать и притягивать взгляд [7]. Логотип становится мощным инструментом визуального брендинга, объединяющим мифологию и маркетинг [8], [рис. 1].



Рис. 1. «Логотип Versace»

Важной частью античного кода является орнаментальная система бренда. Центральное место занимает греческий меандр — символ бесконечности [9] и цикличности времени. В эстетике *Versace* он выполняет роль визуальной подписи бренда, появляясь в тканях, аксессуарах и сценографии показов [Рис. 2, Рис. 3, Рис. 4]. Лавровые венки, колонны и фризы усиливают ассоциации с античной культурой, а золото становится ключевым цветом бренда, формируя образ имперской роскоши и власти.



Рис. 2. Показ мод в эстетике Versace



Рис. 3. Показ мод в эстетике Versace



Рис. 4. Показ мод в эстетике Versace

Архитектурные мотивы — колонны, фронтоны и мраморные текстуры — регулярно появляются в коллекциях и оформлении подиумов, создавая ощущение монументальности и вечности. Подиум

превращается в современный античный храм, где мода выступает как форма зрелища и культурного перформанса.

Культ человеческого тела является ещё одним фундаментом античного кода бренда. В античной скульптуре тело воспринималось как воплощение гармонии и совершенства, и эта идея становится центральной в эстетике Versace. Облегающие силуэты, глубокие вырезы, металлические ткани и драпировки создают эффект «живой скульптуры», продолжая традиции античной пластики [10].

В 1990-е годы Джанни Версаче создаёт металлические платья Oroton [Рис. 5, Рис. 6], которые формируют эффект «второй кожи» и визуально напоминают бронзовые статуи. Коллекции конца 1980-х и начала 1990-х годов окончательно закрепляют античный визуальный язык бренда. Супермодели, включая Наоми Кэмпбелл, воплощают образ современной богини — сильной, уверенной [11].



Рис. 5. Платье из коллекции «Oroton»

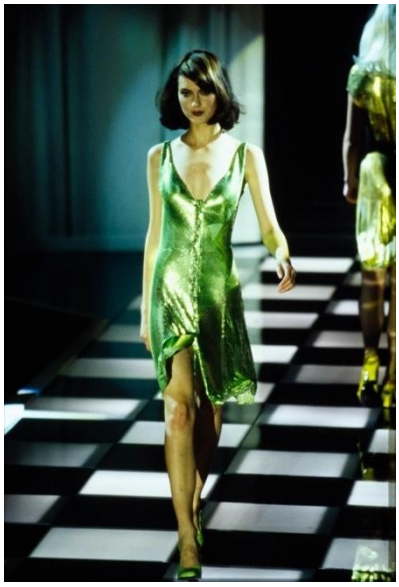


Рис. 6. Платье из коллекции «Oroton»

В творчестве Донателлы Версаче наиболее ярко эволюция античного кода прослеживается через ключевые коллекции и показы, в которых классические мотивы последовательно переосмысляются в соответствии с культурным контекстом времени Donatella Versace. Уже в конце 1990-х годов, в ранний период её руководства (1998–1999), наблюдается попытка сохранения фирменной эстетики Джанни Версаче при одновременной адаптации к новой эпохе минимальной цифровой и медийной культуры. В показах этого периода усиливается акцент на телесности, золотой палитре и орнаментальности, однако античные мотивы становятся более «облегчёнными» и коммерчески ориентированными, что отражает переход бренда к глобальному рынку [12].

Особое значение в развитии античного кода имеет коллекция Versace Spring/Summer 2018 Tribute Show [Рис. 7], ставшая символическим актом возвращения к наследию основателя бренда. В этом показе Донателла буквально реконструирует ключевые образы Джанни Версаче, включая знаменитые силуэты, золотые орнаменты и мифологические мотивы. Античный код здесь приобретает мемориальный характер: он функционирует как форма культурной памяти, где образы Медузы, меандра и золотой декоративности становятся знаками преемственности и семейного художественного языка [13].



Рис. 7. Коллекция «Versace Spring/summer 2018»

На примере творческого наследия Джанни и Донателлы Версаче можно проследить эволюцию античного кода: от первоначального формирования выразительного, экспрессивного языка «гламурной античности» до его последующей трансформации в инструмент культурной памяти, бренд-стратегии и глобальной коммерческой идентичности. При этом сохраняется ключевой принцип бренда — соединение классической эстетики с современными формами визуальной репрезентации.

Феномен «античного кода» *Versace* выходит за рамки чисто эстетической стратегии, оказывая влияние на индустрию моды, поп-культуру и способы репрезентации мифа в современном медиапространстве. Джанни Версаче одним из первых продемонстрировал, как высокое культурное наследие может быть успешно коммерциализировано и интегрировано в язык массовой культуры. До него обращение к античности носило, как правило, элитарный, музейно-цитатный характер (например, у Madame Grès или Fortuny). Версаче же «приручил» античность, сделав её агрессивно-гламурной, чувственной и доступной для широкой аудитории через образы поп-культуры и медиа.

Важнейшую роль в конструировании этого кода играет сценография показов. Джанни Версаче превращал подиум в тотальную инсталляцию: колоннады, мраморные полы, золотые драпировки и фризы с меандром создавали декорации, отсылающие одновременно к Парфенону и к эстетике голливудского пеплума. В шоу Донателлы Версаче (например, весна-лето 2019) подиум трансформируется в футуристическое пространство с неоновыми меандрами, где античность прочитывается через призму клубной культуры и киберпанка — возникает образ «археологии будущего».

Одновременно Versace сознательно сближал моду с миром музыки, кино и гламура. Платье Элизабет Хёрли 1994 года, клипы Мадонны, костюмы для Майкла Джексона — во всех этих работах античные мотивы служили визуальным кодом статуса и вневременной значимости. Античность перестала быть уделом музеев, став органичной частью красной дорожки и обложки таблоида. Это была не профанация, а демократизация мифа — его перевод на язык, понятный поколению MTV и постмодернистской иронии.

При этом сам бренд никогда не был наивным цитатором древности. В эстетике Versace всегда присутствовала доля гиперболы и кэмповой любви к чрезмерному. Коллекция-трибьют 2018 года, где Донателла перешивает архивы Джанни, представляет собой не реставрацию, а постмодернистскую реплику: античность здесь цитируется как цитата цитаты. Бренд словно говорит: «Мы знаем, что это бутафория. И это не мешает нам наслаждаться мифом». Эта самоирония позволяет Versace оставаться актуальным: античный код перестаёт быть претензией на вечность и становится игрой в вечность — а игра может обновляться бесконечно.

Таким образом, античность в моде Versace функционирует как устойчивый культурный архетип, который адаптируется к изменяющимся социальным и эстетическим контекстам, сохраняя при этом свою символическую силу. Это подтверждает, что классическое наследие продолжает играть важную роль в

формировании визуального языка современной моды и остаётся значимым источником художественного вдохновения и брендинговых стратегий в XXI веке.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. *Boardman J.* The Greeks in Art. London: Thames & Hudson, 1996. 224 p.
2. *Steele V.* Fashion and Art. New Haven: Yale University Press, 2004. 240 p.
3. *Frisa M. L., Tonchi S.* Versace Catwalk: The Complete Collections. London: Thames & Hudson, 2018. 760 p.
4. *Ball D.* The House of Versace: The Untold Story of Genius, Murder, and Survival. New York: Broadway Books, 2010. 304 p.
5. *Wilson E.* Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. London: I. B. Tauris, 2003. 496 p.
6. *Hollander A.* Seeing Through Clothes. Berkeley: University of California Press, 1993. 416 p.
7. Versace Official Website. URL: https://www.versace.com (дата обращения: 13.04.2026).
8. *Negrin L.* Fashion, Gender and Modernity. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. 224 p.
9. *Gombrich E. H.* The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art. London: Phaidon Press, 1979. 328 p.
10. *Захаржевская Р. В.* История костюма. М.: Академия, 2005. 256 с.
11. *Гомбрих Э.* История искусства. М.: АСТ, 2013. 688 с.
12. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
13. Versace Spring/Summer 2018 Tribute Collection // Vogue Runway. URL:https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/versace (дата обращения: 13.04.2026).

References:

1. Boardman J. *The Greeks in Art*. London: Thames & Hudson, 1996. 224 p.
2. Steele V. *Fashion and Art*. New Haven: Yale University Press, 2004. 240 p.
3. Frisa M. L., Tonchi S. *Versace Catwalk: The Complete Collections*. London: Thames & Hudson, 2018. 760 p.
4. Ball D. *The House of Versace: The Untold Story of Genius, Murder, and Survival*. New York: Broadway Books, 2010. 304 p.
5. Wilson E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: I. B. Tauris, 2003. 496 p.
6. Hollander A. *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993. 416 p.
7. Versace Official Website. URL: https://www.versace.com (дата обращения: 13.04.2026).
8. Negrin L. *Fashion, Gender and Modernity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. 224 p.
9. Gombrich E. H. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. London: Phaidon Press, 1979. 328 p.
10. Zaharzhevskaya R. V. *Istoriya kostyuma* [History of costume]. Moscow. Akademiya, 2005. 256 pp. (In Rus.).
11. Gombrih E. *Istoriya iskusstva* [History of art]. Moscow. AST, 2013. 688 pp. (In Rus.).
12. Arnhejm R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and visual perception]. Moscow. Progress, 1974. 392 pp. (In Rus.).
13. Versace Spring/Summer 2018 Tribute Collection // Vogue Runway. URL:https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/versace (date accessed: 13.04.2026)

УДК 316

С. А. Ткаченко

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

ФЕНОМЕН СТРИТ-АРТА БЭНКСИ И ГОРОДСКАЯ ПОЭЗИЯ (СЛЭМ-КУЛЬУТРА)

© С. А. Ткаченко, 2026

Статья посвящена анализу стрит-арта и поэтического слэма как форм современного городского искусства, отражающих социальные и культурные процессы эпохи урбанизации. Рассматривается творчество Бэнкси как пример визуального протеста, а также поэтический слэм как перформативная практика, основанная на живом взаимодействии с аудиторией. Особое внимание уделяется их роли в переосмыслении публичного пространства и противостоянии коммерциализации искусства. Проводится сравнительный анализ этих форм самовыражения, выявляющий их общие черты и функции в городской среде. Делается вывод о том, что оба явления способствуют формированию открытого диалога и вовлечению общества в обсуждение актуальных проблем.
Ключевые слова: стрит-арт, поэтический слэм, Бэнкси, городская культура, перформанс, современное искусство.

S. A. Tkachenko

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

THE PHENOMENON OF BANKSY’S STREET ART AND URBAN POETRY (SLAM CULTURE)

The article examines street art and poetry slam as forms of contemporary urban art that reflect social and cultural processes in the era of urbanization. It explores the work of Banksy as an example of visual protest, as well as poetry slam as a performative practice based on live interaction with the audience. Special attention is given to their role in rethinking public space and resisting the commercialization of art. A comparative analysis of these forms of expression is conducted, revealing their shared features and functions within the urban environment. The conclusion emphasizes that both phenomena contribute to fostering open dialogue and engaging society in discussing pressing issues.
Keywords: street-art, poetry slam, Banksy, urban culture, performance, contemporary art.

В эпоху массовой урбанизации и подъёма общественных движений, таких как Black Lives Matter и различные экологические акции, город превращается в место для нестандартного самовыражения. Уличные пространства перестают быть просто нейтральной инфраструктурой: они становятся ареной для диалога, конфликта и пересмотра общепринятых смыслов.

Творчество Бэнкси и слэм-поэзия становятся ключевыми способами преобразования общественного пространства, давая голос тем, кто оказался на периферии, через визуальные и словесные формы протеста. Используя особые коды городской среды, они создают конкурирующие повествования, которые оспаривают официальные дискурсы власти и коммерциализацию публичных мест. Их неразделенная природа позволяет переосмыслить функции урбанистических ландшафтов в эпоху цифрового капитализма, когда каждое публичное место потенциально может быть превращено в товар или объект контроля.

Чтобы рассуждать об искусстве Бэнкси, нужно разобраться в самом понятии стрит-арта. За основу стрит-арта легло граффити. Это вид уличного искусства, состоящий из изображений и надписей, нанесённых аэрозольной краской на стенах, зданиях, вагонах и других поверхностях [рис. 1]. В 1980-х французский художник Ксавьер Пру, известный под псевдонимом Блек Ле Ра (что означает «Чёрная крыса»), стал использовать в граффити трафареты. Это значительно сократило время для создания картин, что помогало скрываться от полиции и действовать быстрее в условиях городского патрулирования. Трафареты состояли из нескольких слоёв, отдельно для каждой детали и цвета. То, что делал Ксавьер Пру, получило название стрит-арт, отделившись от более хаотичных форм классического граффити. Благодаря самодельным заготовкам рисунки на стенах зданий стали понятны не только людям, увлекавшимся граффити, но и обычным прохожим. Такое искусство было понятно всему миру, а не только «своим»

(узким субкультурным группам). Власти постепенно перестали гоняться за вандалами, а многие районы в городах превратились в объекты искусства и открытые музеи под открытым небом. Этот момент превратил стрит-арт в культуру, хоть и легитимную, но сохраняющую дух протеста [1].



Рис. 1. Типичное городское граффити

Бэнкси считается одним из самых загадочных художников современности. Его работы появляются в необычных местах по всему миру, например, на стенах разрушенных зданий в Палестине, заборах во Франции, транспортных развязках в Великобритании и даже на спутниковых тарелках в Лондоне, но никто никогда не видел, как он создает все эти произведения. Его настоящее имя также остается неизвестным, что только подогревает общественный интерес. Изначально Бэнкси скрывал свою личность, чтобы избежать проблем с законом: за порчу общественного имущества можно не просто получить внушительный штраф, но и тюремный срок. Однако со временем анонимность стала не просто тактикой выживания, а художественным принципом. Бэнкси убежден, что оставаться инкогнито принесет больше признания, чем известность. «Я не понимаю, почему люди так стремятся предать огласке все подробности своей личной жизни, наверное, они забыли, что невидимость — это настоящая суперсила», — говорит Бэнкси [2].

Его работы пользуются большой популярностью, причём как у ценителей искусства, так и у простых горожан, а также у перекупщиков. После того как художник заканчивает свою работу, он выкладывает её местонахождение в соцсети, и местные жители почти сразу воруют её, чтобы продать как можно дороже. Например, работу с волком на спутниковой тарелке похитили спустя несколько часов после публикации. Улица не единственное место, где его картины подвергаются хищению: картина «Девочка с воздушным шаром» [Рис. 2] была украдена из галереи в Лондоне в 2024 году, её стоимость оценивается в 270 000 фунтов стерлингов. Парадокс Бэнкси заключается в том, что его антикоммерческие по духу работы мгновенно становятся дорогими артефактами на рынке современного искусства.



Рис. 2. Бэнкси. Девочка с воздушным шаром

Его картины так популярны, потому что они буквально кричат о проблемах современного общества. В его работах можно найти все, что волнует людей в наше время: Война, политика, экология, религия, толерантность. Например, его картина «в обнимку с бомбой» [рис. 3] развенчивает романтизацию войны, представление ее чем-то обыденным. Девочка, обнимающая авиабомбу как свою любимую плюшевую игрушку, символизирует общество, которое настолько привыкло к новостям о войне и бомбежке, что перестало видеть в этом смертельную угрозу для человечества. Его картины имеют узнаваемый стиль: персонажи, которые как будто вышли из мультфильмов, остроумные и дерзкие надписи, злободневные социально-политические темы. Его работы побывали во многих музеях по всему миру, например, в Лувре, в Нью-Йорском Метрополитен-музее, в Лондонской галерее Тейт. Но не всегда его картины попадали туда законным путем. В 2003–2005 годы он провел перфоманс, в котором заходил в музей со своей картиной и просто ставил ее на свободное место. Он заранее приходил в музей и изучал его, чтобы найти подходящее место для картин. «Все ходят смотреть в музей на искусство, а я на пустое место между картинами», — говорил Бэнкси. Бэнкси стал художником, который открыл в искусстве новое направление и благодаря этому создал новую эпоху. Он добился того, что стрит-арт оценивают как современное искусство, а не просто вандализм на стенах здания [3].



Рис. 3. Бэнкси. В обнимку с бомбой

Какая связь между стрит-артом, Бэнкси и слэм-культурой? Обычно слово «слэм» ассоциируется с давкой на концертах, однако в контексте «поэтри-слэм» данный термин обозначает жанр устного литературного творчества. Указанный жанр характеризуется объединением заранее подготовленного поэтического текста и элементов импровизационного перформанса, реализуемого в условиях живого взаимодействия с аудиторией. Эта двойственность и позволяет нам сегодня рассматривать слэм не просто как развлечение или поэтический конкурс, а именно как гибридный художественный феномен. Жанр восходит к устным поэтическим практикам, адаптированным к контексту современной городской культуры. Когда мы говорим о перформативном аспекте слэм-культуры, то сразу замечаем, как много здесь зависит от тела и живого общения. Речь идёт о том, что во время публичных выступлений огромную роль играет телесная выразительность: жесты, поза, движение по сцене, а также непосредственный контакт с аудиторией. Исполнитель не просто читает стихи, он постоянно чувствует зал и реагирует на него. Получается, что художественная ценность текста не существует сама по себе, она обязательно дополняется его сценическим воплощением. Причём здесь важны не только слова, но и интонация, жестикуляция, эмоциональная вовлечённость исполнителя, всё это становится частью смысла.

Поэтический слэм впервые был организован в 80-е годы Марком Келли Смитом, который является чикагским поэтом из рабочей среды. В тот период времени он столкнулся с усталостью от обычных литературных чтений, в рамках которых выступающие разговаривали монотонным тихим голосом и даже не могли ответить на вопросы публики. В связи с этим он организовал шоу под названием «Оригинальный поэтри-слэм чикагских окраин». Как и многие прогрессивные явления своего времени, поэтический слэм долгое время воспринимался как нечто «пограничное» между разными культурами, слоями общества, течениями и влияниями. Годами его называли не иначе как «выступлением для изгоев».

В 1997 году была основана организация Poetry Slam Incorporated (IPS). Данная организация была создана для того, чтобы не допустить коммерциализацию слэма, которая перечеркнула бы всю концепцию феномена. На сегодняшний день у поэтри-слэма отсутствует точное определение, кто-то называет этот формат поэтическим конкурсом, другие — перфомансом, третьи — интерактивным литературным шоу. У данного формата существует главное правило: не должно быть никакой музыки. Поэтри-слэм может быть двух видов: «open slam» — открытый слэм, и «invitational slam» — слэм по приглашениям. В открытом формате любой желающий из числа присутствующих может выступить на сцене, в варианте по приглашениям выступают только приглашенные поэты. Поэтический слэм не о деньгах, главная награда для автора становится признание публики [4].

Сравнивая стрит-арт и поэтический слэм, можно заметить, что у них гораздо больше общего, чем кажется на первый взгляд. Оба этих явления возникают на пересечении творчества, публичной реакции и городской повседневности. В них нет места скучной академичности, отстранённому языку искусствоведческих статей или официальным регламентам. Это искусство без галстуков, без партера и бархатных ограждений. Оба вида искусства формируются непосредственно в городской среде и напрямую связаны с её повседневной динамикой, такой как, шум улиц, ритм переходов, случайным взглядом прохожих и сиюминутными настроениями толпы.

Бэнкси, по сути, делает то же самое, что и слэм-поэт, только он выражает это не голосом, интонацией или жестом, а аэрозольным баллончиком с краской, трафаретом и неожиданным выбором места для своего высказывания. На улице он выбирает стену, забор, спутниковую тарелку, обломок фасада или любой другой объект, который придётся ему по душе, и прямо на глазах у города творит свой перформанс. То же самое происходит во время поэтри-слэма: автор действует быстро, чётко, напористо, так, чтобы его понял даже случайный прохожий, далёкий от искусства, или тот, кто впервые оказался в зале. В обоих случаях нет времени на длинные предисловия, им нужно захватить внимание здесь и сейчас.

Слэм-поэт выходит на сцену без всего: без музыкального сопровождения, без сложных декораций и световых эффектов. В его распоряжении только его голос, дыхание,

паузы и текст, который далеко не всегда бывает заготовлен заранее от первой до последней запятой: иногда он рождается прямо на глазах у публики, подхваченный её реакцией, энергией зала и той самой обратной связью, которая превращает монолог в диалог. Бэнкси выходит на улицу, имея при себе только трафарет, стену и идею, часто острую, парадоксальную или горько-смешную. В обоих случаях зритель перестаёт быть пассивным наблюдателем и становится соучастником. На сцене публика оценивает перформанс не тишиной и вежливыми хлопками, а живыми аплодисментами, иногда выкриками или напряжённым молчанием, которое говорит не меньше. Работу Бэнкси могут сфотографировать случайные прохожие, тут же начать обсуждать её в социальных сетях или в очереди за кофе, а на следующий день с удивлением обнаружить, что её уже содрали со стены для дальнейшей перепродажи, именно так уличное высказывание превращается в товар, но не теряет своего первоначального заряда.

В итоге можно сказать, что и стрит-арт, и поэтический слэм — это не просто формы искусства в привычном понимании, а живой, дышащий способ говорить о том, что действительно волнует людей: о несправедливости, одиночестве, любви, политике, бытовом абсурде и повседневном героизме. Они делают город не просто местом для жизни, с его маршрутами и расписаниями, а пространством, где постоянно рождаются новые смыслы, сталкиваются мнения и обсуждаются важные темы. Бэнкси и слэм-поэты по-своему показывают, что искусство может быть простым, прямым, понятным без специальной подготовки и при этом очень сильным, иногда даже более сильным, чем многостраничные манифесты или отполированные галерейные работы. Даже несмотря на неизбежные попытки превратить это искусство в товар, упаковать в коллекционные издания или продать с аукциона, в нём всё равно остаётся дух свободы и протеста. И, наверное, именно поэтому они продолжают находить живой отклик у самых разных людей от подростков с баллончиками до профессоров, от случайных зевак до искушённых ценителей.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. Эстетика стрит-арта: сборник статей / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. 96 с.
2. *Березанская М. Д.* Бэнкси. М.: АСТ, 2022. 64 с.
3. Почему все так любят Бэнкси. URL: https ://artforintrovert.ru/magazine/tpost/kshcnvoyo1-pochemu-vse-tak-lyubyat-benksi?ysclid=mnlsrhz9e6120802487 (дата обращения: 30.03.2026)
4. *Балин Д.* Поэтический слэм как форма протеста против обыденности: Исследование феномена через призму субъективности // Литературная Россия. 2025. № 2025 / 26. URL: https ://litrossia.ru/item/poeticheskij-slem-kak-forma-protesta-protiv-obydennosti/ (дата обращения: 30.03.2026)

References

1. *Estetika strit-arta: sbornik statey* [Aesthetics of street art: a collection of articles] under the general. ed. K. A. Kukso. St. Peterburg. SPbGUPTD, 2018. 96 pp. (In Rus.).
2. Berezanskaya M. D. *Benksi* [Banksy]. Moscow. AST, 2022. 64 pp. (In Rus.).
3. *Pochemu vse tak lyubyat Benksi* [Why everyone loves Banksy so much]. URL: https://artforintrovert.ru/magazine/tpost/kshcnvoyo1-pochemu-vse-tak-lyubyat-benksi?ysclid=mnlsrhz9e6120802487 (data obrashcheniya: 30.03.2026)
4. Balin D. Poeticheskiy slem kak forma protesta protiv obydennosti: Issledovanie fenomena cherez prizmu subektivnosti [Poetic slam as a form of protest against the ordinary: The study of the phenomenon through the prism of subjectivity] *Literaturnaya Rossiya* [Literary Russia]. 2025. No. 2025 / 26. URL: https://litrossia.ru/item/poeticheskij-slem-kak-forma-protesta-protiv-obydennosti/ (data obrashcheniya: 30.03.2026)

УДК 791.3

А. Р. Тухватуллина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ В ФИЛЬМЕ «КРАСОТА ПО-АМЕРИКАНСКИ»

© А. Р. Тухватуллина, 2026

В статье анализируется система визуальных метафор в фильме Сэма Мендеса «Красота по-американски» (American Beauty, 1999). Рассматриваются ключевые образы картины — лепестки красных роз, полиэтиленовый пакет, цветовая драматургия красного и мотив косвенного взгляда.
Ключевые слова: визуальная метафора, семиотика кино, «Красота по-американски», Сэм Мендес, символ, красный цвет.

A.R. Tukhvatullina

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

VISUAL METAPHORS IN THE FILM «AMERICAN BEAUTY»

The article analyzes the system of visual metaphors in Sam Mendes's film «American Beauty» (1999). It examines the key images in the film, such as the red rose petals, the plastic bag, the color drama of red, and the motif of indirect gaze.
Keywords: visual metaphor, film semiotics, "American Beauty," Sam Mendes, symbol, red color.

Современное кино все чаще отказывается от прямого выражения позиции автора в пользу языка визуальных кодов. Зритель воспринимает конфликт не столько через диалоги или сюжетные повороты, сколько через цветовую гамму, композицию, повторяющиеся элементы. Образ, который существует без словесного оформления, воздействует на зрителя напрямую, минуя рациональный фильтр. Поэтому визуальная метафора в кино — это не просто один из художественных приёмов, а полноценный и самостоятельный носитель смысла.

Фильм Сэма Мендеса «Красота по-американски», вышедший в 1999 году, является образцовым использованием визуальной метафоры как сюжетообразующего элемента. Камерная история о кризисе среднего возраста, происходящем в типичном американском пригороде, перерастает в исследование природы иллюзий, отчуждения и поиска подлинности. Намерение автора передается не через действия персонажей, а через повторяющиеся визуальные образы, которые формируют второй, скрытый слой повествования.

Визуальная структура фильма основана на контрасте. С одной стороны, зрителю представлен мир полного порядка: идеально отделанные газоны, симметричные фасады домов, хорошо продуманные интерьеры. С другой стороны, эта среда нарушается изображениями, которые сильно выбиваются из общей картины. Эти изображения включают лепестки красных роз, которые появляются в фантазиях главного героя, случайный пластиковый пакет, запечатленный на видеокамеру, красный цвет, а также многочисленные отражения на поверхностях, которые цепляют взгляд зрителя.

Каждый из этих элементов функционирует не как случайная деталь, а как узел в системе семантических координат. По мере повторения на протяжении всего фильма они накапливают ассоциации, вступают в диалог друг с другом и в конечном итоге образуют сплоченную метафорическую структуру. Важно отметить, что эта конструкция не сразу очевидна; она требует от зрителя определенного уровня визуальной подготовленности, возможность сохранять в памяти детали и сравнивать предыдущие кадры с последующими.

Актуальность статьи связана с переносом исследования с сюжетного и психологического разбора фильма на анализ его визуальной семиотики. Картина получила широкое признание сразу после выхода: в 2000 году она завоевала пять премий «Оскар», включая награды за лучший фильм, режиссуру и оригинальный сценарий, а также три «Золотых глобуса» и шесть премий BAFTA. При этом, несмотря на статус одной из ключевых работ американского кино XX-XXI века, целостного описания её метафорического ряда в отечественном киноведении пока нет. Чаще всего исследователи просто указывают на присутствие тех или иных символов, но не прослеживают, как они связаны между собой и как меняются по ходу картины.

Цель данной статьи — проанализировать ключевые визуальные метафоры в фильме «Красота по-Американски» и определить их роль в формировании авторского послания. Решаются следующие задачи: во-первых, исследовать образ лепестков роз в его двойственном характере, от эротической фантазии до предчувствия трагического финала; во-вторых, проанализировать сцену с полиэтиленовым пакетом в качестве центральной метафоры спонтанной, не постановочной красоты; в-третьих, проследить драму красного цвета, объединяющую всех ключевых персонажей; в-четвертых, выявить значимость косвенного мотива взгляда, который реализуется через видеокамеру Рики Фитца и отражающие поверхности.

Методологическая основа работы — семиотический подход [1], [2], предполагающий рассмотрение визуального образа как признака, имеющего устойчивое значение внутри конкретного литературного текста. Кроме того, анализ учитывает контекстуальные факторы, такие как культурные коннотации используемых образов, специфические особенности стиля режиссуры Сэма Мендеса и сценарные намерения Алана Болла.

Таким образом, «Красота по-американски» рассматривается в этой статье не только как история с определённым сюжетом, но и как визуальный текст, смысл которого раскрывается через повторяющиеся и связанные между собой образы. Такой подход позволяет увидеть, как режиссёр говорит о сложных жизненных вопросах без прямых нравоучений и оставляет зрителю возможность для собственной интерпретации.

1. Символика роз в фильме «Красота по-американски»

Визуальная структура ленты пронизана образом красной розы и её лепестков. Этот мотив нельзя свести к одному статичному значению; он развивается на протяжении всего фильма и раскрывается по-разному в зависимости от того, с каким персонажем он связан [3]. Роза функционирует одновременно в нескольких семантических регистрах: как элемент социальной маскировки в реплике Кэролайн Бернхэм, как знак эротического влечения и иллюзорной красоты в реплике Лестера Бернхэма и, наконец, как культурный код в названии работы.

Прежде чем анализировать конкретные сцены, важно отметить значение названия фильма. Как отметила кинокритик Дилара Тасбулатова в статье, посвященной 25-летию фильма, «Красота по-американски, — это, по сути, название сорта кроваво-красной розы, нежной и хрупкой, сложной в уходе и поэтому недоступной для всех» [4]. Исследователь подчеркивает, что именно эти цветы растут во дворе дома, где живет семья главного героя [рис. 1]. Это наблюдение имеет принципиальное значение: режиссер и сценарист уже в названии закладывают метафору, которая будет развиваться на протяжении всего фильма. Роза «Красота по-американски» — это красота, требующая постоянного ухода, но ей не хватает внутренней жизненной силы, это фальшивая красота, существующая лишь внешне.



Рис. 1. Дом семьи Бернхэм
окружен розами

Обратим внимание на персонажа Кэролайн, жены главного героя. Для нее розы не просто источник эстетического удовольствия; они выполняют функцию социального представления. На протяжении всего фильма зрители наблюдают за Каролиной в саду, как она методично обрезает кусты, срезает цветы, составляет из них букеты и расставляет их по всему дому. Этот повторяющийся ритуал может показаться проявлением её заботы о семейном доме, но при ближайшем рассмотрении он раскрывает другую природу. Каролина выращивает розы так же, как и образ идеальной семьи — с усилием, методично, но без подлинной любви. Цветы становятся элементом декора, призванным убедить соседей, коллег и саму героиню в том, что её жизнь полна и соответствует общепринятым стандартам успеха. Как пишет Д. Тасмулатова, персонажи фильма страдают от эмоционального истощения, отсутствия собеседника и кажущегося благополучия, фальши, глупости и регламентированного образа жизни [4]. Розы Каролины — это материализованное воплощение «кажущегося благополучия», скрывающее пустоту [рис. 2].



Рис. 2. Кэролайн Бернхэм
ухаживает за цветами

В сюжетной линии Лестера Бернхэма образ розы приобретает принципиально иное символическое значение. Для главного героя лепестки розы становятся символом пробудившегося желания, запретного влечения и одновременно указанием на иллюзорную природу этого желания. Ключевой сценой в этом контексте является эротическая фантазия, ставшая визуальной визитной карточкой фильма: обнаженная Анджела Хейз, подруга дочери Лестера, лежит на поверхности, усыпанной алыми лепестками [рис. 3]. Тасбулатова характеризует этот образ следующим образом: «Ангела, которую Лестер изображает обнаженной и лежащей в лепестках той самой красной розы, в честь которой назван фильм, — и в ее внутренней свободе есть пропасть, мечта о слиянии с сущностным — через, простите, кровать» [4].

В этой сюжетной линии прослеживается перекличка с известным вечным образом мировой литературы — Лолитой. Подобно набоковскому Гумберту, Лестер проецирует на живого подростка собственные фантазии, не замечая за придуманной картинкой реального человека. Анджела для него не испуганная девушка со своими проблемами, а идеализированный образ юности и запретной красоты. Оба героя влюблены не в реальных девочек, а в собственную мечту о них. Разница лишь в том, что Гумберт идёт в своём самообмане до конца, а Лестер в решающий момент отступает, увидев в Анджеле не объект желания, а уязвимого ребёнка.

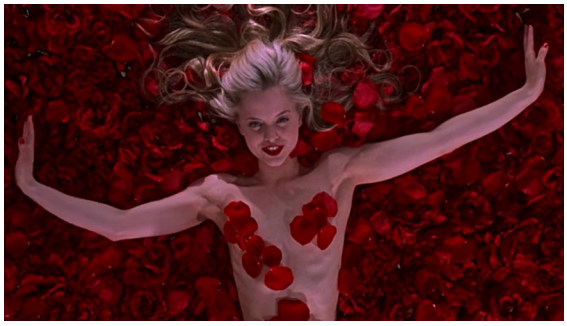


Рис 3. Эротическая фантазия Лестера Бернхема:
Анджела Хейз в окружении лепестков роз

Кадр выстроен в искусственно преувеличенной эстетике: освещение имитирует не естественный свет, а студийную вспышку, а композиция отсылает к глянцевым рекламным плакатам. Лепестки, покрывающие тело Анджелы, не скрывают ее наготу, а скорее эстетизируют ее, превращая живого человека в объект дизайна. Именно через эту неестественность раскрывается ключевая метафора эпизода: влечение Лестера направлено не к реальной Анджеле, подростку со своими страхами и уязвимостями, а к идеализированному образу юности, который его разум украшает лепестками роз. Красота, показанная в этой сцене, не имеет реального основания — она существует исключительно в воображении персонажа и разрушается при столкновении с реальностью.

2. Танцующий пакет: Эстетика случайности и философия взгляда

Второй ключевой визуальный образ, формирующий метафорическую основу произведения, — это пластиковый пакет, запечатленный на видео Рики Фичем. В то время как лепестки роз отсылают к миру постановочной и хореографически выверенной красоты, образ пакета принадлежит к принципиально иной эстетической категории — эстетике случайности, непреднамеренности и существования за пределами человеческого замысла.

Эпизод с пакетом занимает особое место в структуре фильма. Он не продвигает сюжет в традиционном смысле, не содержит диалогов между персонажами (за исключением закадрового комментария Рики) и не связан напрямую с основной драматической сюжетной линией. Формально это

«пустой» кадр, лишенный каких-либо событий. Однако именно в этой сцене режиссер Сэм Мендес и сценарист Алан Болл концентрируют центральное философское послание фильма. Момент, когда камера останавливается на пластиковом пакете, кружащемся в осеннем воздухе, становится манифестом особого способа восприятия мира [рис. 4], способа, доступного только тем, кто готов освободиться от автоматизма повседневного восприятия.



Рис 4. Пластиковый пакет,
запечатленный на камеру

Чтобы понять значение этого изображения, нам нужно взглянуть на персонажа Рики. В системе персонажей картины Рики занимает уникальное положение наблюдателя, исключенного из социальных условностей, что позволяет ему видеть вещи, скрытые от «нормальных» людей. Его соседи считают его странным, а его отец — опасным психопатом, заслуживающим того, чтобы его поместили в психиатрическую больницу. Однако именно эта маргинальность и отстраненность от гонки за социальным успехом позволяют Рики сохранять трезвый взгляд на вещи, не затуманенный стереотипами. Его видеокамера — это не просто техническое устройство, а инструмент познания, способ удержать ускользающую реальность и придать ей смысл.

Ключ к интерпретации сцены с посылкой — монолог Рики, обращенный к Джейн. Персонаж произносит слова, которые можно рассматривать как развернутую эстетическую программу всего фильма: «Хотите увидеть самое прекрасное, что я когда-либо запечатлел? Это был один из тех дней, когда должен был идти снег, и воздух был наполнен электричеством. Его почти можно было услышать, понимаете? А эта посылка словно танцевала со мной. Как маленький ребенок, просящий поиграть с ней целых пятнадцать минут. В тот день я понял, что существует другая жизнь, независимая от нас, и удивительная великая сила, которая заставила меня понять, что бояться нечего. Я знаю, что вы не увидите этого на видео, но это помогает мне помнить, мне нужно помнить. Иногда в мире так много красоты, что мне кажется, я не могу с этим справиться, и мое сердце вот-вот остановится» [5].

Этот монолог содержит несколько идей, имеющих решающее значение для понимания фильма. Во-первых, Рики утверждает существование «другой жизни, независимой от нас». Это прямая отсылка к тому факту, что реальность не ограничивается социальными ролями, повседневными заботами и погоней за статусным потреблением. Существует альтернативный слой существования, доступный только тем, кто готов остановиться и начать смотреть. Пластиковый пакет, казалось бы, обыденный и даже презираемый предмет в иерархии вещей, становится вратами в это другое измерение. Он становится знаком присутствия спонтанной, неорганизованной человеком гармонии в мире.

Во-вторых, Рики использует метафору танца: пакет «казалось, танцевал со мной». Танец — это действие, предполагающее партнерство и взаимодействие между двумя субъектами. Наделяя неодушевленный предмет субъективностью, главный герой демонстрирует свою способность сопереживать миру и устанавливать связь с тем, что обычное сознание склонно игнорировать. В его восприятии пакет — это не просто мусор, развеваемый ветром; это «маленький ребенок, просящий поиграть с ним». Детский взгляд, способность видеть чудо в простом, — вот что отличает точку зрения Рики от взглядов других персонажей фильма.

В-третьих, заключительная фраза монолога чрезвычайно важна: «Иногда в мире так много красоты, что мне кажется, я не могу с этим справиться, и мое сердце вот-вот остановится». Здесь красота представлена не как источник удовольствия или комфорта, а как сила, превосходящая человеческое восприятие. Это почти религиозный опыт, столкновение с чем-то большим, чем ты сам, угрожающее твоей целостности своей интенсивностью. Рики описывает состояние, близкое к тому, что в романтической эстетике называлось возвышенным: встреча с величием, одновременно волнующим и пугающим.

Сцена с сумкой вступает в прямой диалог с образом лепестков роз, о котором говорилось ранее. Если розы в фильме — это культивированная красота, требующая ухода, обрезки и расстановки в вазах, то упаковка — это дикая красота, не знающая человеческого вмешательства. Розы Кэролайн созданы, чтобы произвести впечатление на других и функционируют в рамках логики социального представления. Упаковка Рики не предназначена ни для кого; она просто существует, и её красота открывается только тем,

кто готов её увидеть. Розы статичны и предсказуемы в своей повторяющейся композиции, в то время как упаковка является воплощением непредсказуемости, чистой импровизацией ветра. Розы можно купить за деньги, но у сумки нет цены, и ею нельзя владеть.

Контраст между двумя типами красоты — постановочной и спонтанной — является одной из центральных тем фильма. Сэм Мендес, кажется, задает зрителю вопрос: можно ли увидеть красоту там, где ее не ожидаешь? Можно ли остановиться и заметить танец обломков на осеннем ветру? Ответ на этот вопрос становится проверкой подлинности. Персонажи фильма, поглощенные погоней за статусом (Кэролайн), сексуальными фантазиями (Лестер до своего прозрения) или ненавистью к себе и другим (полковник Фиттс), не проходят эту проверку. И только Рики, исключенный из социальной гонки, оказывается способным на подлинное видение.

Особое внимание следует уделить тому факту, что Рики говорит о необходимости «помнить». Для него видеозапись — это не самоцель, а мнемонический инструмент. Он снимает не для того, чтобы продемонстрировать запись другим или получить признание как художник. Камера помогает ему сохранить в памяти момент, который иначе был бы безвозвратно потерян в потоке времени. В этом смысле практика Рики сродни дзен-буддийскому подходу к пребыванию в настоящем моменте, к осознанному созерцанию того, что есть здесь и сейчас. Запечатлённый пакет на видеокамере становится якорем, удерживающим ощущение красоты.

Философский аспект этой сцены можно также рассматривать в экзистенциальном контексте. Мир фильма «Красота по-американски» — это мир полного отказа от индивидуальности в системе безличных социальных институтов. Персонажи отчуждены друг от друга, от собственных желаний и от самой жизни. В этой ситуации созерцание сумки становится актом сопротивления.

Таким образом, сцена с полиэтиленовым пакетом в фильме выступает в качестве центральной визуальной метафоры, воплощающей главные темы: контраст между подлинностью и притворством, способность искусства преобразовывать обыденное и ценность отстраненного, непредвзятого взгляда на мир. Рики Фиттс, неподвижно стоящий с камерой перед кружащимся пакетом, представляет собой художника, чья роль заключается не в создании красоты, а в готовности встретить её.

3. Драма красного: от тления до вспышки

Если лепестки роз и танцующий пакет работают в фильме как локальные визуальные метафоры, привязанные к конкретным сценам и героям, то красный цвет проходит через всю картину целиком. Сэм Мендес выстраивает с его помощью цельную цветовую драматургию. Красный здесь — это и знак внутренних перемен в персонажах, и показатель эмоционального накала сцены, и способ расставить визуальные акценты. Проследить, как меняется красный цвет по ходу работы режиссера, — значит расшифровать один из главных слоёв режиссёрского замысла.

В теории кино цвет традиционно рассматривается не как декоративный элемент, а как полноценное средство осмысления. Особое место в этом плане занимает красный. Как отмечается в работах по психологии зрительного восприятия [6], красный цвет обладает способностью мгновенно захватывать внимание зрителя, фокусируя их на ключевых деталях кадра. В то же время он несет в себе широкий спектр культурных коннотаций, от любви и страсти до опасности, агрессии и крови. Сэм Мендес в полной мере использует эту двойственность, делая работу одного и того же цвета в разных регистрах в зависимости от контекста и персонажа.



Рис. 5. Лестер в начале фильма: холодная цветовая
гамма как признак эмоционального спада

Проследим за трансформацией главного героя через цветовую гамму его костюма и окружающих его предметов. В начальных сценах фильма Лестер Бернхэм появляется в холодной, ненасыщенной палитре [рис. 5]. Его одежда, состоящая из бледно-голубых рубашек, серых пиджаков и ничем не примечательных галстуков, сочетается с тоскливым интерьером открытого пространства офиса. Такой выбор цвета не случаен; он представляет собой эмоциональный спад, который переживает главный герой.

Лестер в начале — человек, отключённый от собственной жизни, функционирующий, как автомат. Отсутствие красного в его палитре равнозначно отсутствию жизненной энергии, желания, умения действовать.

Поворотный момент наступает в момент встречи с Анжелой Хейс. Именно этот персонаж становится катализатором трансформации цвета Лестера. С самого начала Анджела представлена через агрессивные красные акценты: яркая помада, одежда провокационных оттенков, лак для ногтей. В фантазиях Лестер она окружена алыми лепестками роз, как обсуждалось в первом разделе. Красный цвет служит символом пробужденного желания, визуальным представлением любовной энергии, которая долгое время была подавлена.

По мере того, как разворачивается внутренняя трансформация главного героя, его физическая внешность также претерпевает сдвиг. Лестер покупает красный Pontiac Firebird, автомобиль, который становится не только средством передвижения, но и символом его вновь обретенной свободы. Он устраивается на работу в закусочную быстрого питания, где носит красно-белую форму, одежду, которая показалась бы ему унизительной в его прежней «офисной» жизни, но теперь воспринимается как знак освобождения от корпоративного дресс-кода и связанных с ним обязательств. Красный цвет проникает в жизнь Лестера постепенно, но неуклонно, отмечая его возвращение к себе, к желаниям, которые он подавлял годами [7].

Однако Мендес не был бы великим режиссером, если бы ограничился столь прямолинейной символикой. Красный цвет в линии Лестера также несет темный подтекст. Та же энергия, которая оживляет главного героя, несет и разрушительный заряд. Красный — это не только цвет желания, но и цвет крови. В финальной сцене, когда Лестер, только что пережив момент истинного просветления и отказавшись от овладения Анджелой, смотрит на старые семейные фотографии, на затылок наводится пистолет. Вспышка выстрела и струйка крови на белой рубашке завершают цветовую дугу: красный, начавший свой путь как символ эротического пробуждения, становится цветом смерти. В этой парадоксальной комбинации противоположных значений — жизни и смерти, страсти и насилия — кроется истинная глубина видения режиссера.



Рис. 6. Кэролайн в красном
костюме, в машине с любовником

Цветовая драма в линии Кэролайн Бёрнэм не менее важна. Внешне она почти всегда выглядит сдержанной и собранной — деловая женщина в строгих костюмах приглушённых оттенков. Однако красный цвет выдаёт то, что скрыто за этим фасадом. Одна из самых показательных сцен — момент, когда Лестер, работая в закусочной быстрого питания, видит через окно свою жену в машине с любовником [рис. 6]. На Кэролайн ярко-красный костюм, и этот цвет резко контрастирует с её обычным сдержанным обликом. Красный здесь становится знаком запоздалого пробуждения страсти — той самой, которой давно нет в её браке с Лестером. Она ищет эмоции на стороне, но даже в этом порыве чувствуется скорее отчаяние, чем подлинное желание. Красный костюм в этой сцене — не столько символ уверенности, сколько крик о нехватке живых чувств, спрятанный за яркой оболочкой.

Особенно примечательна сцена нервного срыва Кэролайн после неудачной попытки продать дом. Она рыдает в пустой комнате, закрывая лицо руками, украшенными ярко-красным маникюром. Красные ногти в этой сцене создают визуальный конфликт с её попыткой сохранить самообладание и скрыть эмоции. Её тело выдаёт то, что пытается скрыть её разум. Наконец, в заключительной части фильма Кэролайн появляется в красном бархатном платье, которое откровенно сексуально и совершенно не соответствует её предыдущему консервативному гардеробу. Она готова к близости с мужем и наконец позволила себе желать. Но этот импульс приходит слишком поздно: Лестер уже перешёл точку невозврата, и воссоединения не будет. Красный цвет Кэролайн — это цвет запоздалого пробуждения, трагического смещения во времени.



Рис. 7. Интерьер дома Фиттсов: отсутствие красного как признак эмоциональной смерти

На фоне цветовой эволюции семьи Бернхэм цветовая гамма, ассоциирующаяся с семьей Фиттсов, становится особенно поразительной. Дом полковника Фиттса оформлен в отчетливо ахроматическом стиле: белые стены, минимум мебели и полное отсутствие декора или растений [рис. 7]. Освещение приглушенное, преобладающие цвета — белый, кремовый и серый. Одежда членов семьи также выполнена в черно-белой палитре. Миссис Фиттс, в своей неизменно бледной ночной рубашке, словно призрак в доме, почти как будто ее там нет, ее присутствие едва заметно для других членов семьи.

Отсутствие красного в пространстве дома Фиттсов — это не просто художественный прием, а точная визуальная диагностика. Как показано выше, красный цвет в фильме обозначает жизнь во всех ее проявлениях: желание, гнев, страсть, боль и, наконец, саму смерть как конец жизненного процесса. В доме Фиттсов ничего этого нет. Здесь эмоциональная смерть замаскирована под порядок и дисциплину. Полковник Фиттс, чья подавленная гомосексуальность проявляется в агрессивной гомофобии, существует в мире, лишенном цвета, как в прямом, так и в переносном смысле. Его трагедия — это трагедия человека, который запретил себе желать и, таким образом, потерял доступ к самой жизни.

Особого упоминания заслуживает цветовая гамма Джейн Бернхэм и Рики Фиттса. Эти персонажи занимают уникальное место в цветовой гамме картины. На протяжении большей части фильма они представлены в нейтральных, приглушенных тонах, не привязанных ни к холодной палитре начала, ни к агрессивным красным акцентам. В этой цветовой сдержанности можно увидеть комментарий режиссера: Джейн и Рики — единственные персонажи, не поглощенные иллюзиями. Они не гонятся за статусом, как Кэролайн, не застряли в эротических фантазиях, как Лестер, и не живут в состоянии отрицания, как полковник Фиттс. Их нейтральная палитра — визуальный эквивалент трезвого, самосознательного взгляда на реальность. Они — единственные персонажи, которым удаётся пережить финал, не физически (Лестер умирает, а полковник Фиттс, предположительно, арестован), а духовно. Они сохраняют способность видеть красоту в танцующем мешке и не нуждаются в агрессивных цветовых решениях, чтобы подтвердить свою собственную жизненную силу.

Таким образом, красный цвет в фильме функционирует как сложная семиотическая система. Он отмечает внутренние трансформации Лестера, от эмоционального упадка до всплеска желания и трагического финала. Он раскрывает подавленные страсти Кэролайн за фасадом рациональности. Его полное отсутствие в доме Фиттсов служит диагнозом эмоциональной смерти, постигшей семью. Наконец, нейтральная палитра Джейн и Рики представляет собой другой образ жизни, не броский, а подлинный и живой. Сэм Мендес использует цвет не как украшение, а как инструмент психологического анализа, позволяя зрителю «внимательнее присмотреться» к персонажам, их иллюзиям и самим себе.

4. Оптика отчуждения: видеокамера, отражения и эстетика шпионажа

Четвертый метафорический слой фильма «Красота по-американски» связан не с предметами или цветами, а с самим способом восприятия. На протяжении всего фильма Сэм Мендес последовательно выстраивает мотив непрямого взгляда, реализованный с помощью двух ключевых визуальных приемов: использования отражающих поверхностей и присутствия видеокамеры в руках Рики Фиттса. Этот мотив не только дополняет ранее обсуждавшиеся метафоры, но и объединяет их в целостную систему, выводя разговор о природе красоты и иллюзии на новый, рефлексивный уровень.

Визуальный мир картины — это мир, где персонажи редко смотрят друг на друга прямо. Диалоги за обеденным столом запечатлены через стекло двери или отражены в полированной поверхности стола [рис. 8]. Лестер и Кэролайн существуют в одном физическом пространстве, но их взгляды почти никогда не встречаются напрямую; между ними есть препятствие: оконное стекло, зеркало заднего вида в машине или экран телевизора. Этот приём, постоянно используемый на протяжении всего фильма, визуализирует центральную проблему персонажей: их фундаментальную изоляцию и неспособность к подлинной связи. Даже когда они смотрят друг на друга, они видят не живого человека, а проекцию собственных страхов, ожиданий или фантазий.



Рис. 8. Супруги Бернхэм, разделённые отражающей поверхностью: эмоциональная дистанция

Мотив отражения в киноведении традиционно интерпретируется как знак двойственности и несоответствия между внешним и внутренним. В фильме эта семантика полностью реализована. Персонажи постоянно представлены зрителю в удвоенном виде: они существуют одновременно как физические тела в кадре и как отражения в стекле или зеркалах. Это удвоение служит визуальным комментарием к их экзистенциальной ситуации. Каждый из персонажей живёт двойной жизнью: Кэролайн представляет себя успешной бизнесвумен, скрывая свою внутреннюю пустоту; Лестер играет роль заботливого отца, в то время как его разум поглощен эротическими фантазиями; а полковник Фиттс проявляет свою агрессивную гомофобию, отрицая собственную гомосексуальность. Отражение в фильме становится метафорой этого разрыва между маской и истинным «я», между социальной ролью и внутренней правдой.

В своей статье о фильме Д. Тасбулатова обращает внимание на примечательную деталь, связанную с мотивом отражения и рамки: «Рамка экрана иногда служит препятствием для постижения истины: в этом фильме рама, разделяющая две половины окна, помешала ей, истине» [3]. Действительно, в ключевой сцене, где полковник Фиттс неправильно истолковывает увиденное и принимает судьбоносное решение, его взгляд фрагментируется оконной рамой. Он видит не всю картину целиком, а лишь её часть — и это частичное восприятие приводит к трагическому исходу. Тасбулатова расширяет это наблюдение до общего философского вывода: «мы не познаём истину (хотя она, несомненно, существует), видя лишь её фрагмент: но истина, то есть камера, не всеобъемлюща, и в этом древний грех кинематографа» [3]. Таким образом, фильм размышляет не только о природе человеческого восприятия, но и о пределах своего собственного медиума, кинематографа как такового.



Рис. 9. Рики Фиттс с видеокамерой: наблюдение как способ понимания реальности

Рики Фиттс становится центральной фигурой, через которую раскрывается мотив опосредованного взгляда [рис. 9]. Его видеокамера — это не просто аксессуар или способ подчеркнуть странность персонажа. Это инструмент, который коренным образом меняет восприятие персонажем реальности. Рики снимает всё: мёртвого голубя на тротуаре, Джейн в её комнате, танцующую сумку и собственное отражение. На первый взгляд, его поведение соответствует модели вуайеризма — он шпионит, нарушает границы частной жизни и снимает то, что не предназначено для всеобщего обозрения. Однако фильм предлагает более сложную интерпретацию этой практики.

Вуайеризм в общепринятом понимании мотивирован желанием обладать тем, что видишь, присвоить это себе и получать удовольствие от тайного наблюдения за другими. Практика Рики имеет принципиально иную природу. Он не стремится обладать; он стремится сохранить. Для него видеозапись — это способ запечатлеть неуловимый момент, вырвать его из потока времени и придать ему статус события. То, что остается незамеченным обычным глазом — смерть птицы, движение воздуха, поднимающий пакет, — приобретает вес и значение через объектив камеры Рики. Его фотография — это

акт внимания, форма медитации, способ замедлить восприятие и исследовать то, что обычно остается на периферии нашего зрения.



Рис 10. Семейная фотография Лестера

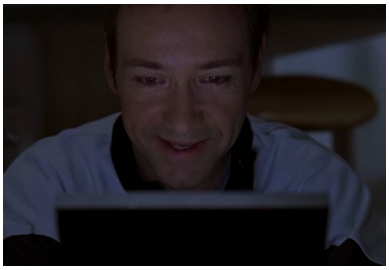


Рис 11. Лестер смотрит на фотографию

Важно, что в финальной сцене Лестер обращается к изображениям — старым семейным фотографиям [рис. 10]. Он смотрит на застывшие мгновения прошлого, на свою дочь в детстве, на себя и Кэролайн в то время, когда их брак еще не был разрушен [рис. 11]. Этот жест отражает практику Рики: оба персонажа пытаются установить связь с ускользающей реальностью посредством образов, удержать то, что обречено исчезнуть. Однако, если Рики запечатлевает настоящее, Лестер смотрит в прошлое. Оба действия — фотографирование и изучение фотографий — представляют собой попытку противостоять времени и запечатлеть красоту, которая существует только в настоящий момент и мгновенно исчезает.

Таким образом, мотив взгляда через посредника — отражения, стёкла, экран камеры — работает в фильме на трёх уровнях. Во-первых, он показывает, насколько персонажи отдалены друг от друга и не способны к живому, прямому контакту. Во-вторых, он ставит под вопрос саму природу изображения: любой кадр неполон и всегда зависит от того, кто и как его толкует. В-третьих, через фигуру Рики фильм предлагает другой способ смотреть — не подглядывать, а внимательно вглядываться, замедляя взгляд и находя красоту там, где её никто не ищет. Именно в этом третьем смысле и кроется главная мысль картины: красота — не свойство предмета самого по себе, она рождается в момент, когда подготовленный глаз встречается с куском реальности. Камера Рики и есть тот инструмент, который делает эту встречу возможной.

Заключение

Анализ визуальной структуры фильма «Красота по-Американски» позволяет утверждать, что система метафор в картине функционирует не как набор изолированных художественных приёмов, а как целостный семиотический код, через который раскрывается высказывание автора о природе иллюзии, отчуждённости и подлинной красоты. Четыре ключевых образа — лепестки красных роз, танцующий полиэтиленовый пакет, драма красного цвета и мотив опосредованного взгляда — образуют взаимосвязанную структуру, внутри которой каждый элемент получает свой смысл только по отношению к остальным.

Изображение лепестков роз, обсуждаемое в первом разделе, демонстрирует двойственный характер красоты, представленной в названии фильма. Для Кэролайн Бернхэм розы становятся инструментом социальной маскировки, элементом декора, который направлен на то, чтобы убедить других в успехе ее жизни. Для Лестера лепестки роз обозначают пространство эротической фантазии, которая, столкнувшись с реальностью, раскрывает её иллюзорную природу. В обоих случаях роза представляет собой внешнюю красоту, лишенную внутреннего содержания, фасад, требующий постоянного ухода и не выдерживающий испытания на подлинность.

Пластиковый пакет, проанализированный во втором разделе, выступает визуальной и идеологической оппозицией розам. В то время как розы представляют культурную, постановочную красоту, которая существует в логике социального представления, сумка представляет эстетику случайного, непреднамеренного и существования за пределами человеческого намерения. Монолог Рики Фитца, сопровождающий эту сцену, инкапсулирует центральную философскую идею фильма: красота не является объективным свойством предметов; она возникает из встречи между подготовленным взглядом и любым фрагментом реальности. Способность видеть танец обломков, управляемых ветром, становится проверкой подлинности в фильме.

Красный цвет в картине позволяет проследить, как работает цветовая гамма фильма, чтобы раскрыть внутренние трансформации персонажей. Красный функционирует как маркер жизненной энергии: его появление в костюме Лестера и окружающих его предметах означает его пробуждение от эмоциональной спячки и возвращение к подавленным желаниям. В сюжетной линии Кэролайн красный цвет раскрывает страсть, скрытую за фасадом рациональности. Полное отсутствие красного в доме семьи Фиттс становится визуальным диагнозом эмоциональной смерти. С другой стороны, нейтральная палитра Джейн и Рики подтверждает возможность другого способа существования — тот, который не окрашен кричащими тонами, но, тем не менее, аутентичен.

Наконец, мотив опосредованного взгляда, исследованного в четвертом разделе, выводит анализ на метарефлексивный уровень. Отражающие поверхности, через которые захватываются диалоги персонажей, визуализируют их фундаментальную изоляцию и диссонанс между внешним и внутренним. Видеокамера Рики проблематизирует саму природу визуального образа: образ, который должен запечатлеть реальность, всегда требует интерпретации и может привести к ложным выводам. В этот момент фильм Сэма Мендеса размышляет о пределах собственной среды, кино, как средства понимания реальности.

«Красота по-американски» последовательно критикует симулированное существование. Мир американского пригорода, изображенный в фильме, — это мир, где внешнее полностью вытеснило внутреннее, где люди одержимы поддержанием фасада и утратили доступ к подлинным переживаниям. Однако режиссер не ограничивается сатирической критикой. Через персонажа Рики и его способность видеть красоту в танцующем мешке фильм предлагает альтернативу: возможность иной перспективы, не ограниченной логикой потребления и конкуренции за статус.

Концовка фильма — смерть Лестера — в этом контексте воспринимается не как наказание за его иллюзии, а как трагический поворот событий, обрывающий жизнь героя в тот самый момент, когда он наконец-то способен ясно видеть вещи. Рассматривая старые семейные фотографии, Лестер наконец освобождается от своих иллюзий и обретает способность видеть красоту в собственной жизни — не в фантазиях о недостижимой молодости, а в воспоминаниях о дочери, жене и о себе прежнем. Эта сцена, следующая за отказом от Анджелы, становится моментом просветления и одновременно моментом разрушения. Это сопоставление противоположных смыслов характерно для поэтики фильма: красота и смерть, желание и иллюзия, подлинность и симулякр существуют в неразрывном единстве.

Таким образом, визуальные метафоры в фильме «Красота по-американски» образуют сложную, внутренне непротиворечивую систему, посредством которой Сэм Мендес и Алан Болл передают свое понимание красоты — не как свойства дорогих предметов или отполированных поверхностей, а как результат особого усилия внимания, способности остановиться и увидеть танец там, где проходят другие. Фильм призывает зрителя «присмотреться повнимательнее», и этот призыв, выраженный в слогане фильма, является не просто маркетинговым ходом, а точным выражением его философского посыла.

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы:

1. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt (дата обращения: 14.04.2026).
2. *Волков А. В.* Кино как феномен визуальной коммуникации: от семиотики к философии восприятия // Электронная библиотека ПетрГУ. URL: http://elibrary.petrsu.ru/books/75224 (дата обращения: 14.04.2026).
3. What do the roses symbolize in American Beauty // AstroMeridian. 2023. URL: https ://www.astromeridian.ru/magic/what-do-the-roses-symbolize-in-american-beauty.html (дата обращения: 14.04.2026).
4. *Тасбулатова Д.* «Красота по-американски»: На краю Вселенной // Story.Ru. 2024. URL: https://story.ru/istorii-znamenitostej/istoriya-tsivilizatsii/krasota-po-amerikanski-na-krayu-vselennoy-/ (дата обращения: 14.04.2026).
5. American Beauty: Color Red as a Motif // SchoolWorkHelper. URL: https ://schoolworkhelper.net/american-beauty-color-red-as-a-motif/ (дата обращения: 14.04.2026).
6. Красота по-американски // Финфлекс. 2024. URL: https://www.finfleks.ru/news/krasota-po-amerikanski/ (дата обращения: 14.04.2026).
7. Красота по-американски: разбор и анализ фильма // DTF. - 2023. - URL: https://dtf.ru/cinema/1847527-krasota-po-amerikanski-razbor-i-analiz-filma (дата обращения: 14.04.2026).

References

1. Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat, 1973. Available at: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt (accessed: 14.04.2026).

2. Volkov A.V. Kino kak fenomen vizualnoy kommunikatsii: ot semiotiki k filosofii vospriyatiya [Cinema as a Phenomenon of Visual Communication: from Semiotics to Philosophy of Perception]. *Electronic library of PetrSU*. Available at: http://elibrary.petrsu.ru/books/75224 (date accessed: 14.04.2026). (In Russ.)
3. What do the roses symbolize in American Beauty. *AstroMeridian*. 2023. Available at: https://www.astromeridian.ru/magic/what-do-the-roses-symbolize-in-american-beauty.html (date accessed: 14.04.2026).
4. Tasbulatova D. «Krasota po-amerikanski»: Na krayu Vselennoy [«American Beauty»: At the Edge of the Universe]. *Story.Ru*. 2024. Available at: https://story.ru/istorii-znamenitostej/istoriya-tsivilizatsii/krasota-po-amerikanski-na-krayu-vselennoy-/ (date accessed: 14.04.2026).
5. American Beauty: Color Red as a Motif. *SchoolWorkHelper*. Available at: https://schoolworkhelper.net/american-beauty-color-red-as-a-motif/ (date accessed: 14.04.2026).
6. Krasota po-amerikanski [American Beauty]. *Finfleks*. 2024. Available at: https://www.finfleks.ru/news/krasota-po-amerikanski/ (date accessed: 14.04.2026).
7. Krasota po-amerikanski: razbor i analiz filma [American Beauty: review and analysis of the film]. *DTF*. 2023. Available at: https://dtf.ru/cinema/1847527-krasota-po-amerikanski-razbor-i-analiz-filma (accessed: 14.04.2026).

УДК 67.017(679.7)

К. А. Филиппова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ПРОБЛЕМА «ОТЦОВ» И «ДЕТЕЙ» В ФИЛЬМЕ «ПОЙМАЙ МЕНЯ, ЕСЛИ СМОЖЕШЬ»

© К. А. Филиппова, 2026

В статье рассматривается проблема взаимоотношений между родителями и детьми как один из ключевых факторов формирования личности подростка. Особое внимание уделяется роли эмоциональной связи внутри семьи и последствиям её утраты. На материале фильма «Поймай меня, если сможешь» (реж. С. Спилберг, 2002) проведён анализ влияния разрушения семейных отношений на внутреннее состояние и поведение главного героя — Фрэнка-младшего. Показано, что девиантные формы поведения выступают не как проявление криминальной склонности, а как способ психологической адаптации к утрате опоры, доверия и чувства принадлежности. Также исследуется трансформация близких людей в жизни героя и их роль в становлении его жизненных ориентиров. Сделан вывод о том, что даже в условиях утраты семьи возможно преодоление внутреннего кризиса через формирование новых форм эмоциональной привязанности и включение в устойчивую систему социальных отношений.
Ключевые слова: личность, девиантное, подросток, адаптация, семья, отношения, принадлежность, опора, ориентир.

K. A. Filippova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

THE PROBLEM OF “FATHERS” AND “CHILDREN” IN THE FILM “CATCH ME IF YOU CAN"

The article examines the problem of parent-child relationships as one of the key factors in the formation of an adolescent’s personality. Special attention is paid to the role of emotional bonds within the family and the consequences of their loss. Based on the film Catch Me If You Can (directed by S. Spielberg, 2002), the study analyzes the impact of the breakdown of family relationships on the inner state and behavior of the main character, Frank Abagnale Jr. It is shown that deviant forms of behavior should not be viewed as manifestations of criminal tendencies, but rather as a form of psychological adaptation to the loss of support, trust, and a sense of belonging. The article also explores the transformation of significant people in the protagonist’s life and their role in shaping his life orientations. It is concluded that even in the context of family loss, it is possible to overcome an internal crisis through the formation of new forms of emotional attachment and integration into a stable system of social relationships.
Keywords: personality, deviant behavior, adolescent, adaptation, family, relationships, belonging, support, orientation.

Проблема взаимоотношений между родителями и детьми традиционно рассматривается как один из ключевых факторов формирования личности [1]. При этом важен не столько сам факт наличия или отсутствия конфликта между поколениями, но и характер эмоциональной связи внутри семьи. Ослабление этой связи, потеря доверия и поддержки со стороны родителей могут привести к внутренней нестабильности подростка и постепенному разрушению целостности его личности, что нередко проявляется в различных формах девиантного поведения. В современном кинематографе данная тема часто получает глубокое психологическое осмысление, позволяя через художественные образы проследить влияние семейных уз на становление личности человека [2]. В данной статье эта проблема рассматривается на примере фильма «Поймай меня, если сможешь» [Рис. 1].



Рис. 1. Афиша фильма

В фильме «Поймай меня, если сможешь» (реж. С. Спилберг, 2002) вначале показана внешне благополучная семья [3], в которой отец играет ключевую роль в выстраивании ценностей главного героя. Фрэнк Абигнейл-старший предстаёт харизматичным и уверенным в себе человеком, вызывающим у сына искреннее восхищение [3]. Его жизненная история, манера поведения и стремление сохранять достоинство даже в сложных ситуациях формируют у подростка идеализированный образ отца. Как следствие идеализация становится основой сильной эмоциональной привязанности Фрэнка-младшего и во многом определяет его дальнейшее восприятие происходящих событий. Таким образом, на начальном этапе семья для героя выступает источником стабильности, самоопределения и чувства принадлежности.

Вместе с тем образ отца в фильме не является однозначно положительным и содержит внутренние противоречия. Несмотря на свою уверенность и стремление сохранить прежний статус [3], Фрэнк Абигнейл-старший оказывается не в состоянии обеспечить семье прочность. Его финансовые трудности, связанные с налоговыми проблемами и утратой социального положения, постепенно разрушают привычный уклад жизни [3]. Попытки сохранить видимость благополучия вступают в противоречие с реальностью, что не может не сказываться на восприятии происходящего подростком. Для Фрэнка-младшего отец по-прежнему остаётся авторитетом, однако одновременно начинает ассоциироваться с нестабильностью, подрывающей чувство безопасности. Таким образом, в образе отца сочетаются черты значимой и любимой фигуры с элементами ненадёжности, что усиливает внутренний конфликт героя и подготавливает почву для последующего кризиса.

После разрушения семьи поведение героя начинает заметно меняться [3]. Оказавшись в состоянии эмоционального кризиса, Фрэнк ищет способы справиться с внутренним расстройством. В подростковом возрасте, когда происходит формирование личности и особенно важна опора на родительские фигуры, отсутствие поддерживающей и понимающей семьи сильно влияет на его эмоциональное состояние. Он испытывает чувство утраты и дезориентации [1], теряет ощущение устойчивости окружающего мира, что приводит к внутренней пустоте и тревожности. В этих условиях Фрэнк начинает примерять на себя различные социальные роли, а мошенничество становится для него способом взаимодействия с окружающей действительностью, которая так не соответствует его ожиданиям. Его аферы помогают ему вернуть ощущение контроля, добиться признания и частично компенсировать внутренний дефицит.

Важно отметить, что герой выбирает роли, связанные с высоким социальным положением и общественным доверием [3]. Примеряя на себя образы пилота, врача, юриста или помощника генерального прокурора, он не просто обманывает окружающих, а стремится встроиться в систему социальных отношений, из которой оказался исключён после разрушения семьи. Эти роли позволяют ему временно почувствовать себя значимым, успешным и признанным, а также создать иллюзию нормальной, упорядоченной жизни, в которой существуют уважение и чёткие ориентиры. В некотором смысле его поведение можно рассматривать как попытку воссоздать утраченную модель семьи, где он снова занимает определённое место и получает подтверждение собственной значимости [4].

Таким образом, противоречащее поведение героя выступает не как проявление криминальной склонности, а как сложная форма психологической адаптации к пережитой травме. Его действия отражают стремление преодолеть внутреннюю пустоту, восстановить утраченное чувство принадлежности и обрести эмоциональную опору, которой он оказался лишён в результате разрушения семьи.

Для более глубокого понимания внутреннего состояния героя представляется важным обратиться к эпизодам, которые могли предшествовать разрушению семьи, которые позволяют увидеть, что именно оказывается утрачено. В одной из сцен Фрэнк танцует с матерью, где она случайно проливает вино на белый ковер. Вернувшись с салфетками, он наблюдает, как его родители продолжают танцевать, не придавая значения произошедшему. Данный эпизод символизирует целостность семейных отношений, в

которых даже незначительные «нарушения» не способны разрушить эмоциональную связь между близкими людьми. Однако в дальнейшем эта гармония оказывается иллюзией.

Показательной является и сцена, в которой мать сообщает Фрэнку о том, что он больше не обязан носить школьную форму, что связано с ухудшением финансового положения семьи после продажи дома и автомобиля. Этот момент становится для героя одним из первых сигналов утраты прежнего статуса и стабильности. Именно после этого он впервые прибегает к обману, выдавая себя за учителем французского целую неделю. Это можно рассматривать как начальную точку формирования его дальнейшей модели поведения. Таким образом, указанные эпизоды демонстрируют, насколько резким и травматичным оказывается переход от ощущения защищенности и семейного единства к состоянию нестабильности.

Ещё одним важным моментом в раскрытии темы «отцов и детей» в фильме становится то, что Фрэнк фактически растёт в условиях эмоциональной неустойчивости, даже до окончательного распада семьи. Несмотря на внешнюю «нормальность» их жизни, он постоянно считывает напряжение между родителями и их скрытые проблемы. Это создаёт у него ощущение, что привычный мир может в любой момент разрушиться, даже если внешне всё выглядит спокойно. Поэтому его привязанность к отцу становится особенно сильной — он пытается держаться за образ человека, который кажется ему уверенным и способным контролировать ситуацию. Но именно эта вера потом и приводит к внутреннему разочарованию, когда реальность начинает расходиться с тем, что он раньше идеализировал.

Дополнительное раскрытие причин внутреннего кризиса героя связано с эпизодами, которые показывают постепенное разрушение доверия внутри семьи. В одной из сцен Фрэнк становится свидетелем измены матери, когда, вернувшись домой, замечает в доме постороннего мужчину [3]. Обнаруженный им значок, принадлежащий гостю, позволяет подростку осознать истинный характер происходящего. Данный момент становится для него сильным психологическим потрясением, поскольку разрушает не только образ матери, но и представление о семье как о безопасном и честном пространстве. Примечательно, что мать, осознавая произошедшее, пытается избежать конфликта и фактически «замалчивает» ситуацию, говоря, чтобы он ничего не рассказывал отцу, но при этом делает вид, что ничего не было и предлагает сыну деньги [Рис. 2]. Таким образом формируется искажённая модель взаимодействия, в которой эмоциональные проблемы подменяются материальной компенсацией.



Рис. 2. Деньги от матери

Не менее значимой является сцена развода родителей, в которой Фрэнк оказывается перед необходимостью сделать выбор между матерью и отцом [3]. Требование вписать имя одного из родителей в официальный документ воспринимается им как невозможное, поскольку он не готов отказаться ни от одного из родителя. Давление со стороны взрослых, утверждающих, что «ошибиться невозможно», лишь усиливает тревогу подростка. В результате он выбирает бегство как единственный способ избежать этого выбора. Данный эпизод демонстрирует глубину психологической травмы, связанной с разрушением семьи, и становится отправной точкой его дальнейшего отчуждения от реальности.

Отдельно стоит обратить внимание на то, как именно отец влияет на мировоззрение Фрэнка в начале фильма. Он воспринимает его как человека, который умеет «держать лицо» в любых ситуациях и всегда выглядит уверенным, даже когда вокруг возникают проблемы. Для подростка это становится примером того, каким должен быть взрослый мужчина, и он начинает во многом копировать это отношение к жизни. Однако со временем становится заметно, что за этой внешней уверенностью скрываются реальные трудности, о которых сын сначала не подозревает. Когда финансовые проблемы семьи начинают усиливаться, образ отца постепенно теряет свою цельность: он всё ещё остаётся важным человеком для Фрэнка, но уже не кажется таким безусловно надёжным, как раньше. Это внутреннее противоречие сильно влияет на героя и усиливает его растерянность.

На фоне описанного поведения героя особое значение приобретают его отношения с агентом Карлом Хэнрэтти, которые постепенно выходят за рамки традиционного противостояния преступника и представителя закона [1]. Изначально Карл выступает как фигура преследования, символ контроля и порядка, противостоящего хаотичной и нестабильной жизни Фрэнка. Однако по мере развития сюжета их взаимодействие приобретает более сложный и неоднозначный характер. В отличие от родителей героя, чьё поведение отличалось нестабильностью и противоречивостью, Карл демонстрирует последовательность,

сдержанность и определённую надёжность. Именно эти качества начинают постепенно привлекать Фрэнка, формируя основу для особого типа отношений, в которых границы между преследованием и своеобразной формой заботы начинают размываться.

Показательной в развитии данных отношений является сцена телефонного разговора в канун Рождества, которая раскрывает глубину внутреннего одиночества героя. В момент, когда большинство людей проводят этот праздник в кругу семьи, Фрэнк остаётся один, лишённый дома и близких людей. Именно в этот момент он выбирает позвонить Карлу [5], что свидетельствует о формировании особой эмоциональной связи между ними. Данный эпизод демонстрирует, что за внешней уверенностью и успешностью героя скрывается глубокая потребность в поддержке и человеческом контакте. Выбор Карла в качестве собеседника в столь значимый момент указывает на то, что он начинает занимать в жизни Фрэнка место, ранее принадлежавшее отцу [Рис. 3]. Таким образом, сцена Рождества становится ключевой для понимания трансформации их отношений и внутреннего состояния героя.



Рис. 3. Звонок Карлу на Рождество

По мере развития сюжета становится очевидным, что взаимодействия между Фрэнком и Карлом выходят на уровень, имитирующий семейные отношения. Несмотря на формально противоположные роли, между ними формируется устойчивая эмоциональная связь, основанная на внимании, наблюдении и взаимном интересе. Карл, в отличие от биологического отца героя, оказывается фигурой, способной обеспечить стабильность и предсказуемость, которых Фрэнку так не хватает. Он не только преследует героя, но и в определённой степени понимает его поведение, что проявляется в его терпении и отсутствии агрессивной конфронтации.

В этих условиях происходит своеобразный перенос эмоциональной привязанности: Фрэнк начинает воспринимать Карла как замену утраченной отцовской фигуры [5]. Это проявляется в его стремлении к контакту, попытках взаимодействия и даже в определённой степени доверия. Карл, в свою очередь, также выходит за рамки строго профессиональной роли, демонстрируя участие и заинтересованность в судьбе героя. Таким образом, их взаимоотношения можно рассматривать как сложную форму взаимодействия, в которой преследование трансформируется в своеобразную модель «отца и сына», основанную не на биологической связи, а на психологической потребности в опоре и принятии.

Завершающим этапом развития данных отношений становится трансформация роли Карла в жизни героя, выходящая за пределы преследования. После поимки Фрэнка именно Карл предлагает ему альтернативный путь, связанный с применением его способностей в законной сфере [6]. Данный шаг можно рассматривать не только как профессиональное решение, но и как проявление личного участия в судьбе главного героя. Предоставляя ему возможность работать и реализовывать себя в рамках системы, Карл фактически возвращает Фрэнку утраченные ориентиры и структуру жизни.

Важно отметить, что в данном случае происходит символическое восстановление утраченной опоры: если ранее семья не смогла обеспечить герою стабильность и поддержку, то теперь эту функцию частично берет на себя Карл. Он становится не только представителем закона, но и человеком, который задаёт границы, направляет и, в определённой степени, берет на себя ответственность за дальнейшую судьбу Фрэнка. Таким образом, финал фильма демонстрирует возможность преодоления внутреннего кризиса через обретение новой формы привязанности, основанной на доверии, стабильности и принятии.

Особое значение в раскрытии внутреннего состояния героя приобретают его отношения с Брэндой-медсестрой, с которой он знакомится во время своего бегства. В отличие от предыдущих ситуаций, здесь Фрэнк впервые оказывается в пространстве, где его принимают не как «роль», а как человека в повседневной жизни. Семья Брэнды кажется ему спокойной и тёплой, и именно это создаёт у героя ощущение того, чего ему давно не хватало. Однако одновременно с этим усиливается и внутренний конфликт: чтобы оставаться частью этого круга, ему приходится продолжать обман. Постепенно Фрэнк начинает чувствовать, что его ложь затрагивает не только его самого, но и людей, которые искренне к нему относятся. Особенно заметно это в отношениях с отцом Брэнды, где герой старается выглядеть достойно и вызывает доверие, несмотря на то что его реальная жизнь полностью построена на вымышленных

историях. Именно здесь впервые появляется ощущение морального дискомфорта: Фрэнк уже не воспринимает обман как что-то лёгкое, потому что он начинает понимать, что может причинить боль людям, которые к нему привязались.

Отношения с Брэндой также показывают, что Фрэнк впервые начинает задумываться о возможности обычной, «спокойной» жизни без постоянных побегов и смены личностей. Находясь рядом с ней и её семьёй, он как будто примеряет на себя роль человека, который может быть частью стабильного быта, где есть дом, доверие и простые человеческие отношения. Однако эта иллюзия постепенно вступает в противоречие с его реальной жизнью, построенной на обмане и постоянном риске разоблачения. В какой-то момент герой оказывается между двумя мирами: один связан с безопасной, привычной семейной моделью, которую он наблюдает у Брэнды, а другой — с его настоящим образом жизни, где он вынужден постоянно придумывать новые легенды. Именно поэтому у него возникает желание уехать вместе с Брэндой и начать всё заново, оставив прошлое позади. Но реализовать это он не может, т. к. догадывается, что за ним уже следят, этот момент становится резким разрывом с возможностью «нормальной» жизни [Рис. 4]. В результате отношения с Брэндой оказываются не просто эпизодом в сюжете, а важным этапом, на котором герой впервые сталкивается с выбором между обманом и возможностью и даже готовностью к честной жизни.



Рис. 4. Слежка

Таким образом, анализ фильма «Поймай меня, если сможешь» Стивена Спилберга позволяет сделать вывод о том, что проблема взаимоотношений между отцами и детьми в данном произведении раскрывается не только через прямой конфликт поколений, но и через более глубокие эмоциональные процессы, связанные с формированием личности. История Фрэнка Абигнейла показывает, как важную роль играет образ отца в жизни подростка: именно он становится первой моделью поведения, источником ориентиров и представлений о том, каким должен быть взрослый человек. Однако противоречивость этой фигуры, сочетающей харизму и неспособность удержать семейное благополучие, приводит к внутреннему кризису героя и утрате ощущения опоры. В результате Фрэнк начинает искать замену утраченным связям во внешнем мире, что выражается в его склонности к обману и постоянной смене ролей.

При этом важно отметить, что его поведение нельзя рассматривать исключительно как преступную склонность. Скорее, это форма адаптации к эмоциональной пустоте и попытка восстановить ощущение значимости и принятия. Особую роль в этом процессе играют его отношения с людьми, которые временно становятся для него показательными. Так, связь с Брэндой показывает, что герой способен на искренние чувства и стремится к нормальной жизни, однако одновременно он оказывается не готов полностью отказаться от привычной модели существования, основанной на вымышленных образах. Именно в этих отношениях наиболее ярко проявляется его внутренний конфликт между желанием близости и страхом разоблачения.

Не менее значимым элементом становится взаимодействие с агентом Карлом Хэнрэтти, которое постепенно выходит за рамки формального противостояния. Карл в определённой степени замещает для Фрэнка отсутствующую фигуру взрослого, способного направлять и удерживать границы. Их отношения демонстрируют, что даже в условиях конфликта может формироваться своеобразная эмоциональная связь, основанная на внимании и взаимном понимании.

В целом фильм показывает, что разрушение семейных связей не просто приводит к внешним изменениям в поведении человека, но и глубоко влияет на его внутренний мир, формируя способы взаимодействия с окружающими. Фрэнк оказывается в ситуации, где он вынужден самостоятельно искать опору, и именно это толкает его к созданию альтернативной реальности через обман. Однако развитие сюжета демонстрирует, что даже такой путь не является окончательным: появление людей, способных дать поддержку и направление, позволяет герою постепенно выйти из состояния хаотичного поиска себя. Финал истории подчёркивает возможность восстановления жизненных ориентиров через принятие ответственности и включение в систему отношений, где присутствуют доверие и границы [1].

Научный руководитель: профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, доцент, д. филол. н. Боева Г.Н.

Scientific supervisor: Professor of the Department of Advertising and Public Relations, Associate Professor, Doctor of Philology Boeva G.N.

Список литературы

1. Как мошенник вдохновил фильм с Ди Каприо: история «Поймай меня, если сможешь» // TechInsider. URL: https://www.techinsider.ru/popmem/1690413-kak-moshennik-vdohnovil-film-s-di-kaprio-istoriya-poimai-menya-esli-smojesh/ (дата обращения: 15.04.2026).
2. Отзывы о фильме «Поймай меня, если сможешь» // КиноПоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/324/reviews/ (дата обращения: 15.04.2026).
3. Catch Me If You Can — анализ [Видео] // YouTube. URL: https://youtu.be/PZzYPmCVvGA (дата обращения: 15.04.2026).
4. Ebert R. Catch Me If You Can // RogerEbert.com. URL: https://www.rogerebert.com/reviews/catch-me-if-you-can-2002 (дата обращения: 15.04.2026).
5. Catch Me If You Can — разбор фильма [Видео] // YouTube. URL: https://youtu.be/IkMxhLnrow8 (дата обращения: 15.04.2026).
6. Хочется денег: рецензия на фильм «Поймай меня, если сможешь» // Film.ru. URL: https://www.film.ru/articles/hochetsya-deneg (дата обращения: 15.04.2026).

References

1. Otzyvy o fil'me «Poimai menya, esli smozhesh'» [reviews of the film "Catch me if you can"] *KinoPoisk*. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/324/reviews/ (date accessed: 15.04.2026)
2. Ebert R. Catch Me If You Can // RogerEbert.com. URL: https://www.rogerebert.com/reviews/catch-me-if-you-can-2002 (date accessed: 15.04.2026)
3. *Catch Me If You Can - razbor fil'ma* [Video] [Catch Me If You Can — movie analysis] *YouTube*. URL: https://youtu.be/IkMxhLnrow8 (date accessed: 15.04.2026). (in Rus.).
4. *Catch Me If You Can — analiz* [Video] [Catch Me If You Can — analysis] *YouTube*. URL: https://youtu.be/PZzYPmCVvGA (date accessed: 15.04.2026)
5. Kak moshennik vdokhnovil fil'm s Di Kaprio: istoriya «Poimai menya, esli smozhesh'» [How the Con Man Inspired a Movie with DiCaprio: A Catch Me If You Can Story] *TechInsider*. URL: https://www.techinsider.ru/popmem/1690413-kak-moshennik-vdohnovil-film-s-di-kaprio-istoriya-poimai-menya-esli-smojesh/ (date accessed: 15.04.2026)
6. Khochetsya deneg: recenziya na fil'm «Poimai menya, esli smozhesh'» [I want money: review of the film "Catch me if you can"] *Film.ru*. URL: https://www.film.ru/articles/hochetsya-deneg (date accessed: 15.04.2026)

УДК 004.9:7.025.4

Д. Сунь

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЦИФРОВОЙ ХРАНИТЕЛЬ МОГАО: ШЕСТИУРОВНЕВЫЙ VR-ОПЫТ КАК МОДЕЛЬ АКТУАЛИЗАЦИИ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

© Сунь, 2026

Статья посвящена разработке концептуальной модели виртуальной реальности «Цифровой хранитель Могао» для актуализации нематериального культурного наследия пещерного комплекса Дуньхуан (Китай). На основе теоретического синтеза концепций иммерсивного нарратива (М.-Л. Райан), агентности (Дж. Мюррей) и пользователь-центрированного дизайна (Д. Норман) предлагается шестиуровневая интерактивная траектория, реализующая принцип «Привлечь–Погрузить–Вовлечь». Проект включает AR-навигацию с золотым лотосом, симуляцию реставрации фресок под руководством девятицветного оленя, путешествие с мифологическим персонажем, творческое создание образа летящей Апсары и формирование «цифрового хранилища сутр». Техническая реализация опирается на Unreal Engine 5, фотограмметрию и адаптивные AI-сценарии.
Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, Могао, виртуальная реальность, шестиуровневый опыт, иммерсивный нарратив, Unreal Engine 5, цифровая реставрация.

D. Sun

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

DIGITAL GUARDIAN OF MOGAO: A SIX-LEVEL VR EXPERIENCE AS A MODEL FOR THE ACTUALISATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

The article presents the development of a conceptual virtual reality model, “Digital Guardian of Mogao”, for the actualisation of the intangible cultural heritage of the Dunhuang cave complex (China). Based on a theoretical synthesis of the concepts of immersive narrative (M.-L. Ryan), agency (J. Murray) and user-centred design (D. Norman), a six-level interactive trajectory is proposed, implementing the “Attract–Immerse–Engage” principle. The project includes AR navigation with a golden lotus, a fresco restoration simulation guided by the nine-coloured deer, a journey with a mythological character, the creative creation of the flying Apsara image and the formation of a “digital sutra repository”. The technical implementation relies on Unreal Engine 5, photogrammetry and adaptive AI scenarios.
Keywords: intangible cultural heritage, Mogao, virtual reality, six-level experience, immersive narrative, Unreal Engine 5, digital restoration.

Введение

Пещерный комплекс Могао (Дуньхуан, Китай) — объект Всемирного наследия ЮНЕСКО, известный своими буддийскими фресками и скульптурами, создававшимися на протяжении тысячелетия (IV–XIV вв.). Однако физическая уязвимость памятника перед климатическими факторами, туристическими нагрузками и естественным старением делает невозможным полноценный доступ к большинству пещер. Традиционные методы экспозиции (фотографии, 2D-туры, музейные витрины) не способны передать «живучесть» нематериального культурного наследия (НКН) — ритуальные практики, устные предания, техники реставрации и исполнительские искусства, которые составляют неотъемлемую часть ценности Могао [1].

Современные исследования в области digital humanities подчёркивают переход от «документирования» к «сотворению» наследия вместе с аудиторией [2; 3]. Технологии виртуальной реальности (VR) и искусственного интеллекта (ИИ) открывают принципиально новые возможности, трансформируя пассивное восприятие в активное, иммерсивное соучастие. Ключевая проблема, однако, заключается в том, что доминирует технократический подход, при котором технологическая виртуозность подменяет глубину культурной репрезентации [4].

Настоящее исследование предлагает концептуальную модель VR-системы «Цифровой хранитель Могао», реализующую синтез технологий VR/ИИ и сущностного культурного содержания НКН.

Теоретическую базу составляют концепция иммерсивного нарратива М.-Л. Райан (пространственная, временная и эмоциональная иммерсия) [5], понятие агентности Дж. Мюррей (способность пользователя совершать значимые действия и видеть их последствия) [6], а также принципы пользователь-центрированного дизайна Д. Нормана (висцеральный, поведенческий и рефлективный уровни) [7].

1. Концептуальная модель «Привлечь–Погрузить–Вовлечь»

Предлагаемая модель реализует логическую цепочку «Привлечь – Погрузить – Вовлечь» через три уровня, объединённых в шестиэтапный интерактивный сценарий на материале Могао.

Уровень «Привлечь и идентифицировать»

Данный уровень выполняет функцию точки входа, ориентированной на массовую аудиторию, и призван минимизировать когнитивный порог через привычные цифровые каналы. Разрабатывается мобильное приложение с AR-функционалом, позволяющее наложить анимированные слои на физические метки (QR-код, архитектурный элемент пещерного комплекса). Символический проводник — **золотой цветок лотоса** (один из ключевых образов буддийской иконографии Дуньхуана) — обеспечивает первичное информирование о пещерном комплексе и маршрутизацию к VR-зоне. Дополнительно генерируются короткие видеоматериалы на основе VR-среды, функционирующие как «культурные мемы» для социальных сетей.

Уровень «Погрузить и обучить»

Центральный компонент модели, реализуемый в полноценной VR-среде на базе игрового движка Unreal Engine 5. Шестиуровневая интерактивная траектория включает следующие этапы.

Уровень 1: «Первое поклонение·Храм просветленного». Пользователь совершает ритуал поклона (отслеживание положения головы и рук через контроллеры VR), что активирует «свиток контракта» — персональное обязательство стать хранителем наследия. Этот этап вводит пользователя в сакральный контекст и формирует чувство ответственности, реализуя эмоциональную иммерсию (по Райан).



Рис.1. «Первое поклонение»

Уровень 2: «Наследие·Мастерская мастеров». Пользователь взаимодействует с духом девятицветного оленя — мифологического персонажа, известного по дуньхуанским фрескам «Жизнь девятицветного оленя». Под руководством оленя пользователь осваивает базовые техники реставрации фресок: очистка поверхности, восстановление утраченных фрагментов, подбор пигментов. Симуляция основана на реальных методах, используемых специалистами Академии Дуньхуан. На этом этапе реализуется агентность (по Мюррей): пользователь не наблюдает, а совершает значимые действия.



Рис. 2. «Ремонт·Дух Цзи Сы-лу»

Уровень 3: «Симбиоз·Путешествие с оленем». Пользователь «взбирается» на оленя (переход в режим райдинга) и отправляется в путешествие по истории «Жизни девятицветного оленя» — знаменитой притче о сострадании и предательстве. Пространство фрески разворачивается как трёхмерная сцена,

которую пользователь может исследовать, приближая детали и слушая аудиорассказ на нескольких языках. Этот этап обеспечивает пространственную иммерсию (по Райан).



Рис.3. «Ремонт·Дух Цзи Сы-лу»

Уровень 4: «Поиск·Воля Цзинвэй». Пользователь вступает в коллаборацию с синей птицей Цинняо (ещё одним мифологическим персонажем, связанным с дуньхуанской иконографией). Задача — собрать фрагменты разрушенных фресок, разбросанные по виртуальному пространству. Каждый фрагмент содержит элемент знания о символике, технике или истории росписи. ИИ-компаньон (птица Цинняо) адаптирует подсказки в зависимости от успешности действий пользователя, реализуя принцип адаптивной сложности.



Рис.4. «Коллаборация·Птица Цинняо»

Уровень 5: «Созидание·Танец небесных мастеров». Кульминационный творческий этап. Пользователь создаёт образ летящей Апсары — небесной танцовщицы, одного из самых узнаваемых символов Могао. Создание происходит через рисование в воздухе (треккинг рук) с выбором цветовой палитры, а также через ритмические движения под аутентичную музыку (используется тактильная обратная связь контроллеров). Анимация Апсары генерируется процедурно на основе движений пользователя. Этот этап реализует рефлективный уровень дизайна (по Норману): пользователь не просто потребляет, а создаёт культурный артефакт.



Рис.5 «Созидание·Танец небесных мастеров»

Уровень 6: «Возвращение·Знак хранителя». Все IP-персонажи (девятицветный олень, птица Цинняо, созданная Апсара) собираются в «цифровом хранилище сутр» — виртуальном пространстве, где пользователь видит результат своего пути. Финальным актом становится создание «памятника хранителя» — уникального цифрового артефакта, который пользователь может сохранить и поделиться в социальных

сетях. Этот этап замыкает цепочку «Привлечь–Погрузить–Вовлечь», переводя индивидуальный опыт в социальное действие.

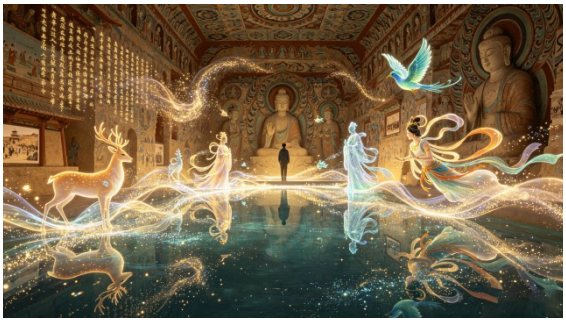


Рис.6. «Возрождение·Летящая Апсара»

Уровень «Вовлечь и распространить»

Данный уровень конвертирует индивидуальный VR-опыт в долгосрочную культурную ассоциацию. Пользователь получает возможность: сохранить «памятник хранителя» в виде изображения или короткой анимации; поделиться результатом в социальных сетях с хештегом; получить ссылку на образовательные материалы о Могао; присоединиться к сообществу «хранителей» для обсуждения и дальнейшего изучения наследия.

2. Техническая реализация и роль искусственного интеллекта

Проект разрабатывается на движке Unreal Engine 5, обеспечивающем высокую степень фотореализма и производительности в VR. Ключевые технические решения включают:

— Фотограмметрия: 3D-модели фресок и скульптур создаются на основе тысяч фотографий, сделанных в пещерах Могао (при поддержке Академии Дуньхуан), что обеспечивает историческую достоверность на уровне висцерального дизайна (по Норману).

— Процедурное моделирование: используется для генерации реалистичных текстур камня, пигментов и растительности.

— ИИ для NPC: девятицветный олень и птица Цинняо реализованы через деревья поведений (behavior trees), что позволяет им адаптивно реагировать на действия пользователя, создавая эффект живого общения.

— Пространственный звук: аутентичные музыкальные инструменты (пипа, гучжэн, флейта дицзы) записаны в студийном качестве и интегрированы как адаптивные звуковые ландшафты.

— Тактильная обратная связь: используется для имитации прикосновения к фреске (вибрация разной интенсивности), а также для ритмического сопровождения танца Апсары.

ИИ в системе выполняет три ключевые функции: интеллектуальный компаньон (голосовой помощник в образе «Духа Мастера», отвечающий на вопросы из базы знаний), адаптивная сложность (система отслеживает успешность действий пользователя и автоматически предлагает упростить или усложнить задачу) и генерация вариаций (на этапе создания Апсары ИИ предлагает на основе выученных канонов уникальные, но стилистически выверенные варианты орнамента).

3. Сравнительный анализ с существующими проектами

Проведённый анализ современных практик цифровизации НКН позволяет выявить ключевые отличия предлагаемой модели. Проект «Цифровой Дуньхуан» (Китай) демонстрирует высокую точность архива, но ограничивается линейным виртуальным туром. Российский проект «Александр Невский VR» (Петергоф, Unreal Engine 5) представляет собой технически совершенный цифровой двойник интерьеров, однако слабо развит нарративный компонент — история личности и исторический контекст отходят на второй план. Цифровизация традиционных промыслов (например, Хохлома) носит поверхностный, коммерчески ориентированный характер, не передавая процессуальность ремесла.

В отличие от перечисленных кейсов, предлагаемая модель «Цифровой хранитель Могао»:

1. интегрирует высокоточную фиксацию (фотограмметрия) в сюжетный интерактивный сценарий;

2. использует ИИ не как декоративный элемент, а как интеллектуального компаньона с адаптивной сложностью;

3. создаёт целостную экосистему (AR → VR → социальные сети → сообщество), а не разрозненное приложение;

4. нацелена на рефлективный уровень культурного опыта (по Норману) — не просто информирование, а формирование личной связи с наследием через творческое действие.

4. Ожидаемые результаты и перспективы

Предлагаемая модель нацелена на достижение следующих результатов: формирование у пользователя глубокого эмоционального контакта с наследием Могао через эмпатию и агентность; передача нематериальных аспектов (ритуалы, техники реставрации, мифологические нарративы) в интерактивной форме; создание устойчивой мотивации к дальнейшему изучению и поддержке сохранения памятника.

Перспективы дальнейших исследований видятся в углублённой экспериментальной проверке образовательной эффективности системы (с использованием количественных метрик и качественных опросников), в разработке методик включения сообществ носителей НКН в процесс со-творчества цифрового контента, а также в адаптации предложенной архитектуры для других объектов культурного наследия.

Заключение

Разработанная концептуальная модель «Цифровой хранитель Могао» демонстрирует, что технологии виртуальной реальности и искусственного интеллекта могут быть эффективным инструментом не просто фиксации, но актуализации нематериального культурного наследия. Шестиуровневый интерактивный опыт, основанный на синтезе иммерсивного нарратива (Райан), агентности (Мюррей) и пользователь-центрированного дизайна (Норман), трансформирует пользователя из пассивного наблюдателя в активного со-творца, обеспечивая «живую» трансляцию культурной традиции. Предложенная модель может быть адаптирована для других объектов культурного наследия, сталкивающихся с проблемами доступности и сохранения, а также использована музеями, культурными фондами и образовательными учреждениями в России и Китае.

Научный руководитель: профессор кафедры дизайна рекламы, доцент, доктор искусствоведения Дворко Н.И.

Scientific supervisor: professor, Doctor of Sciences Dvorko N.I.

Список литературы

1. Конвенция об охране нематериального культурного наследия : принята 17 окт. 2003 г. Генеральной конференцией ЮНЕСКО. — Париж : ЮНЕСКО, 2003.
2. Cameron F., Kenderdine S. Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse. — Cambridge, MA : MIT Press, 2007. — 465 p.
3. Champion E. Critical Gaming: Interactive History and Virtual Heritage. — Farnham : Ashgate, 2015. — 232 p.
4. Flynn T. Cultural Heritage, Ethics, and the Digital Assumption // The International Handbooks of Museum Studies. — 2015. — P. 1–20.
5. Ryan M.-L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. — 399 p.
6. Murray J.H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. — New York : The Free Press, 1997. — 324 p.
7. Norman D. A. The Design of Everyday Things. — New York : Basic Books, 1988. — 257 p.

References

1. Konvenciya ob ohrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage]. Paris: UNESCO, 2003. (in Russ.)
2. Cameron F., Kenderdine S. Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. 465 p.
3. Champion E. Critical Gaming: Interactive History and Virtual Heritage. Farnham: Ashgate, 2015. 232 p.
4. Flynn T. Cultural Heritage, Ethics, and the Digital Assumption. The International Handbooks of Museum Studies. 2015. P. 1–20.
5. Ryan M.-L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 399 p.
6. Murray J.H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. New York: The Free Press, 1997. 324 p.
7. Norman D.A. The Design of Everyday Things. New York: Basic Books, 1988. 257 p.

УДК 7.659.4

С. В. Барвина

МАСКОТЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖА БРЕНДА И КОММУНИКАЦИИ С АУДИТОРИЕЙ

© С. В. Барвина, 2026

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

В статье рассматривается роль маскотов как эффективного инструмента формирования имиджа бренда и выстраивания коммуникации с аудиторией в условиях современной медиасреды. Особое внимание уделяется психологическим аспектам восприятия персонажей-талисманов, их способности вызывать эмоциональный отклик и формировать устойчивые ассоциации с брендом. Анализируются функции маскотов в маркетинговых стратегиях, их влияние на узнаваемость и лояльность потребителей, а также особенности «очеловечивания» бренда через визуальные образы. В работе рассматриваются примеры использования маскотов в коммерческом, цифровом и государственном секторах, а также их трансформация в условиях развития цифровых технологий.
Ключевые слова: маскоты, брендинг, имидж бренда, коммуникация, маркетинг, эмоциональная связь, цифровая среда.

S. V. Barvina

MASCOTS AS A TOOL FOR BRAND IMAGE FORMATION AND AUDIENCE COMMUNICATION

© S. V. Barvina, 2026

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design 18 Bolshaya Morskaya Street, St. Petersburg, 191186

The article examines the role of mascots as an effective tool for shaping brand image and building audience communication in the modern media environment. Special attention is paid to the psychological aspects of how mascots are perceived, their ability to evoke an emotional response, and to form lasting associations with the brand. The functions of mascots in marketing strategies, their impact on brand recognition and consumer loyalty, as well as the specifics of "humanizing" a brand through visual images are analyzed. The paper discusses examples of mascot use in the commercial, digital, and public sectors, as well as their transformation in the context of digital technology development.
Keywords: mascots, branding, brand image, communication, marketing, emotional connection, digital environment.

В современном мире бренды и организации активно используют различные способы привлечения внимания аудитории. Одним из наиболее эффективных инструментов коммуникации являются маскоты — персонажи-талисманы, представляющие бренд, компанию или сообщество. Они используются в рекламе, социальных сетях, маркетинговых кампаниях и других видах коммуникации. Популярность маскотов объясняется их способностью вызывать эмоциональную реакцию у аудитории. Яркие и запоминающиеся персонажи формируют положительное отношение к бренду и помогают установить более близкий контакт с потребителями. Благодаря этому маскоты становятся важным элементом формирования имиджа и узнаваемости бренда [1]. Психологическое воздействие маскотов заключается в том, что люди склонны воспринимать персонажей как «живых» участников коммуникации. Персонаж наделяется человеческими чертами — характером, эмоциями и стилем поведения, что делает взаимодействие с брендом более понятным и эмоционально насыщенным. Таким образом бренд перестаёт восприниматься как безличная организация и приобретает определённую «личность» [4]. Положительные эмоции, возникающие при взаимодействии с маскотом, часто переносятся на сам бренд, формируя эмоциональную привязанность и повышая уровень доверия аудитории [1]. Например, такие известные маскоты, как тигр Тони компании Kellogg's, человечек Pillsbury Doughboy, формируют ассоциации с радостью, комфортом и удовольствием, благодаря чему положительное восприятие персонажа переносится на продукцию бренда (рисунок 1) [4].



Рис. 1. Маскот тигр Тони компании Kellogg’s.

Маскот — это фирменный персонаж-талисман, который символизирует бренд, организацию или сообщество и отражает их ценности и особенности. Такой персонаж может выступать в роли визуального символа бренда и использоваться в различных формах коммуникации с аудиторией [1]. Одной из главных функций маскота является создание узнаваемого образа. Благодаря яркому персонажу бренд становится более заметным среди конкурентов. Маскот помогает формировать устойчивые ассоциации у потребителей и делает бренд более запоминающимся [1]. Кроме того, персонажи-талисманы выполняют важную коммуникативную функцию. Через них бренд может передавать информацию, ценности и идеи в более доступной форме. Маскот может выступать как своеобразный посредник между компанией и аудиторией, делая общение более неформальным и дружелюбным [1]. Важной особенностью маскотов является их способность «очеловечивать» бренд. Персонаж придаёт бренду характер, индивидуальность и определённый стиль поведения. Благодаря этому компания воспринимается аудиторией не только как производитель товаров или услуг, но и как субъект коммуникации, обладающий собственным образом и историей [4]. При создании маскотов учитываются психологические факторы — цвет, мимика, пластика и характер персонажа, которые помогают транслировать такие качества, как дружелюбие, сила или надёжность, и облегчать восприятие бренда аудиторией [1]. Так, например, маскот Android — зелёный робот — символизирует технологичность и доступность цифровых технологий, а полковник Сандерс (KFC) олицетворяет традиции и доверие, формируя у потребителей ощущение стабильности качества (рисунок 2) [4].



Рис. 2. Маскот бренда полковник Сандерс (KFC).

В маркетинговой практике маскоты активно используются для формирования имиджа бренда. Персонажи позволяют компаниям создавать уникальный образ и выделяться на фоне конкурентов. Особенно активно маскоты используются в сфере услуг и общественного питания. В таких случаях персонаж становится частью бренда и помогает формировать определённую атмосферу. Благодаря этому посетители получают не только услугу, но и эмоциональный опыт взаимодействия с брендом [2]. Маскоты

также могут отражать ценности компании и транслировать их аудитории. Например, персонаж может символизировать дружелюбие, заботу о клиентах или инновационность бренда. Это помогает формировать устойчивое восприятие бренда в сознании потребителей [2]. Кроме того, маскоты позволяют брендам рассказывать собственную историю. Через персонажа можно демонстрировать особенности продукта, стиль компании и её ключевые ценности. Такой подход делает коммуникацию более запоминающейся и способствует лучшему пониманию бренда аудиторией [4].

Так же маскоты способны формировать долгосрочную эмоциональную связь: они могут становиться частью культурного пространства и вызывать устойчивые ассоциации, что усиливает лояльность аудитории [4]. Характерным примером является Микки Маус компании Disney, который стал частью массовой культуры и формирует эмоциональную привязанность, а кролик Duracell символизирует выносливость и наглядно демонстрирует ключевое свойство продукта — долговечность батареек [4]. Примером успешного использования маскота является талисман социальной сети «ВКонтакте» — пёс Спотти. Этот персонаж стал символом платформы и активно используется в различных интернет-акциях и контенте. Пользователи создают мемы и стикеры с его изображением, что способствует популяризации бренда и укреплению связи с аудиторией [1]. Спотти выполняет функцию «дружелюбного посредника», делая коммуникацию между платформой и пользователями более неформальной и эмоционально привлекательной [1]. Интересный пример использования маскотов можно наблюдать и в государственных структурах. В Силах самообороны Японии для популяризации военной службы и формирования положительного имиджа армии были разработаны специальные персонажи-талисманы. Они используются в информационных материалах и на официальных ресурсах, помогая формировать более дружелюбный образ вооружённых сил [3]. Одним из таких персонажей является маскот Юу-тян, представляющий наземные силы самообороны Японии. Этот герой обладает ярким характером и определёнными личностными качествами, благодаря чему он становится привлекательным для аудитории и способствует формированию позитивного отношения к армии [3]. Юу-тян транслирует качества лидера, надёжность и активность, благодаря чему помогает снижать негативные стереотипы о военной службе и повышает интерес к ней среди молодёжи (рисунок 3) [3].



Рис. 3. Маскот наземных войск Японии Юу-тян.

В коммерческом секторе известные маскоты также могут становиться символами целых брендов. Например, многие компании используют персонажей в рекламных кампаниях и медиаконтенте, превращая их в ключевых представителей бренда и формируя устойчивые эмоциональные ассоциации у потребителей [4]. Ярким примером глобального маскота является Hello Kitty — персонаж, созданный японской компанией Sanrio. Изначально она была разработана для детской аудитории, однако со временем превратилась в международный культурный символ. Hello Kitty символизирует дружбу, позитив и «культуру милоты» (kawaii), а её минималистичный образ позволяет людям разных возрастов и культур проецировать на неё собственные эмоции. Благодаря этому персонаж стал не просто элементом бренда, а частью образа жизни, распространившись на тысячи товаров и сформировав многомиллиардный рынок продукции [5].

Кроме того, Hello Kitty демонстрирует способность маскотов преодолевать культурные границы: персонаж популярен как в Японии, так и в странах Запада, используется в медиа, моде и коллаборациях с различными брендами, что усиливает глобальную узнаваемость и эмоциональную связь с аудиторией (рисунок 4) [5]. К таким примерам относятся утка AFLAC и гном Travelocity, которые за счёт юмора и образности делают сложные услуги более понятными и привлекательными для аудитории [4]. Исследования показывают, что маскоты могут быть даже более стабильным инструментом, чем

знаменитости: они не подвержены репутационным рискам и сохраняют свою актуальность на протяжении длительного времени [4].

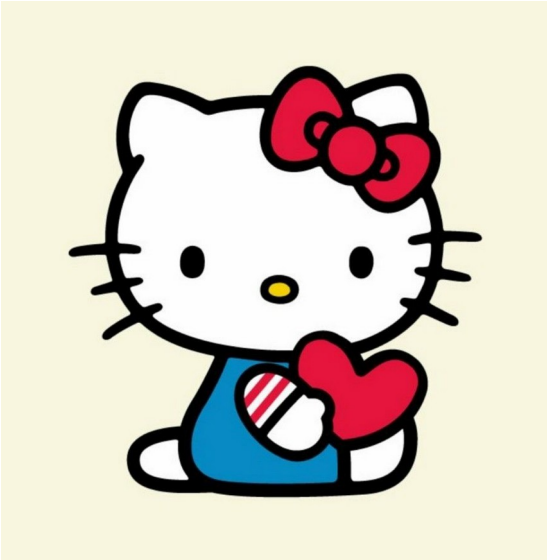


Рис. 4. Маскот Hello Kitty, созданный японской компанией Sanrio.

С развитием цифровых технологий роль маскотов продолжает увеличиваться. Современные бренды всё чаще используют персонажей в социальных сетях, онлайн-играх и интерактивных проектах. Одним из перспективных направлений является использование технологий искусственного интеллекта. Маскоты могут выступать в роли виртуальных помощников или чат-ботов, которые взаимодействуют с пользователями и помогают им получать необходимую информацию [1]. Кроме того, развитие технологий виртуальной и дополненной реальности открывает новые возможности для взаимодействия с аудиторией. Маскоты могут становиться участниками виртуальных мероприятий, образовательных проектов и интерактивных рекламных кампаний [1]. Развитие цифрового маркетинга также расширяет возможности использования персонажей в контент-стратегиях брендов. Маскоты могут вести собственные аккаунты в социальных сетях, участвовать в рекламных роликах и становиться центральными героями маркетинговых историй, что значительно повышает вовлечённость аудитории [4].

Таким образом, маскоты являются важным инструментом формирования имиджа бренда и коммуникации с аудиторией. Их эффективность объясняется психологическими особенностями восприятия визуальных образов и эмоциональной реакцией людей на персонажей.

Персонажи-талисманы помогают брендам создавать уникальный образ, вызывать положительные эмоции у аудитории и формировать устойчивую связь с потребителями. Они также способствуют «очеловечиванию» бренда, превращая его из абстрактной организации в понятный и эмоционально близкий образ [4]. Примеры использования маскотов в бизнесе, социальных сетях и государственных организациях подтверждают их значительную роль в современной коммуникационной практике. В будущем значение маскотов будет только возрастать благодаря развитию цифровых технологий и появлению новых форм взаимодействия с аудиторией.

Научный руководитель: старший преподаватель
Алатырцева Е. О.
Scientific supervisor: Senior Lecturer
Alatyrtseva E. O.

Список литературы

1.Ткаля Ю.Э., Мареева Е. Ф., Жихарева А. А. Ведение социальных групп с помощью персонаж-талисманов (маскотов). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vedenie-sotsialnyh-grupp-s-pomoschyu-personazh-talismanov-maskotov/viewer (дата обращения: 05.04.2026).
2. Богданова М. А., Печенкина М. О., Попов Д. Г. Маскоты как инструмент позиционирования на рынке общественного питания Санкт-Петербурга.

Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. — 2024. — Т. 10, № 4. — С. 113–127. — DOI: 10.18413/2408-932X-2024-10-4-1-0. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/maskoty-kak-instrument-pozitsionirovaniya-na-rynke-obschestvennogo-pitaniya-sankt-peterburga/viewer (дата обращения: 09.04.2026).
3. Котов В. С., Резникова Р. К., Полянский Р. Д. Маскот Юу-тян: особенности воспитания военнослужащих-женщин на примере Сил самообороны Японии. МАИН. — 2018. — № 3 (12). — С. 86–89. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/maskot-yuu-tyan-osobennosti-vospitaniya-voennosluzhaschih-zhenschin-na-primere-sil-samooborony-yaponii/viewer (дата обращения: 09.04.2026).
4. How mascots play a crucial part in humanizing the brand? DesignMantic. — 11 May 2020. URL: https://www.designmantic.com/blog/mascots-humanizing-the-brands/ (дата обращения: 07.04.2026).
5. Hello Kitty: a Japanese media franchise // Encyclopedia Design. — 2023. URL: https://encyclopedia.design/2023/04/30/hello-kitty-a-japanese-media-franchise/ (дата обращения: 09.04.2026).

References

1. Tkalya, Yu. E., Mareeva, E. F., & Zhikhareva, A. A. Managing Social Groups Using Character Mascots. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vedenie-sotsialnyh-grupp-s-pomoschyu-personazh-talismanov-maskotov/viewer (accessed: 05.04.2026).
2. Bogdanova, M. A., Pechenkina, M. O., & Popov, D. G. Mascots as a Positioning Tool in the Public Catering Market of St. Petersburg. Research Result. Social and Humanitarian Studies. — 2024. — Vol. 10, No. 4. — pp. 113–127. — DOI: 10.18413/2408-932X-2024-10-4-1-0. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/maskoty-kak-instrument-pozitsionirovaniya-na-rynke-obschestvennogo-pitaniya-sankt-peterburga/viewer (accessed: 09.04.2026).
3. Kotov, V. S., Reznikova, R. K., & Polyansky, R. D. Mascot Yū-chan: Features of Female Military Personnel Education on the Example of the Japan Self-Defense Forces. MAIN. — 2018. — No. 3 (12). — pp. 86–89. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/maskot-yuu-tyan-osobennosti-vospitaniya-voennosluzhaschih-zhenschin-na-primere-sil-samooborony-yaponii/viewer (accessed: 09.04.2026).
4. How mascots play a crucial part in humanizing the brand? DesignMantic. — 11 May 2020. URL: https://www.designmantic.com/blog/mascots-humanizing-the-brands/ (accessed: 07.04.2026).
5. Hello Kitty: a Japanese media franchise // Encyclopedia Design. — 2023. URL: https://encyclopedia.design/2023/04/30/hello-kitty-a-japanese-media-franchise/ (accessed: 09.04.2026).

Е. М. Дюкарева, Д. И. Барышникова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая морская, 18

КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В ДИЗАЙНЕ: ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА, СИМВОЛОВ И КОМПОЗИЦИИ НА КОММУНИКАЦИЮ БРЕНДА

В современной практике графического и коммуникационного дизайна возрастает значимость кросс-культурного подхода, обусловленного глобализацией визуальных коммуникаций и выходом брендов на международные рынки. Несмотря на стремление к универсализации дизайнерских решений, восприятие цвета, символов, типографики и композиции существенно варьируется в зависимости от культурного контекста. В частности, китайская и российская визуальные культуры демонстрируют различия в семантике цветовых решений, символической системе, а также в принципах организации композиции, что напрямую связано с историческими традициями, религиозно-философскими системами и направлением чтения визуальной информации. Китайская модель визуального восприятия характеризуется большей плотностью композиции, вертикальной логикой и центрированной структурой, тогда как российская — ориентацией на асимметрию, горизонтальное сканирование и минималистичную организацию пространства. Анализ данных различий позволяет выявить устойчивые культурные паттерны восприятия и обосновать необходимость адаптации визуальных решений при разработке брендинга и цифровых интерфейсов для разных аудиторий.
Ключевые слова: дизайн, визуальная коммуникация, кросс-культурный дизайн, восприятие, композиция, типографика, цвет, символика, брендинг, культура.

E. M. Dyukareva, D. I. Baryshnikova

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

CROSS-CULTURAL FEATURES OF VISUAL PERCEPTION IN DESIGN: THE INFLUENCE OF COLOR, SYMBOLS, AND COMPOSITION ON BRAND COMMUNICATION

In contemporary graphic and communication design practice, the importance of a cross-cultural approach is increasing due to the globalization of visual communication and the expansion of brands into international markets. Despite the tendency toward universal design solutions, the perception of color, symbols, typography, and composition varies significantly depending on cultural context. In particular, Chinese and Russian visual cultures demonstrate differences in the semantics of color usage, symbolic systems, and principles of compositional organization, which are directly related to historical traditions, religious and philosophical frameworks, and directions of reading visual information. The Chinese model of visual perception is characterized by denser compositions, vertical logic, and centralized structure, whereas the Russian model is defined by asymmetry, horizontal scanning, and a more minimal spatial organization. The analysis of these differences reveals stable cultural perception patterns and substantiates the necessity of adapting visual solutions in branding and digital interface design for different audiences.
Keywords: design, visual communication, cross-cultural design, perception, composition, typography, color, symbolism, branding, culture.

В условиях ускоренной глобализации и интенсификации экономических связей между Россией и Китаем вопрос кросс-культурной адаптации графического дизайна приобретает принципиальное значение для успешного выхода брендов на взаимные рынки. По данным Главного таможенного управления КНР, товарооборот между двумя странами по итогам 2025 года составил 228,1 миллиарда долларов США, сократившись на 6,9 процента по сравнению с рекордным 2024 годом, однако уже в январе-феврале 2026 года наблюдается рост на 12 процентов, достигнув 39 миллиардов долларов, что подтверждает устойчивый стратегический интерес обеих сторон к двустороннему сотрудничеству. Китай остается ключевым торговым партнером России, а Россия — важнейшим поставщиком энергоносителей, сырья и сельскохозяйственной продукции для китайской экономики. Взаимный выход компаний на рынки — от российских производителей косметики, продуктов питания и высокотехнологичной техники до китайских брендов электроники, автомобилей и модной индустрии — приобрел массовый характер, однако практика показывает, что отсутствие глубокого понимания культурных особенностей визуального восприятия часто приводит к серьезным коммерческим провалам. Классическими примерами служат скандал с Dolce & Gabbana в 2018 году, когда рекламная кампания, воспринятая китайской аудиторией как

насмешка над национальными традициями питания с использованием палочек, вызвала массовый бойкот, отмену показов в Шанхае и многомиллионные убытки;



Рис.1. Рекламная компания Dolce & Gabbana

неудачный перевод слогана KFC «Finger lickin’ good» («Пальчики оближешь!»), который в китайской версии прозвучал как «Съешьте свои пальцы!»;



Рис.2. Рекламная компания KFC

Аналогичные ошибки фиксируются и в российском контексте: прямой перенос китайских или западных визуальных решений без учета локальной ментальности приводит к резкому снижению конверсии, потере доверия и оттоку потребителей. Эти кейсы убедительно демонстрируют, что графический дизайн представляет собой не просто эстетическую оболочку продукта, но и сложный культурный код, который непосредственно влияет на эмоциональное восприятие бренда, формирование доверия и конечный коммерческий результат. В эпоху, когда конкуренция смещается из ценовой плоскости в сферу эмоционального и культурного резонанса, игнорирование кросс-культурных различий в дизайне превращается из тактической оплошности в стратегическую угрозу для бизнеса, что делает настоящее исследование особенно своевременным и востребованным в академической и профессиональной среде.

Переходя к анализу культурных корней восприятия графического дизайна, необходимо отметить, что визуальная культура современной России сформировалась под воздействием нескольких мощных исторических пластов, каждый из которых оставил глубокий отпечаток на коллективном зрительском сознании. Прежде всего, это советский конструктивизм 1920-х годов с его яркими представителями — Эль Лисицким, Александром Родченко и Владимиром Маяковским, — провозглашавшими примат функциональности, геометрической ясности, социальной полезности и отказа от декоративной избыточности в пользу рациональной организации пространства. К этому добавился послевоенный советский минимализм, рожденный в условиях дефицита ресурсов и ориентированный на предельно простые формы, ограниченную цветовую палитру и максимальную эффективность сообщения. В постсоветский период к этим основаниям органично присоединился европейский функционализм в духе Баухауза и скандинавского дизайна, который усилил ценность чистоты линий, негативного пространства и уважения к интеллектуальной свободе зрителя. В результате российский потребитель подсознательно воспринимает дизайн как инструмент рационального диалога с миром: он ценит ясность коммуникации, обилие «воздуха» в композиции и легкую иронию, которая позволяет зрителю почувствовать себя соавтором смысла, а не пассивным реципиентом. Избыточность элементов здесь часто вызывает раздражение и ощущение навязчивости, в то время как минимализм ассоциируется с интеллектуальной зрелостью и уважением к аудитории.

В противоположность этому культурные корни восприятия графического дизайна в Китае уходят в тысячелетнюю традицию каллиграфии — искусства кисти, где каждый штрих, каждый изгиб линии несет не

вроде Ван Сичжи. Символизм пронизывает всю визуальную культуру: иероглифы, изображения дракона, феникса, лотоса или пиона выступают не просто декоративными элементами, а носителями многовековых смыслов, связанных с гармонией, процветанием и духовной преемственностью. Философия «больше = лучше» коренится в традициях праздничной культуры — красных конвертах хунбао, обильном декорировании на Новый год и других фестивалях, где изобилие деталей символизирует благополучие и щедрость. Важнейшую роль играет коллективистская ориентация общества (по шкале Г. Хофстеде — высокий индекс коллективизма), в рамках которой дизайн должен подчеркивать статус, групповую гармонию, уважение к традиции и социальное одобрение, а не индивидуальную самореализацию. Китайский потребитель ожидает от визуального сообщения не аскетизма, а насыщенности, которая сигнализирует о надежности, престиже и искреннем уважении к аудитории; минимализм здесь может быть воспринят как бедность, неуверенность или пренебрежение.

Эти фундаментальные различия наиболее ярко проявляются в конкретных аспектах восприятия графического дизайна, и именно здесь кроется самая содержательная часть сравнительного анализа. Одним из наиболее заметных контрастов является отношение к плотности информации: китайские пользователи, выросшие на интерфейсах Taobao, Goofish и WeChat, воспринимают «насыщенный» дизайн как максимально доверительный и информативный, где множественные слои акций, иконок, текстовых блоков и визуальных элементов создают ощущение полноты предложения и заботы о потребителе.



Рис.3 . Интерфейс приложения Goofish

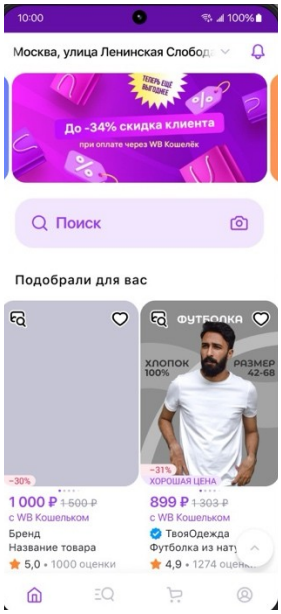


Рис.4. Интерфейс приложения Wildberries

Для российского зрителя, напротив, такая перегруженность ассоциируется с давлением и хаосом; предпочтение отдается негативному пространству, «воздуху», крупным фотографиям и минимальному количеству текста, что позволяет глазу отдохнуть и сосредоточиться на главном. Психологически это объясняется различиями в когнитивных стилях: китайская культура, как высококонтекстная, комфортно ориентируется в сложных визуальных полях, в то время как российская тяготеет к низкоконтекстному, более прямолинейному чтению.

Существенное значение имеют также различия в семантическом наполнении цветов и символов. В китайской культурной традиции цветовые и символические коды глубоко укоренены в многовековом наследии конфуцианства, даосизма и практик фэн-шуй, где каждый оттенок и визуальный образ наделён определённым энергетическим и социальным значением. Красный цвет в данном контексте традиционно ассоциируется с праздником, удачей, благополучием, радостью и императорской властью: он преобладает в период празднования Китайского Нового года (Чуньцзе), когда пространство заполняется красными фонарями и свитками с иероглифами счастья; применяется в свадебных церемониях, в красных конвертах хунбао как символе пожелания процветания, а также в премиальной упаковке косметической продукции, чая, алкогольных напитков и товаров класса люкс, где усиливает восприятие изобилия, устойчивости и высокого статуса. Золотой и жёлтый цвета исторически являлись прерогативой императорской власти (в частности, Запретный город в Пекине оформлен именно в этих тонах) и в современности интерпретируются как символы престижа, роскоши и финансового

флагманских торговых пространств. Образ дракона представляет собой один из наиболее почитаемых символов: он воплощает силу, мудрость, защиту, гармонию с природой и императорское достоинство, присутствуя в логотипах, упаковке и рекламных коммуникациях как знак удачи и могущества. В то же время белый цвет, ассоциируемый в западной культуре с чистотой, в Китае устойчиво связан с траурной символикой, смертью и похоронными обрядами, что делает его применение в дизайне упаковки пищевых продуктов, косметики или детских товаров крайне рискованным и потенциально негативно влияющим на восприятие бренда.

В российском культурном контексте семантика тех же цветов и символов формировалась под воздействием православной традиции, советского исторического периода и постсоветских трансформаций, что обусловливает принципиально иные эмоциональные коннотации. Красный цвет здесь преимущественно вызывает ассоциации с опасностью (дорожная сигнализация, предупреждающие знаки), остановкой, революционным прошлым и советским наследием — красные знамена, серп и молот, символика Октябрьской революции и советской эпохи, — вследствие чего его доминирование в визуальной коммуникации может снижать уровень доверия, связывая бренд с агрессией, идеологическим давлением или устаревшей эстетикой. Золотой и жёлтый оттенки нередко воспринимаются как избыточно декоративные, визуально перегруженные и ассоциирующиеся с «новорусским» стилем 1990-х годов с его демонстративной роскошью, позолотой и блеском, что отталкивает современную аудиторию, ориентированную на сдержанную, интеллектуальную и минималистичную эстетику. Символ дракона, обладающий положительной и сакральной коннотацией в Китае, в российском восприятии часто трактуется как чужеродный элемент «азиатского китча», связанный с массовым импортом или туристической сувенирной продукцией, лишённый глубинного культурного содержания и вызывающий ироническую или даже негативную реакцию. Напротив, белый цвет сохраняет устойчиво позитивную интерпретацию чистоты, свежести, нейтральности и элегантности, ассоциируясь со снегом, зимним пейзажем, классической русской эстетикой и православной символикой, что делает его одним из наиболее безопасных и широко применяемых в упаковке, цифровых интерфейсах и рекламных материалах как премиальных, так и массовых товаров.

Типографические и композиционные решения формируют ещё один уровень существенных различий. Китайская типографика основана на иероглифической системе письма, где иерархия шрифтов, органичное сочетание каллиграфических элементов с современными гарнитурами и строгая центрированная симметрия отражают фундаментальные принципы гармонии и баланса. Особое значение имеет историческая модель чтения: традиционно китайский текст читался сверху вниз и справа налево. Эта практика сформировала устойчивую вертикальную логику восприятия, при которой внимание зрителя последовательно «погружается» от верхних элементов композиции к нижним, а основные смысловые акценты чаще всего выстраиваются по центральной оси.

В современном цифровом контексте эта вертикальная логика значительно усиливается доминирующим Mobile-First подходом. Подавляющее большинство китайских пользователей взаимодействуют с сервисами исключительно через смартфоны, поэтому интерфейсы оптимизированы под вертикальный скролл, бесконечные ленты рекомендаций (как в Douyin, Xiaohongshu или WeChat) и нижние таб-бары навигации. В результате китайские макеты воспринимаются как более плотные, многослойные и симметричные, при этом пользователь психологически готов дольше рассматривать детали и воспринимать значительный объём информации одновременно.

В российском контексте, напротив, преобладает горизонтальная логика сканирования, сформированная под влиянием европейского функционализма и длительного опыта использования десктопных интерфейсов. Здесь типографика ориентирована на шрифты без засечек с акцентом на высокую читаемость, а композиция чаще строится на динамичной асимметрии, контрастных блоках и обилии негативного пространства. Навигация традиционно размещается в верхней части экрана или в боковых меню, что соответствует привычке быстро «пробегать» взглядом по строкам слева направо. Российский пользователь ожидает чёткой визуальной иерархии и возможности мгновенно выделить главное, без необходимости длительного погружения в многослойный контент.

Иными словами, различия в направлениях и привычках чтения формируют принципиально разные модели визуального восприятия: в китайской культуре предпочтение отдается более плотным, симметричным и структурированным композициям с вертикальной логикой организации, тогда как в российской — более свободным, асимметричным и визуально облегчённым решениям, ориентированным на быстрое и линейное считывание информации.

Эмоциональное восприятие завершает данную картину: юмор в России строится на самоиронии и лёгкой иронии, позволяющей бренду восприниматься как «свой», тогда как в Китае он должен быть мягким, статусным и исключать риск «потери лица». Демонстрация статуса в китайской культуре осуществляется открыто — через золото, декоративные элементы и визуальное изобилие. В российском контексте, напротив, предпочтение отдаётся принципу скрытой роскоши, то есть сдержанному, неброскому, но дорогому визуальному стилю, где ценность передаётся через качество, минимализм и детали, а не через демонстративное богатство. Формирование доверия в китайской аудитории происходит через обилие социального доказательства — отзывы, сертификаты,

коллективные рекомендации, — тогда как в России ключевую роль играют прозрачность, простота и отсутствие ощущения навязчивого воздействия.

Практические кейсы наглядно демонстрируют, каким образом игнорирование указанных различий приводит к неудачам. Минималистичная упаковка российской водки зачастую воспринималась китайскими потребителями как признак низкого качества и ненадёжности, тогда как бренды, интегрировавшие красные и золотые акценты, существенно повышали уровень воспринимаемой премиальности. Веб-сайты китайских компаний на российском рынке нередко характеризуются чрезмерной информационной насыщенностью, что приводит к быстрому оттоку пользователей, испытывающих трудности при поиске ключевых функций, таких как кнопка «купить» среди множества баннеров; в противоположность этому, российские сайты в Китае воспринимаются как излишне «пустые» и не вызывающие доверия.



Рис.3. Интерфейс российского приложения AliExpress

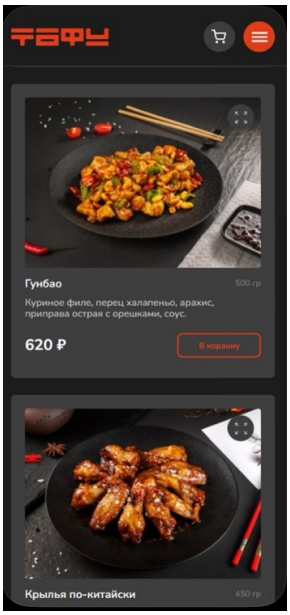


Рис.4. Российский магазин китайской еды

Рекламные кампании, включая ранее упомянутый пример Dolce & Gabbana или некорректный перевод слогана Pepsi «Come alive with the Pepsi generation» как «Pepsi, дай жизнь своим предкам», демонстрируют риски буквального переноса без учёта культурного контекста. Логотипы и наименования, такие как китайский автомобиль Bestune, воспринимаемый в России как неблагозвучный, также подчёркивают необходимость двусторонней адаптации. Приведённые примеры свидетельствуют о том, что даже крупные международные компании не застрахованы от ошибок при отсутствии предварительного культурного анализа.

На основании проведённого исследования возможно сформулировать практические рекомендации в виде развернутого чек-листа адаптации дизайна для двух аудиторий. Прежде всего, на этапе исследования требуется проведение углублённого культурного аудита с привлечением не менее пятидесяти респондентов из каждой страны, предпочтительно включающих как профессиональных дизайнеров, так и конечных потребителей, а также организация A/B-тестирования на релевантных платформах — WeChat для китайского рынка и VK/Яндекс для российского. Далее, при работе с цветом и символикой целесообразно разрабатывать две независимые цветовые системы: для Китая — с акцентом на красный и золотой как маркеры праздника и престижа, для России — с преобладанием нейтральных тонов и холодных акцентов, избегая доминирования красного. Кроме того, плотность информации требует дифференцированного подхода: для китайской версии следует увеличить насыщенность на тридцать–пятьдесят процентов за счёт многоуровневых баннеров и детализации, тогда как для российской — обеспечить значительное количество негативного пространства, использовать крупные визуальные образы и минимизировать текстовые блоки. Типографика и композиция предполагают разработку двух вариантов ключевых элементов с применением локальных шрифтов, полной поддержкой CJK для Китая и динамичной асимметрии для России. Наконец, эмоциональный контент необходимо тестировать отдельно: усиливать социальное доказательство для китайской аудитории и внедрять элементы лёгкой иронии для российской, строго соблюдая принцип «сохранения лица».

К числу критических ошибок, практически гарантированно снижающих конверсию, относятся прямой

культурного принципа «сохранения лица», при котором единичный неудачный медиапродукт способен разрушить репутацию бренда на всём рынке; убеждённость в универсальности «качественного» дизайна, не учитывающая глубинные различия в когнитивных и эмоциональных паттернах; а также отсутствие участия локальных специалистов на этапе финального утверждения, что лишает проект необходимой культурной адаптивности.

В заключение следует отметить, что в условиях, когда российско-китайское экономическое взаимодействие формирует новые глобальные цепочки поставок, а конкуренция брендов всё более смещается в сферу эмоционального и культурного резонанса, кросс-культурный дизайн перестаёт быть факультативной компетенцией и приобретает статус стратегически необходимого навыка. Дизайнер, владеющий инструментарием глубокого сравнительного анализа визуальных культур, выступает не только как исполнитель, но и как культурный медиатор, способный повышать уровень доверия, конверсии и долгосрочной лояльности на обоих рынках. Освоение данных компетенций позволяет не только предотвращать дорогостоящие ошибки, аналогичные рассмотренным кейсам, но и создавать бренды, эффективно интегрирующиеся в восприятие различных аудиторий. Кросс-культурный дизайн в этом контексте представляет собой высшую форму профессиональной компетентности и уважения к аудитории, а специалист, обладающий данным навыком, будет формировать визуальный язык двусторонних экономических отношений в условиях продолжающейся глобальной трансформации.

Список литературы

1. Лецкая А. С. Кросс-культурные барьеры во взаимодействии России и Китая // Современная Азия: политика, экономика, общество. 2024. № 1. С. 25–40. DOI: 10.48647/ICCA.2024.61.43.003.
2. Михельсон С. В. Кросс-культурная этика России, Китая и США // Вестник КемГУКИ. 2016. № 34. С. 193–200.
3. Горобец Л. А. Своеобразие взаимодействия культур России и Китая в дальневосточном регионе : дис. … канд. культурологии. Екатеринбург, 2015. 142 с.
4. Козлов Н. И. Современное сотрудничество России и Китая в сфере культуры и искусства // Культура и образование. 2021. № 6. С. 25–33.
5. Хофстеде Г. Культурные последствия: международное различие в связанных с работой ценностях / пер. с англ. М. : Гуманитарный центр, 2019. 456 с.
6. Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М. : Советский художник, 1982. 288 с.
7. De Bortoli M., Maroto J. Colours across cultures: translating colours in interactive marketing communications // Proceedings of the European Academy of Management and Business Economics Conference. 2001. P. 1–27.
8. Bradfield E. L. An analysis of cross-cultural color symbolism // Honors Thesis. Andrews University, 2014. 68 p.
9. Sakamoto K. Cultural influence to the color preference according to product category // KEER 2014: Proceedings of the International Conference on Kansei Engineering and Emotion Research. 2014. P. 1426–1434.
10. Zhang X. Exploring color symbolism in ancient Chinese architecture and furniture design // Journal of Chinese Architecture and Urbanism. 2025. Vol. 8, No 1. DOI: 10.36922/jcau.8457.
11. Dilloway L. An exploration into colour symbolism as used by different cultures.
12. Bournemouth: National Centre for Computer Animation, 2006. 60 p.
Hofstede G., Hofstede G. J., Minkov M. Cultures and Organizations: Software of the Mind. 3rd ed. New York: McGraw-Hill, 2010. 576 p.

References

1. Letskaya A.S. Kross-kulturnye bar'ery vo vzaimodejstvii Rossii i Kitaya [Cross-cultural barriers in the interaction between Russia and China]. Sovremennaya Aziya: politika, ekonomika, obshchestvo [Modern Asia: Politics, Economy, Society]. 2024. No 1. 25–40 pp. DOI:

2. Mikhelson S.V. Kross-kulturnaya etika Rossii, Kitaya i SShA [Cross-cultural ethics of Russia, China and the USA]. Vestnik KemGUKI [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2016. No 34. 193–200 pp. (in Rus.).
3. Gorobets L.A. Svoeobrazie vzaimodejstviya kul'tur Rossii i Kitaya v dal'nevostochnom regione [Specificity of cultural interaction between Russia and China in the Far Eastern region]: PhD thesis. Ekaterinburg, 2015. 142 p. (in Rus.).
4. Kozlov N.I. Sovremennoe sotrudnichestvo Rossii i Kitaya v sfere kul'tury i iskusstva [Modern cooperation between Russia and China in culture and arts]. Kul'tura i obrazovanie [Culture and Education]. 2021. No 6. 25–33 pp. (in Rus.).
5. Hofstede G. Kul'turnye posledstviya: mezhdunarodnoe razlichie v svyazannykh s rabotoj tsennostyakh [Culture’s Consequences: International Differences in Work-Related Values]. Moscow: Gumanitarnyj tsentr, 2019. 456 p. (in Rus.).
6. Rodchenko A.M. Stat'i. Vospominaniya. Avtobiograficheskie zapiski. Pis'ma [Articles. Memoirs. Autobiographical Notes. Letters]. Moscow: Sovetskij khudozhnik, 1982. 288 p. (in Rus.).
7. De Bortoli M., Maroto J. Colours across cultures: translating colours in interactive marketing communications // Proceedings of the European Academy of Management and Business Economics Conference. 2001. P. 1–27.
8. Bradfield E. L. An analysis of cross-cultural color symbolism // Honors Thesis. Andrews University, 2014. 68 p.
9. Sakamoto K. Cultural influence to the color preference according to product category // KEER 2014: Proceedings of the International Conference on Kansei Engineering and Emotion Research. 2014. P. 1426–1434.
10. Zhang X. Exploring color symbolism in ancient Chinese architecture and furniture design // Journal of Chinese Architecture and Urbanism. 2025. Vol. 8, No 1. DOI: 10.36922/jcau.8457.
11. Dilloway L. An exploration into colour symbolism as used by different cultures.
12. Bournemouth: National Centre for Computer Animation, 2006. 60 p.
Hofstede G., Hofstede G. J., Minkov M. Cultures and Organizations: Software of the Mind. 3rd ed. New York: McGraw-Hill, 2010. 576 p.

Научный руководитель: старший преподаватель, Алатырцева Е. О.
Scientific supervisor: senior tutor, Alatyrseva E. O.

Е. М. Дюкарева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая морская, 18

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В НАРОДНОМ ОРНАМЕНТЕ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В современной практике графического дизайна наблюдается стремление к упрощению визуальных форм, что выражается в доминировании минимализма как универсального подхода к проектированию. Однако на фоне данной тенденции возрастает интерес к традиционным визуальным системам, в частности к народным орнаментам, которые начинают рассматриваться не только как декоративный элемент, но и как полноценный инструмент визуальной коммуникации. Несмотря на культурные различия и географическую удалённость народов, в орнаментальных традициях разных стран прослеживается сходство базовых форм и структур. Повторяемость таких элементов, как круг, спираль, волна, ромб и крест, свидетельствует о наличии универсальных принципов восприятия, присущих человеку независимо от культурного контекста. Это позволяет рассматривать народный орнамент как проявление общих когнитивных механизмов, лежащих в основе визуального мышления.
Ключевые слова: дизайн, орнамент, визуальная коммуникация, народные узоры, минимализм, восприятие, символика, культура, визуальные системы.

E. M. Dyukareva
Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

GEOMETRIC ARCHETYPES IN FOLK ORNAMENT AND THEIR APPLICATION IN MODERN VISUAL COMMUNICATION

In contemporary graphic design practice, there is a tendency towards the simplification of visual forms, manifested in the dominance of minimalism as a universal design approach. However, against this backdrop, interest in traditional visual systems, particularly folk ornaments, is growing. These are beginning to be viewed not merely as decorative elements but as full-fledged tools for visual communication. Despite cultural differences and geographical distances, similarities in basic forms and structures can be observed across the ornamental traditions of different nations. The recurrence of elements such as the circle, spiral, wave, rhombus, and cross indicates the presence of universal perceptual principles inherent to humans, irrespective of cultural context. This allows folk ornament to be regarded as an manifestation of common cognitive mechanisms underlying visual thinking.
Keywords: design, ornament, visual communication, folk patterns, minimalism, perception, symbolism, culture, visual systems.

В современном обществе использование этнокультурных мотивов в дизайне стало мировой тенденцией — их можно увидеть в брендинге, логотипах, моде и интерьерах. Однако возникает противоречие: чем чаще используются и перерабатываются традиционные орнаменты, тем больше они теряют свой первоначальный смысл и глубину.

Традиционный дизайн был значим не только с точки зрения эстетики. Он воздействовал на восприятие человека на более глубоком уровне, опираясь на устойчивые символические образы и особенности человеческой психики. В отличие от современного декоративного подхода, он не просто украшал поверхность, а создавал систему смыслов и эмоциональных ассоциаций, которые были встроены в культуру и мировосприятие людей.

Когда мы говорим об «орнаменте», мы имеем в виду узоры от глубокой древности (неолита и бронзового века) через средневековье и вплоть до XIX века — последнего периода, когда народная культура ещё сохраняла целостность. Это не «стиль века», а универсальный язык человечества. Лев Гумилёв подчёркивал: зарождение орнамента было геометрическим. Первые узоры — не «цветочки», а круги, кресты, ромбы, зигзаги. Они появились раньше любой письменности и существовали независимо от философских, политических или религиозных идей.

Орнамент развивался по своим законам. Он был языком. На прялках и полотенцах русские крестьянки XIX века сообщали: сколько детей у невесты, просватана она или нет, какой у неё статус. Орнамент одушевлял вещь: без него прялка оставалась просто деревяшкой. Даже те поверхности, которые человек никогда не видит, украшались — например, днища сундуков на Русском Севере. Это связано с тем, что орнамент в традиционной культуре не рассматривался исключительно как декоративный элемент для визуального

восприятия, а выполнял более широкую функцию — придавал предмету символическую целостность и особый статус, делая его «живым» в системе традиционных представлений о мире.

К началу XX века произошёл значительный разрыв в развитии традиционной народной культуры и её визуальных форм. В этот период усилилась критика орнамента как избыточного декоративного элемента в архитектуре и дизайне. Одним из ключевых представителей этой позиции был Адольф Лоос, который в 1908 году в работе «Орнамент и преступление» писал: «Подлинным величием нашего времени является именно то, что оно уже неспособно придумывать новые орнаментации. Мы преодолели орнамент; мы научились обходиться без него».

Древний узор сравним с формой снежинок или кристаллов воды — это чистая геометрия природы. Его можно объяснить математически, но смысл в нём далеко не математический. Юрий Михайлович Лотман утверждал: «Мы живём в системе знаков. Мир — это порядок, упорядоченная система, которую мы постоянно кодируем и декодируем». Бесписьменные народы передавали через орнамент целые «мнемонические программы»: в одном маленьком значке — огромный объём информации, передаваемый по линии предков.

Знаки обладают неравноценным энергетическим воздействием. Сила слова — не в энергии звуковой волны, а в том, что оно запускает в нас. Точно так же работает орнамент.

Геометрические формы, лежащие в основе народного орнамента, не являются произвольными изобретениями. Они возникли в глубокой древности — ещё в палеолите и неолите — как отражение наблюдаемых природных паттернов и фундаментальных структур человеческой психики. Согласно К. Г. Юнгу, эти простейшие образы (круг, крест, ромб и др.) представляют собой архетипы коллективного бессознательного: врождённые, универсальные психические структуры, существующие априори, подобно математическим законам. Они «открываются», а не придумываются, потому что коренятся в опыте человечества как вида — в восприятии космоса, циклов природы, ориентации в пространстве и стремлении к порядку. Мы воспринимаем их так мощно, поскольку они резонируют с глубинными когнитивными механизмами: мозг ищет симметрию, центр, ритм и целостность как способы снижения хаоса и достижения психологического равновесия. Это объясняет их повторяемость в орнаментах разных культур, удалённых друг от друга географически и хронологически.

Круг — символ целостности, бесконечности и гармонии. Он появился как один из древнейших мотивов в палеолитическом искусстве и неолитической керамике, отражая наблюдаемые формы: солнце, луну, глаз, водоворот, цикл сезонов и траектории небесных тел. В многих культурах круг ассоциировался с космосом как замкнутой, самодостаточной системой (например, в представлениях индейцев сиу: «всё в мире работает кругами»). Согласно Юнгу, круг (и особенно мандала) — это архетип Самости , символизирующий тотальность психики и процесс индивидуации. Мы воспринимаем его как выражение единства и гармонии, потому что он не имеет начала и конца, равноудален от центра во всех точках и создаёт ощущение защиты и включённости — это врождённая реакция психики на симметрию и замкнутость, помогающая преодолевать фрагментацию сознания и стремиться к внутреннему порядку. Он связан с образом космоса, цикличностью природных процессов и идеей внутреннего порядка, выражая стремление психики к единству.

Крест — символ структуры и ориентации. Его истоки уходят в первобытные времена: возможно, к открытию огня (два трущихся палочки образуют крестовидную форму) или к наблюдению за четырьмя сторонами света, горизонтом и вертикалью (земля — небо). Равноконечный крест (+) встречается в орнаментах неолита как символ солнца, огня и четырёх элементов/направлений. Юнг связывал крест с архетипом единства противоположностей (духовное/материальное, горизонталь/вертикаль) и с мандалой как организующим принципом. Мы воспринимаем его как структуру и систему координат, потому что он отражает базовую ориентацию человека в пространстве-времени: мозг эволюционно настроен на распознавание пересечений осей для навигации, баланса и разрешения конфликтов противоположностей. Он обозначает пересечение противоположных начал (духовного и материального), организует пространство и формирует систему координат восприятия.

Ромб — символ плодородия, жизни и защиты. В славянской (и шире — индоевропейской) традиции ромб восходит к неолиту и энеолиту (культуры Триполье, Винча и др.), где он изображал «засеянное поле» или женский живот богини-матери (Мокошь). Ромб с точкой внутри — семена в пашне, ромб с крючками («орепей» или «ромб-лягушка») — рост и защиту. Это один из древнейших мотивов плодородия земли и женщины, повторяющийся в вышивке, керамике и ткачестве. Мы воспринимаем его как образ потенциала и роста, поскольку он сочетает стабильность квадрата с динамикой диагоналей, резонируя с архетипическими представлениями о плодородии и цикле жизни-смерти-возрождения; психика интуитивно считывает его как символ «засеянной» жизненной силы и защиты рода. В традиционной культуре он часто связывается с землёй и женским началом, а также трактуется как образ «засеянного поля», отражающий потенциал и рост.

Спираль — символ развития и трансформации. Спираль — один из самых древних универсальных мотивов, встречающийся в палеолитических пещерных рисунках, неолитических орнаментах Европы, Азии, Америки и Океании. Она отражает природные паттерны: рост растений (фибоначчиева спираль), раковины, водовороты, галактики, движение змеи (символ обновления кожи). В психологии Юнга спираль описывает процесс индивидуации: движение по кругу с постепенным приближением к центру («всегда возвращаешься к той же точке, но на другом уровне»). Мы воспринимаем её как развитие и эволюцию, потому что она воплощает динамику роста без линейного «конца» — мозг распознаёт в ней цикличность с прогрессом, что

снижает тревогу хаоса и активирует ощущение внутренней трансформации и возрождения. Она отражает движение, цикличность времени и процессов, а также постепенное усложнение и внутреннюю эволюцию.

Волна (зигзаг) — символ энергии, движения и природных стихий (воды, молнии). Зигзаг появляется уже в палеолитическом искусстве как изображение молнии, воды, змеи или энергетических потоков. В орнаментике многих культур (включая славянскую) он выполняет защитную функцию — «отпугивает» зло динамикой и непредсказуемостью. Мы воспринимаем его как энергию и движение, поскольку зигзагообразные линии имитируют природные импульсы (электрический разряд, волны), активируя в психике ощущение жизненной силы и динамического баланса; это врождённая реакция на паттерны, сигнализирующие об изменении и защите через ритмичное чередование. В орнаментике часто выполняет также защитную функцию и придаёт композиции динамику.

Квадрат — символ устойчивости, порядка и рациональности. В отличие от круга, он связан не с идеей целостности как единства, а с организацией и структурированием пространства. Квадрат (или четырёхугольник) известен с эпохи неолита как символ земли, дома и материальной стабильности. Он воплощает четыре стороны света, четыре первоэлемента и фундаментальные координаты физического мира. В аналитической психологии К. Г. Юнга «квадратура круга» рассматривается как архетипический процесс дифференциации и упорядочивания: переход от неструктурированной целостности к организованной четырёхчастной структуре, необходимый для психологической интеграции. Мы воспринимаем квадрат как воплощение порядка на глубинном когнитивном уровне: прямые углы и равные стороны создают ощущение надёжности и ясной организации пространства. Человеческий мозг предпочитает такие геометрические формы для построения стабильных ментальных моделей, поскольку они противостоят хаосу и неопределённости. Именно поэтому квадрат устойчиво ассоциируется с логикой, дисциплиной и системностью. В отличие от круга (символизирующего бесконечность и динамическое единство), квадрат ассоциируется с материальным миром и структурой.

Точка (центр) — символ начала, источника и ядра системы, вокруг которого выстраивается вся композиционная структура. Точка — древнейший мотив в орнаментах и мандалах, символизирующий первичную материю, солнце в центре космоса или ядро психики. Юнг видел в центральной точке мандалы архетип Самости — источник энергии и порядка. Мы воспринимаем её как начало и ядро, потому что психика инстинктивно стремится к фокусу внимания: центр снижает дезориентацию, организует восприятие по принципу «всё относится к одной точке», что соответствует естественному поиску стабильности в хаотичном мире.

Геометрические паттерны обладают особым «внутренним резонансом». Они воздействуют на восприятие как самостоятельные структуры, способные вызывать ощущение гармонии даже без рационального осмысления со стороны человека. В этом смысле они не являются простым декором, а выступают как форма визуального воздействия, затрагивающая глубинные уровни психики. Как отмечал К. Г. Юнг, «когда разум пытается объять некий символ, то неизбежно приходит к идеям, лежащим за пределами логики».

Таким образом, изучение человека и его символов — это на самом деле изучение отношения человека к своему подсознанию.

Сравнивая древний и современный дизайн, особенно в отношении орнамента, мы видим принципиальную разницу в их сути и воздействии. Древний дизайн несёт глубокую мнемоническую и сакральную нагрузку: он не просто украшает, а работает непосредственно с коллективным бессознательным, одушевляет предмет, превращая его из мёртвой вещи в носителя смысла и жизни. Через узоры передавались знания предков, целые пласты культурной памяти и мировоззрения. Такой дизайн существует как универсальный закон, неподвластный времени, — он возникает снова и снова в разных культурах именно потому, что коренится в самой структуре человеческой психики.

Современный дизайн, напротив, чаще всего использует орнамент лишь как «элемент декора» — красивую оболочку без внутреннего содержания. Он лишён изначального смысла, который веками вкладывался в каждый завиток и ромб. Его воздействие ограничивается сознательным восприятием: мы видим узор, отмечаем «этно», «стильно», «трендово» — и на этом всё заканчивается.

Ярким примером такого поверхностного подхода служит российский бренд YAKA. На представленной фотографии из его коллекции использован мотив «Кошкар муйуз» («рога барана») — древний кыргызский символ силы, защиты и преемственности поколений. В традиционной культуре он выполнял функцию оберега и носителя родовой памяти.

Однако в дизайне YAKA этот узор используется не по назначению. Традиционные оймо-чийме сильно упрощены, укрупнены, лишены тонкого ритма и перекрашены в яркие современные цвета. Такая стилизация под быстрый «вау-эффект» полностью искажает народную память, превращая сакральный архетип в обычный декоративный принт. Глубинная символика силы и защиты размывается, и орнамент становится всего лишь модным элементом, вызывающим поверхностную реакцию, но лишённым всякого внутреннего содержания.



Рис. 1. Современное использование кыргызских орнаментов брендом YAKA

В современном интерьерном дизайне народные геометрические орнаменты нередко применяются вне всякого культурного и смыслового контекста, выступая в роли произвольного декоративного элемента. На представленном изображении стена в современном офисном пространстве оформлена крупным белым орнаментом, включающим ромбы, круги, зигзаги и мандалообразные мотивы, нанесённые на деревянную поверхность.

В традиционной культуре каждый из этих геометрических архетипов обладал конкретным символическим значением и выполнял определённую функцию в рамках целостной мировоззренческой системы. В данном же случае орнаментальные мотивы лишены какой-либо связи с оригинальной культурной традицией, историческим или ритуальным контекстом. Они используются исключительно как стилистический приём для создания «тёплой» и «этнически окрашенной» атмосферы в современном минималистичном интерьере.

В результате такого подхода происходит полная утрата смыслового содержания: мощные архетипические формы, тысячелетиями резонировавшие с коллективным бессознательным, превращаются в нейтральный декоративный фон, не несущий никакой мнемонической, защитной или мировоззренческой нагрузки. Форма сохраняется, однако глубинная сущность орнамента полностью обесценивается.

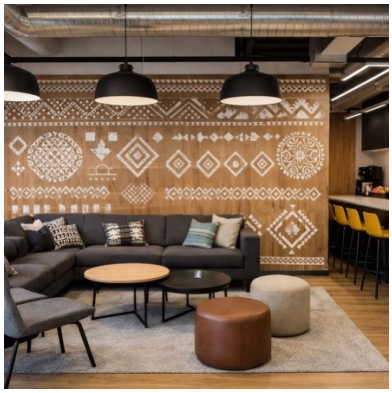


Рис. 3. Максималистский интерьер в этностиле

Современная эстетика стремится к минимализму, гордо провозглашая, что «мы преодолели орнамент», но в результате часто создаёт лишь визуальный шум — приятный глазу, но не резонирующий с глубинными слоями личности.

Ключевая проблема сегодняшнего использования народных узоров именно в этом разрыве: мы берём только внешнюю форму, аккуратно выбрасывая всё содержание, ради которого эти узоры когда-то создавались. В итоге получается красиво, модно, иногда даже очень изысканно — но пусто. Форма без души остаётся лишь красивой оболочкой, которая уже не питает, не защищает и не помнит.

Применение принципов орнамента в современном дизайне открывает гораздо более глубокий и перспективный путь, чем простая стилизация под «этно» или копирование народных мотивов. Вместо того чтобы механически переносить старые узоры на новые поверхности, гораздо эффективнее осмыслить орнамент на уровне фундаментальных принципов — тех самых, которые делали его мощным инструментом тысячелетиями. Эти принципы универсальны и работают независимо от культурного контекста, потому что отражают базовые структуры человеческого восприятия и мышления.

Вот ключевые принципы и то, как их можно применять сегодня:

Использование базовых геометрических форм как универсальных символов. Круг, квадрат, крест, точка, треугольник, ромб — это не просто примитивные элементы, а архетипы коллективного бессознательного **(**по К. Г. Юнгу). Они не придуманы человеком, а открыты в природе и структуре психики,

подобно фундаментальным законам математики. Эти формы существуют априори и обладают мощным воздействием на восприятие. В современном дизайне их следует применять осознанно, а не декоративно.

Круг и радиальная симметрия идеально подходят для создания ощущения целостности, гармонии и центра. Такие формы особенно эффективны в логотипах wellness-брендов, приложениях для медитации и упаковке органических продуктов, где важно передать состояние внутреннего равновесия и единства с природой.

Крест и кватернерность (четверичность) применяются там, где необходима чёткая структура, баланс противоположностей и ориентация в пространстве. Они хорошо работают в интерфейсах, ориентированных на стабильность, порядок и надёжность, помогая пользователю чувствовать себя уверенно и ориентированно в цифровой среде.

Ромбы и зигзаги, в свою очередь, передают динамику, энергию, защиту и плодородие. Эти элементы особенно уместны в паттернах спортивной одежды, аксессуарах безопасности, а также в элементах брендинга, связанных с движением, ростом и активным развитием.

Вот примеры традиционных геометрических орнаментов, где базовые формы несут глубокую символическую нагрузку:



а б в г

Рис.1. Национальные орнаменты:
а – русский; б – африканский; в – азербайджанский; г - казахский

Возьмем как пример Рис. 1. В славянской народной вышивке и ткачестве ромб выступает одним из самых мощных и древних символов — он олицетворяет землю, плодородие, женское начало и засеянное поле. Простой ромб символизировал пашню, ромб с точкой внутри — засеянное поле (семена жизни), ромб с крестом — единство неба (солнца) и земли. Часто ромб дополнялся «гребешками» или крючками (так называемый «орепей» или «ромб-лягушка»), что усиливало значение роста, защиты и плодородия.

Крест (равноконечный или косой) обозначал солнце, огонь, структуру мира и четыре стороны света. Круг — бесконечность, цикличность жизни и целостность космоса. Спираль передавала развитие, мудрость и вечное движение.

Когда базовые геометрические элементы объединяются в ритмичный повторяющийся орнамент, возникает целостный гештальт — законченная визуальная структура, которую мозг воспринимает как нечто большее, чем простая сумма частей. Благодаря принципам гештальта (близость элементов, подобие форм, непрерывность линий и замыкание фигур) орнамент превращается в единую, самодостаточную систему.

Из отдельных ромбов, крестов и точек рождается мнемоническая программа: в маленьком модуле умещается большой объём смысла — пожелание плодородия, защиты, благополучия и связи поколений. Зритель не просто «видит узор», а интуитивно считывает гармонию мира, порядок и жизненную силу. Такой орнамент работает на уровне бессознательного: он успокаивает, структурирует внимание и создаёт ощущение защищённости и целостности, потому что резонирует с глубинными архетипическими структурами психики.

В отличие от механического декора, древний славянский геометрический орнамент никогда не был хаотичным — он всегда представлял собой упорядоченную систему, где каждый элемент связан с общим

А вот как похожие принципы выглядят в современных логотипах с радиальной симметрией и мандало-подобными формами:



Рис.4. Логотип Олимпийских игр

Логотип Olympic Games, несмотря на отсутствие строгой радиальной симметрии, основан на принципе центрированности и повторения формы круга. Переплетающиеся кольца образуют визуальную систему, в которой каждый элемент связан с другими, создавая ощущение целостности и равновесия. Использование круга как базовой формы отсылает к архетипическому представлению об объединении и единстве, поскольку круг традиционно воспринимается как символ завершённости, непрерывности и гармонии. Таким образом, даже при отсутствии классической радиальной структуры логотип сохраняет ключевые принципы, характерные для древних орнаментальных систем, — повтор, ритм и смысловую целостность.



Рис.5. Логотип компании Microsoft

Логотип Microsoft представляет собой пример иной организации визуальной системы по сравнению с радиально-симметричными структурами. В его основе лежит принцип модульности и упорядоченности: четыре цветных квадрата образуют целостную композицию, объединённую общей формой и ритмом.

Несмотря на отсутствие радиальной симметрии, логотип сохраняет идею структурного единства через повтор базового элемента — квадрата. Данная форма ассоциируется со стабильностью, порядком и логикой, что отражает рациональный характер современной цифровой среды.

С точки зрения архетипической символики квадрат, в отличие от круга, связан не с идеей целостности как единства, а с упорядоченностью и системностью. Таким образом, логотип демонстрирует иной тип визуального мышления: если круг объединяет, то квадрат организует.

В контексте сравнения с орнаментальными системами можно отметить, что и здесь присутствует принцип повторения и структурирования, однако он реализован через минималистическую геометрию и сокращённое количество элементов. Это позволяет логотипу сохранять высокую читаемость и адаптивность, оставаясь при этом частью более широкой традиции использования базовых геометрических форм в визуальной коммуникации.

Работа с ритмом и повтором как механизмами восприятия. Повтор — это не скука, а способ создать визуальный пульс, который успокаивает нервную систему и структурирует внимание. Ритмичные паттерны снижают когнитивную нагрузку лучше, чем хаотичная информация. В современном дизайне это проявляется в обоях, текстиле, UI-элементах (фоны карточек, градиентные переходы, repeating grid). Повторяющийся модуль позволяет глазу «отдыхать» и одновременно удерживать целостность. Примеры современного использования ритма и повтора в абстрактном и минималистичном ключе:

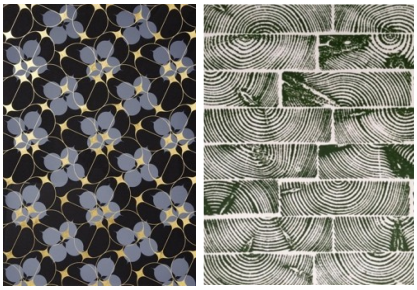


Рис.6. Современные комозиции

Создание целостных визуальных систем. Древний орнамент никогда не представлял собой случайный набор декоративных элементов — он всегда функционировал как целостная система, в которой

каждый мотив связан как с другими элементами, так и с общей структурой. Повтор, ритм и композиционная логика обеспечивали единство визуального языка и его устойчивость во времени.

В контексте современного графического дизайна данный принцип проявляется в построении комплексных визуальных систем, а не отдельных изолированных элементов. Речь идёт о разработке айдентики, в которой логотип, графические элементы, паттерны, типографика и цветовые решения образуют взаимосвязанную структуру.

Подобный подход позволяет создавать масштабируемые и гибкие системы, которые могут адаптироваться к различным носителям — от цифровых интерфейсов до печатной продукции, сохраняя при этом визуальную целостность. Как и в орнаменте, здесь важны ритм, повторяемость и структурная согласованность элементов.

Современный графический дизайн во многом воспроизводит принципы, заложенные в орнаментальных системах: не отдельная форма, а система взаимосвязей становится основой визуальной коммуникации.

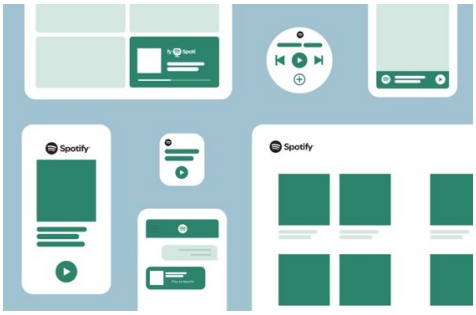


Рис.7. Интерфейс экосистемы Spotify

Подобно традиционному орнаменту, современные визуальные системы строятся на принципах повторяемости и структурной целостности. Разработка айдентики сегодня предполагает создание не отдельного изображения, а целостной визуальной среды, в которой каждый элемент подчинён общей логике.

Кодирование информации в компактной форме. Орнамент — это древняя мнемоническая технология: в одном небольшом модуле умещался огромный объём смысла — статус, происхождение, пожелания, защита, связь с предками.

Сегодня этот принцип можно мощно переложить на современный брендинг. Один маленький знак или повторяющийся паттерн способен нести всю философию компании, её ценности и эмоциональный код — и передаваться через поколения, точно так же, как это происходило в народной культуре.

Например, знаменитая монограмма Louis Vuitton (переплетённые инициалы LV, дополненные цветочными и звёздными мотивами) представляет собой яркий современный аналог древнего орнамента. В одном компактном модуле здесь закодировано сразу несколько пластов смысла: наследие основателя как мастера по изготовлению сундуков, дух путешествий и открытий, высочайшее французское ремесленное мастерство, а также сложная система защиты от подделок благодаря уникальному повторяющемуся узору. Этот паттерн мгновенно вызывает ощущение престижа, качества и непрерывности традиции, работая на том же глубинном уровне, что и народные орнаменты.



Рис.7. Логотип бренда Louis Vuitton

Важно понимать: такие формы не произвольны. Они опираются на фундаментальные структуры человеческого восприятия — то, как мозг ищет центр, распознаёт ритм, симметрию и стремится к целостности. Когда дизайнер работает с орнаментом или знаком осознанно, а не просто декоративно, современный объект начинает резонировать на том же глубинном уровне, что и древний узор: он не просто «красивый», а успокаивающий, структурирующий и эмоционально запоминающийся.

Именно в этом заключается будущее орнаментального мышления в дизайне: не копировать старинные узоры буквально, а возрождать их базовые принципы — способность кодировать сложный смысл в простой, гармоничной форме — в новой технологической и культурной реальности.

Таким образом, геометрические архетипы народного орнамента выступают не устаревшим декоративным приёмом, а универсальным визуальным языком, укоренённым в структурах коллективного бессознательного и особенностях человеческого восприятия. Их изучение позволяет дизайнерам перейти от поверхностной стилизации этнических мотивов к осознанному использованию фундаментальных принципов:

символизма базовых геометрических форм, ритма и повтора, целостности визуальной системы и компактного кодирования смыслов.

Возрождение орнаментального мышления не подразумевает буквального возврата к прошлому. Оно предполагает глубокое осмысление механизмов, которые тысячелетиями делали орнамент мощным инструментом визуальной коммуникации. В условиях доминирования минимализма именно такой подход помогает преодолеть разрыв между формой и содержанием, создавая коммуникацию, которая резонирует с глубинными уровнями психики и формирует устойчивые эмоциональные связи.

Перспективы дальнейших исследований связаны с экспериментальной проверкой влияния архетипических геометрических паттернов на эмоциональное состояние и поведение человека, а также с разработкой методик их интеграции в цифровые интерфейсы и динамические медиа. Осознанное обращение к корням визуальной культуры открывает новые возможности для создания гармоничной и осмысленной визуальной среды XXI века.

Список литературы

1. Норман Д. Дизайн привычных вещей. М.: Вильямс, 2006. 384 с. URL: http://xn--90acg2babefdpm.xn--p1ai/static/books/2015/02/13/normandonalddizajnprivyichnyihveschej2006.pdf (дата обращения: 13.04.2026).
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. 392 с.
3. Папанек В. Дизайн для реального мира. М.: Д. Аронов, 2004. 416 с.
4. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс, 1995. 624 с.
5. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. 608 с. URL: https://vk.com/wall-56611080_122127 (дата обращения: 13.04.2026).
6. Юнг К. Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. 336 с.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Эксмо, 2001. 512 с.
8. Лоос А. Орнамент и преступление // Избранные сочинения. М.: Стройиздат, 1993. С. 195–204.
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.

References

1. Norman D. Dizain privychnykh veshchey [The Design of Everyday Things]. Moscow: Williams, 2006. 384 p. URL: http://xn--90acg2babefdpm.xn--p1ai/static/books/2015/02/13/normandonalddizajnprivyichnyihveschej2006.pdf (date accessed: 13.04.2026). (in Rus.).
2. Arnkheim R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie [Art and Visual Perception]. Moscow: Arkhitektura-S, 2007. 392 p. (in Rus.).
3. Papanek V. Dizain dlya real'nogo mira [Design for the Real World]. Moscow: D. Aronov, 2004. 416 p. (in Rus.).
4. Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz [Myth. Ritual. Symbol. Image]. Moscow: Progress, 1995. 624 p. (in Rus.).
5. Rybakov B.A. Yazychestvo drevnikh slavyan [Paganism of the Ancient Slavs]. Moscow: Nauka, 1981. 608 p. URL: https://vk.com/wall-56611080_122127 (date accessed: 13.04.2026). (in Rus.).
6. Yung K.G. Chelovek i ego simvoly [Man and His Symbols]. Moscow: Serebryanye niti, 1997. 336 p. (in Rus.).
7. Levi-Stross K. Strukturnaya antropologiya [Structural Anthropology]. Moscow: Eksmo, 2001. 512 p. (in Rus.).
8. Loos A. Ornament i prestuplenie [Ornament and Crime]. In: Izbrannye sochineniya [Selected Works]. Moscow: Stroyizdat, 1993. pp. 195–204. (in Rus.).
9. Lotman Yu.M. Semiosfera [Semiosphere]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2000. 704 p. (in Rus.).

Научный руководитель: старший преподаватель, Алатырцева Е. О.
Scientific supervisor: senior tutor, Alatyrseva E. O.

УДК 7.012:004.946

А. И. Исламова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЛЕВЕЛ-ДИЗАЙН: КАК ПРОСТРАНСТВО РАССКАЗЫВАЕТ ИСТОРИЮ

© А. И. Исламова, 2026

В данной статье исследуется феномен левел-дизайна как ключевого элемента невербального повествования в цифровой среде. На основе анализа популярных видеоигр Resident Evil 4 Remake, *The Last of Us, Control и* Detroit: Become Human *автор раскрывает механизмы функционирования «нарративной архитектуры». Особое внимание уделяется методам визуального сопоставления, использованию индексальных знаков и психологическому воздействию архитектурных стилей на игровой опыт. Исследование подтверждает, что организация виртуального пространства является первичным инструментом формирования смыслового контекста, превосходящим по эффективности традиционные методы экспозиции.*
Ключевые слова: левел-дизайн, нарративная архитектура, визуальный сторителлинг, интерактивная среда, геймдизайн, семиотика пространства.

A. I. Islamova

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

LEVEL DESIGN: HOW SPACE TELLS THE STORY

This article explores the phenomenon of level design as a key element of non-verbal storytelling in the digital environment. Based on the analysis of popular video games such as Resident Evil 4 Remake, The Last of Us, Control, and Detroit: Become Human, the author reveals the mechanisms of "narrative architecture." Special attention is paid to methods of visual juxtaposition, the use of indexical signs, and the psychological impact of architectural styles on the gaming experience. The study confirms that the organization of virtual space is a primary tool for forming a semantic context, surpassing traditional methods of exposition in efficiency.
Keywords: level design, narrative architecture, visual storytelling, interactive environment, game design, semiotics of space.

В современной индустрии видеоигр проектирование уровней (левел-дизайн) окончательно трансформировалось из чисто прикладной задачи по созданию препятствий в сложную междисциплинарную форму нарративной практики. Ключевой теоретической базой здесь выступает концепция «нарративной архитектуры», предложенная Генри Дженкинсом. Согласно его положениям, левел-дизайнер функционирует не как строитель, а как постановщик условий, в которых пользователь самостоятельно реконструирует сюжет в процессе исследования [1].

В отличие от кинематографа, где зритель ограничен рамками кадра и линейным временем, видеоигры используют пространство как «архив смыслов». Этот метод превращает исследование мира в процесс «дешифровки» истории. Левел-дизайнер здесь выступает в роли «архитектора смыслов», проектирующего эмоциональный опыт через геометрию, свет и материальное окружение. Важным аспектом является создание «атмосферного погружения», где каждая деталь интерьера становится носителем информации о социальном, политическом или историческом состоянии игрового мира.

Релевантным примером реализации этой концепции выступает Resident Evil 4 Remake. В данной работе левел-дизайн трансформируется из декоративной среды в активный механизм взаимодействия, где архитектурный облик локаций (деревня, замок, остров) служит визуальным воплощением социального и ментального распада (Рис. 1).



Рис. 1. Деревня

Авторы мастерски эксплуатируют метод «готической деформации» повседневности. Клара Фернандес-Вара классифицирует подобные элементы как «индексальные знаки» – материальные свидетельства, фиксирующие момент перехода от порядка к хаосу [2]. В интерьерах деревенских домов левел-дизайнеры используют бытовую неустроенность для активации тревоги: на столах брошенная посуда, а традиционная религиозная символика замещена оккультными атрибутами культа «Лос-Иллюминадос» (Рис. 2). Зритель моментально дешифрует этот код: паразит (Ла-Плага) захватил не только биологические оболочки жителей, но и само их жизненное пространство, превратив дом из крепости в зону отчуждения.



Рис. 2. Дом в деревне

Архитектурный ансамбль замка Салазара, выполненный в стилистике испанского Возрождения с элементами избыточного барокко, функционирует как визуальная метафора деградирующей аристократии. Гигантские залы, монументальные статуи и нелогичная, лабиринтообразная структура уровней подчеркивают гордыню и безумие владельца, превратившего историческое наследие в систему смертоносных ловушек (Рис. 3).



Рис. 3. Замок Салазара

Особенность проектирования здесь заключается в функциональной прагматике уровней. Каждая локация спроектирована как «арена выживания», где элементы интерьера – окна, лестницы, узкие проходы и взрывоопасные объекты – интегрированы в боевую хореографию. Пространство постоянно проверяет когнитивные способности игрока, заставляя его анализировать геометрию окружения для поиска тактического преимущества (Рис. 4). Таким образом, левел-дизайн в Resident Evil 4 Remake перестает быть статичным фоном, становясь динамическим антагонистом, который транслирует чувство враждебности через материальную среду.



Рис. 4. Использование узкого прохода для взрыва

В игре The Last of Us левел-дизайн ориентирован на создание чувства глубокой меланхолии и необратимой утраты. Здесь пространство функционирует как сложный археологический пласт, скрывающий личные драмы. Дизайнеры используют метод «встроенного нарратива», заставляя игрока сопоставлять найденные записки с тем, что он видит в окружении [3].

Исследование заброшенного убежища в канализации превращается в восстановление хроники жизни группы выживших под руководством Иша. С помощью детских рисунков на стенах, самодельных футбольных ворот и разбросанных игрушек авторы рассказывают историю попытки построить нормальное общество в условиях апокалипсиса (Рис. 5, в). Предметы быта – забытые на полках магазинов куклы и брошенные в метро личные вещи – делают историю интимной (Рис. 5, а). Дополнительными визуальными маркерами служат мемориал с фотографиями погибших, заросшая карусель в руинах торгового центра и появление диких животных (жирафов) в черте города (Рис. 5, б). Это значительно усиливает эмоциональный отклик, превращая игрока в исследователя человеческих судеб. Визуальный ряд здесь работает на контрасте между безжалостной природой, поглощающей города, и хрупкими следами человеческого присутствия.



а



б



в

Рис. 5. Локации игры The Last of Us:
а – Предметы быта; б – Мемориал и дикие животные; в – Рисунок, футбольные вопрота, игрушки

Проект Control демонстрирует концептуальный подход, используя архитектурный стиль брутализм. Старейший Дом – штаб-квартира Федерального Бюро Контроля – состоит из циклопических бетонных конструкций, монументальных лестниц и агрессивных острых углов (Рис. 6). Данная архитектура транслирует идею подавляющей бюрократии и абсолютной безличности государственной машины.

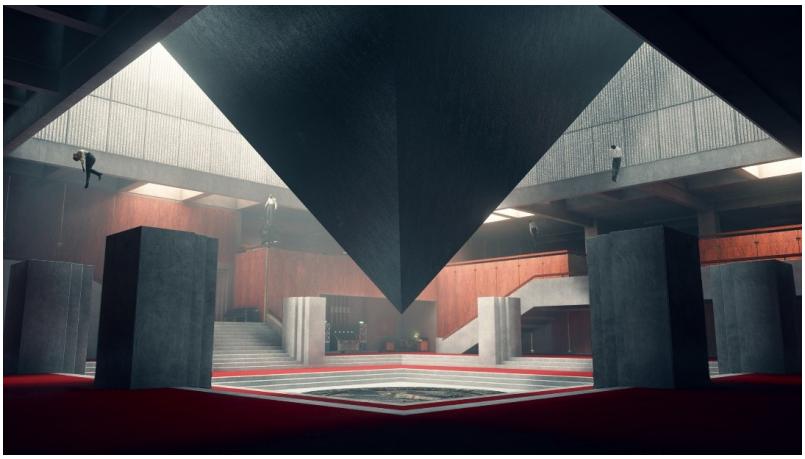


Рис. 6. Центральный отдел Старейшего дома

Майкл Нитше отмечает, что геометрия уровней напрямую влияет на чувство дезориентации и трепета [4]. Огромные, пустые залы и серые коридоры заставляют игрока чувствовать себя незначительным перед лицом сверхъестественных сил. Левел-дизайн здесь строится на принципах «Béton Brut» (сырого бетона): отказ от отделки и сохранение фактуры деревянной опалубки превращают холодный материал в тактильный рельеф, который служит «якорем реальности» в нестабильном мире (Рис. 7). Вертикальность пространства, вдохновленная интерьерами Мэрии Бостона, создает сложную систему лестниц и мостов, превращая здание в «бетонный улей» с жесткой иерархией уровней.



Рис. 7. Фактура «сырого бетона»

Особенность дизайна заключается в его «нестабильности»: стены могут сдвигаться, а комнаты – трансформироваться прямо на глазах у пользователя (Рис. 8). Это визуальное подтверждение того, что реальность внутри Бюро хрупка и переменчива. Здесь архитектура перестает быть фоном и становится самостоятельным персонажем, антагонистом, который диктует правила игры. Она функционирует как динамический тактический ресурс: бетонные укрытия разрушаемы, что исключает пассивный геймплей, а каждый элемент интерьера – от кусков вырванного из стен бетона до тяжелой офисной мебели – интегрирован в боевую систему в качестве снарядов (Рис. 9). Таким образом, левел-дизайн постоянно проверяет восприятие игрока на прочность, превращая само пространство в инструмент психологического и физического давления.



Рис. 8. *Перестраивающийся коридор*



Рис. 9. *Парящие монолиты в Карьере Чёрного камня*

В игре Detroit: Become Human левел-дизайн используется как инструмент социальной критики и визуализации классового разрыва. Пространство города Детройт 2038 года спроектировано на контрасте между высокотехнологичным футуризмом и деградирующими районами «старого мира».

Дизайнеры применяют метод «социального зонирования»: центральные кварталы и штаб-квартира корпорации «Киберлайф» выполнены в стиле стерильного минимализма с преобладанием белого цвета, стекла и открытых пространств (Рис. 10). Эта архитектура транслирует идею «безупречного будущего», доступного лишь элите. В противовес этому, жилые кварталы для бедных и зоны обитания андроидов-изгоев наполнены визуальным «шумом»: ржавчиной, грязью и перенасыщенностью деталями уходящей эпохи (Рис. 11).



Рис. 10. «Киберлайф»



Рис. 11. Локация улицы

Особое внимание уделено инфо-дизайну в пространстве. Взаимодействие андроидов с миром визуализировано через дополненную реальность (AR), интегрированную прямо в интерьер уровней: траектории движения и маркеры улик превращают саму архитектуру в цифровую карту (Рис. 12). Исследование бытовых предметов в интерьерах – от рекламных журналов до личных вещей – позволяет игроку реконструировать историю социального конфликта без прямого использования диалогов. Здесь пространство функционирует как индикатор «человечности» или «механистичности» среды, превращая левел-дизайн в поле для морального выбора.



Рис. 12. Режим реконструкции событий

Помимо смысловой нагрузки, левел-дизайн выполняет важнейшую функцию навигации. Процесс проектирования представляет собой «хореографию игрока». Дизайнеры используют свет как «визуальный лид»: глаз человека подсознательно ищет наиболее освещенный участок в темном помещении, что позволяет вести игрока по нужному маршруту без использования стрелок интерфейса. В BioShock это реализовано через неоновые вывески, в The Last of Us – через солнечные лучи, пробивающиеся сквозь проломы в стенах, а в Detroit: Become Human – через диегетические маркеры интерфейса, которые органично вписаны в пространство и видны только персонажам-андроидам, направляя их взгляд на ключевые объекты взаимодействия. В Resident Evil 4 Remake свет выполняет роль "островка безопасности": теплый желтый свет керосиновых ламп или костров среди густого тумана и ночного леса не только указывает верное направление движения, но и психологически маркирует зону, где игрок может перевести дух, отделяя ее от враждебной темноты.

Цветовая палитра также служит инструментом повествования. Красный цвет в Control сигнализирует о враждебном присутствии, в то время как холодный синий или стерильный белый указывают на относительную безопасность или зоны «чистой» науки. В Detroit: Become Human палитра разделяет миры: теплые, «грязные» охристые тона закреплены за человеческим бытом и хаосом, в то время как холодный голубой и неоновый синий маркируют технологический мир андроидов и зоны корпоративного порядка. Эти когнитивные маркеры позволяют игроку мгновенно оценивать ситуацию, не отвлекаясь от погружения в историю. В Resident Evil 4 Remake цветовая палитра работает на инстинктивном уровне: ярко-желтый цвет служит универсальным навигационным маркером, который выделяется на фоне приглушенных, землистых тонов окружения. Этот прием позволяет игроку мгновенно находить интерактивные объекты в динамичных сценах боя, сохраняя при этом общую атмосферу упадка и визуального шума.

Современный левел-дизайн – это синтез архитектуры, когнитивной психологии и режиссуры. Процесс создания уровней перерос рамки оформления пространства и стал методом формирования сложного эмоционального опыта. В будущем, с развитием процедурной генерации миров, главной задачей станет разработка алгоритмов, способных сохранять такие же глубокие нарративные связи [5]. Пространство в видеоиграх окончательно закрепило за собой роль главного интерфейса между автором и игроком, превращая виртуальный мир в полноценное интеллектуальное путешествие.

Научный руководитель: старший преподаватель
Алатырцева Е. О.
Scientific supervisor: Senior Lecturer
Alatyrtseva E. O.

Список литературы

1. Jenkins H. Game Design as Narrative Architecture // Computer. 2004. Vol. 44, no. 3. P. 118–130.
2. Fernandez-Vara C. Game Spaces Speak Volumes: Indexical Storytelling // Proceedings of the 2011 DiGRA International Conference. 2011.
3. Smith G. Environmental Storytelling // Game Design Workshop. CRC Press, 2014.
4. Nitsche M. Video Game Spaces: Image, Play, and Structure. MIT Press, 2008. 320 p.
5. Толоконникова А. К. Специфика повествования в цифровых средах // Культура и искусство. 2023. № 4. С. 12–25.

References

1. Jenkins H. Game Design as Narrative Architecture // Computer. 2004. Vol. 44, no. 3. 118–130 pp.
2. Fernandez-Vara C. Game Spaces Speak Volumes: Indexical Storytelling // Proceedings of the 2011 DiGRA International Conference. 2011.
3. Smith G. Environmental Storytelling // Game Design Workshop. CRC Press, 2014.
4. Nitsche M. Video Game Spaces: Image, Play, and Structure. MIT Press, 2008. 320 pp.
5. Tolokonnikova A. K. Specifika povestvovaniya v cifrovyh sredah [Specifics of storytelling in digital environments]. Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art]. 2023. No. 4. 12–25 pp. (in Rus.).

УДК 791.228

А. И. Шацкая

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРИЁМЫ В МУЛЬТФИЛЬМАХ Ф. С. ХИТРУКА

Исследование посвящено выявлению визуальных приемов, использованных в режиссерских работах Ф. С. Хитрука. В статье анализируются такие мультфильмы, как «История одного преступления», «Фильм, фильм, фильм», «Топтыжка», «Каникулы Бонифация», «Винни-Пух». На основе проведенного анализа делаются выводы о функциях визуальных приемов в каждой из выбранных работ режиссера.
Ключевые слова: Фёдор Хитрук, визуальный язык, полиэкранность, коллаж, метод «торцовки», гэги, карикатурность

A. I. Shatskaya

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

VISUAL TECHNIQUES IN F. S. KHITRUK'S CARTOONS

The research is devoted to the identification of visual techniques used in directorial works of F. S, Khitruk. The article analyzes such cartoons as "The Story of a crime", "Film, film, film", "Toptyzhka", "Boniface's Vacation", "Winnie the Pooh". Based on the analysis conclusions are drawn about the functions of visual techniques in each of the selected works of the director.
Keywords: Fedor Khitruk, visual language, multi-screen, collage, stippling method, gags, caricature

Федор Савельевич Хитрук — советский и российский художник-мультипликатор, режиссер и сценарист, создатель мультфильмов, ставших классикой советской анимации. Мультфильмы Хитрука отличаются особым режиссерским видением, в них прослеживается использование определенных приемов, способных наиболее выразительно донести идею до зрителя, заставляя взрослых задуматься о проблемах, актуальных и по сей день, и радуя детей веселыми сюжетами. Целью предстоящего исследования является анализ мультфильмов Федора Савельевича Хитрука и выявление основных визуальных приемов, которые используются в них.

Фёдор Савельевич Хитрук родился 1 мая 1917 года в Твери в семье рабочего. В 1937 году он выиграл конкурс и попал на студию «Союзмультфильм» в качестве стажера, и именно этот момент можно считать началом творческой карьеры будущего режиссера. За время работы мультипликатором Хитрук принял участие в создании многих мультфильмов, например, таких как «Дядя Степа» (реж. В. Сутеев, 1939), «Царевна-лягушка (реж. М. Цехановский, 1954) и «Аленький цветочек» (реж. Л. Атаманов, 1958), однако своей самой удачной работой считал роль Оле-Лукойе в «Снежной королеве» Л. Атаманова, вышедшей в 1957 году. К концу 1950-х годов Федор Савельевич стал планировать создание собственного мультфильма. Столь позднее обращение к режиссуре Хитрук в своей книге «Профессия — аниматор» объясняет двумя причинами: во-первых, ему нравилась работа аниматором, в «глубинный смысл» которой он в тот момент «начал по-настоящему вникать», а во-вторых, не было идеи, которая была бы способна сподвигнуть Хитрука на создание собственного фильма [1]. В 1962 году вышел мультфильм «История одного преступления», ставший первой режиссерской работой Федора Савельевича Хитрука.

Стоить отметить большое влияние анимаций Уолта Диснея на Федора Савельевича Хитрука. В книге «Профессия — аниматор» режиссер отмечает, что впечатления о первых увиденных фильмах Диснея «остались в памяти как некий феномен», и что именно после их просмотра «вирус анимации» «попал» в него [1]. Наследие Диснея проявляется в использовании гэгов — визуальных или ситуационных шуток, которые благодаря своей нелепости и абсурдности вызывают у зрителя смех. Например, в мультфильме «Винни-Пух» в сцене, где Пятачок пытается надуть воздушный шарик, вместо шарика надувается сам Пятачок, в мультфильме «История одного преступления» в момент, когда мужчины во дворе играют в домино, от ударов костей по столу сотрясается весь дом, от танцев соседей Мамина сверху начинают двигаться и люди на фотографии, а в «Каникулах Бонифация» от затягивания пояса у силача в цирке надуваются мышцы рук. Федор Хитрук часто обращался к освещению общественных явлений с критической точки зрения, например, в «Истории одного преступления» показывается эгоистичность и безразличие современного человека, а в работе «Фильм, фильм, фильм» затрагивается тема борьбы творца

за право быть индивидуальным и выражать себя в творчестве. Поднимаемые острые вопросы скрываются за гротесками и абсурдами — такой подход позволяет завуалировать критику и создает возможность по-разному трактовать один и тот же фрагмент, а также добавляет работе элемент юмора, что делает ее доступной для большей аудитории. Для работ Федора Хитрука характерен экспериментальный характер. В своих мультфильмах режиссер часто использует новые необычные приемы, позволяющие сделать анимацию более выразительной. Примерами таких приемов является полиэкранность, использованная в «Истории одного преступления», прием коллажа (совмещения вырезанных и нарисованных объектов), который использовался в «Истории одного преступления», метод «торцовки» в мультфильме «Топтыжка».

Мультфильм «История одного преступления» стал для Ф. С. Хитрука возможностью для воплощения смелых формальных идей, которые возникли еще в то время, когда он был аниматором. Для работы была выбрана актуальная и по сей день тема — шумовой террор. Большой город показан как жестокое и эгоистичное место, где каждый человек думает только о себе и не способен на сочувствие и уважение. Стоит отметить характерную для мультфильма яркую и контрастную цветовую гамму — сочетание желтых, зеленых и красных оттенков создает ощущение болезненности и тревожности. Подчеркивает это чувство также стиль графики: художник Сергей Алимов с помощью жестких, острых форм показывает город как пространство, в котором нет места единству, здания будто висят в воздухе и не зависят друг от друга, каждый дом является отдельным миром, но даже живущие в одном подъезде люди как будто не знают о существовании друг друга. Благодаря сочетанию колорита и рисунка создается атмосфера постоянного стресса, под воздействием которого находятся жители мегаполиса. Тема одиночества и изолированности раскрывается с помощью приема полиэкранного действия, при котором в одном кадре происходит сразу несколько событий. Например, в сцене, когда главный герой В. В. Мамин ложится спать, в кадре над его комнатой появляется дополнительное пространство, в котором показаны шумящие и танцующие соседи. Пример стоп-кадра с использованием полиэкрана можно увидеть на Рисунке 1. Таким образом, в пределах одного кадра синхронно представлены действие, разворачивающееся в одной локации, и ответная реакция героя, находящегося в ином пространстве, на это действие.

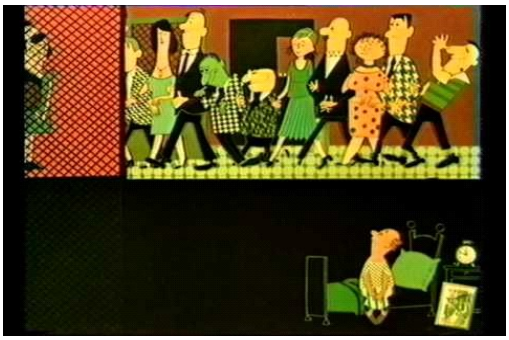


Рис. 1. Кадр из мультфильма «История одного преступления» (реж. Ф. С. Хитрук, 1962)

Пространство квартир героев строго ограничено, а межу ними — пустота, символизирующая отстраненность и безразличие жильцов друг к другу. Кроме того, этот метод позволяет наиболее подробно показать пространство дома, в котором живет герой, при этом не углубляясь в лишние детали. Например, в сцене с влюбленными, передающими друг другу сообщения стуком по батареям, стоп-кадр из которой представлен на Рисунке 2, показаны только сами влюбленные, сидящие на подоконниках у батарей, и трубы, по которым звук распространяется по дому, а пространство комнаты Мамина, предстает только в виде части домового водопровода.

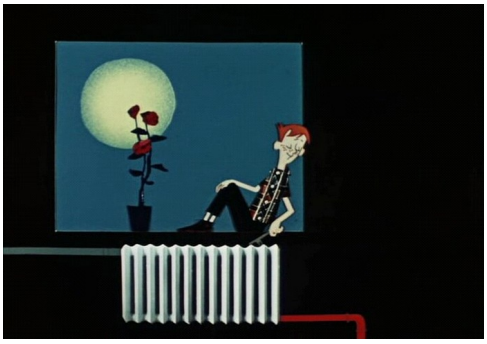


Рис. 2. Кадр из мультфильма «История одного преступления» (реж. Ф. С. Хитрук, 1962)

Для мультфильма в целом характерен лаконизм и некая условность — выразительность достигается малыми средствами: в кадре присутствуют только те детали, которые действительно важны для сюжета. Лаконизм также проявляется в характере действий — между ними нет конкретных и привычных связок. Хитрук применяет один из принципов гештальт-психолгии: человеческий мозг способен додумывать недостающие элементы движения. Например, движение подметания пола семейной парой решено 2 повторяющимися кадрами: в первом руки героев отведены назад, а во втором — вытянуты вперед, и мозг зрителя сам достраивает более плавное движение, сцена с одеванием Мамина также решена предельно просто — в первом кадре герой сидит без пиджака, а в следующем уже стоит, надевая его. Однако несмотря на упрощение визуального ряда, звуковое сопровождение максимально достоверно, что еще сильнее подчеркивает ощущение эмоциональной пустоты и глубже раскрывает проблему шумового террора. Еще одним интересным приемом, использованным в «Истории одного преступления», является метод коллажа, когда в одном кадре одновременно используется нарисованная графика, фотографии и видеофрагменты. Например, из окон офиса, в котором работает Мамин, видны настоящие здания с фотографий, по телевизору в его квартире показываются отрывки из реальных фильмов, а газеты людей в метро вырезаны из настоящих газет. Такое сочетание условности с гиперреалистичностью создает более выразительный и живой визуальный ряд. Важным инструментом для раскрытия основной идеи мультфильма являются гиперболизация и абсурд. Так, например, музыкальный центр соседа Мамина увеличен до огромных размеров, ящики падают настолько громко, что сотрясается земля, от топота танцующих соседей сверху со стены квартиры Мамина падает фотография. Прием преувеличения направлен на усиление впечатления шумового воздействия на главного героя и выступает способом критики эгоизма людей, а также добавляет элемент юмора. Бытовая ситуация доводится до абсурда, люди превращаются в сатирические типы, а зритель задается вопросом, можно ли назвать Мамина преступником.

В мультфильме «Фильм, фильм, фильм», вышедшем в 1968 году, представлено критическое осмысление тяжелого процесса создания кинофильма. Деятельность, которая в сознании людей кажется творческой, показана как череда повторяющихся действий, каждое из которых требует утверждения кем-то еще: написанный сценарий сначала сокращается, а потом дописывается по решению высшего руководства, запланированные сцены переснимаются из-за того, что они слишком мрачные, режиссер указывает актерам, как они должны играть. Творческий процесс перестает быть творческим. Кроме того, он показан не как полет фантазии и вдохновения, а как постоянный стресс для всех, кто принимает в нем участие. Творческий поиск хаотичен. В мультфильме идея о неупорядоченности процесса создания чего-то нового показана с помощью динамики и перегруженности композиций кадров, что особенно заметно в сценах на киностудии. Спокойные и статичные композиции в начале мультфильма, во время работы сценариста над сценарием, постепенно сменяются более динамичными и хаотичными по мере работы героев над кинофильмом. Подобным образом работает цветовое решение анимации: первые сцены со сценаристом выполнены в оттенках серого, а к концу колорит становится более ярким и насыщенным. Эти приемы создают ощущение развития по нарастающей, подчеркивают динамику и усиливают эмоциональное воздействие на зрителя. Особый интерес для анализа вызывают сцены на киностудии. Композиции кадров (например, кадр, представленный на Рисунке 3) напоминают картины В. В. Кандинского (например, картину «Композиция VIII», представленную на Рисунке 4): ритмы лестниц, прожекторов, камер, обилие геометрических форм.



Рис. 3. Кадр из мультфильма «Фильм, фильм, фильм» (реж. Ф. С. Хитрук, 1968)

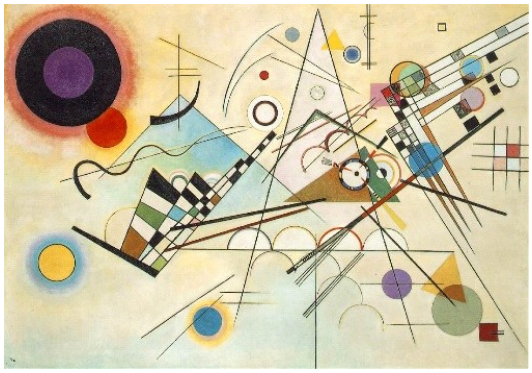


Рис. 4. В. В. Кандинский. Композиция VIII. 1923. Холст, масло. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк

Кадры выглядят перегружено, практически полное отсутствие свободного пространства создает ощущение скованности. В мультфильме «Фильм, фильм, фильм» нет классического приема полиэкранности, как в «Истории одного преступления», однако команда художников во главе с

Владимиром Зуйковым умело играет с пространством, представляя киностудию как некий хаотичный тесный лабиринт, который усиливает эмоциональное напряжение героев, а также подчеркивает мысль о том, что в процессе кинопроизводства нет места творческому самовыражению. Юмор и карикатурность снижают градус серьезности мультфильма и делают сложную тему более легкой для восприятия. Персонажи превращены в карикатурные типы, их эмоции гиперболизированы: сценарист в порыве разочарования, когда Муза его покинула, разрывает сценарий, режиссер краснеет от злобы и стыда, во время премьеры фильма вся съемочная группа трясется вместе со скамейкой, на которой она сидят, а после успеха киноленты герои плачут в обнимку. Хитрук применяет характерные для его режиссерского стиля визуальные шутки. Например, в момент, когда герои снимают сцену, где один актер сбрасывает другого с крепостной стены, в одном кадре актер летит вниз, а в следующем — он оказывается в гробу, во время премьеры режиссер в панике бегает по потолку и стенам, сценарист во время написания сценария пытается повеситься на веревке из сигаретного дыма. Визуальный стиль мультфильма сочетает более четкие и графичные формы самих персонажей с однотонными заливками и контурами и более размытые, текстурные формы фонов, что выделяет персонажей и сосредотачивает внимание зрителя на них. В мультфильме «Фильм, фильм, фильм» Ф. С. Хитрук с юмором критикует ограничения, не позволяющие творческому человеку выражать себя через искусство, превращая анимацию в способ высказаться и показать трудности своей профессии через гротескные образы и комичные ситуации.

Особое место в творчестве Ф. С. Хитрука занимает детская анимация. Режиссер считал, кто к детским мультфильмам нужно подходить с не меньшей серьезностью и ответственностью, чем к работам для взрослой аудитории. В них он так же экспериментировал с техниками и приемами, как и в «Истории одного преступления» и других своих работах. Первым мультфильмом для детей стал вышедший в 1964 году «Топтыжка», сюжет которого родился из упражнения с зоологическими персонажами для студентов. Визуальная стилистика главных героев опирается на иллюстрации художника-графика Евгения Чарушина — основной задачей мультфильма являлся поиск техники, которая позволила бы передать пушистость шерсти медвежонка и зайчонка. Для этого использовали метод «торцовки»: сначала на целлулоиде создавался легкий контур персонажа, затем некоторые элементы заливались сплошным цветом, а шерсть рисовалась с помощью поролоновых тампончиков. Благодаря применению такой техники мультфильм приобрел особую теплоту рисунка, герои выглядят как ожившие иллюстрации к детской книге. На Рисунках 5 и 6 представлено сравнение иллюстрации Е. Чарушина и персонажей из мультфильма «Топтыжка».



Рис. 5. Е. И. Чарушин. Обложка к книге «Зверята»



Рис. 6. Кадр из мультфильма «Топтыжка» (реж. Ф. С. Хитрук, 1964)

Для анимации характерно сочетание рисованных и вырезанных форм: Топтыжка и его друг Зайчонок были полностью отрисованы, благодаря чему их пластика более плавная, а Медведица и Зайчиха — бумажные марионетки с жесткими движениями. Контраст между движениями героев можно проследить в сцене с Медведицей и Топтыжкой, идущими по лесу: походка Медведицы более скованная, четкая, подчеркивающая ее строгий характер матери, тогда как медвежонок выглядит живым и подвижным ребенком. Главный художник Сергей Алимов создал для мультфильма простые и лаконичные фоны: интерьеры избушек медведей и зайцев, где с помощью мазков кисти созданы текстуры дерева, пейзажи леса, в которых тоже заметны движения кисти. Для создания пушистого снега так же применялся метод «торцовки». На задних планах использованы простые линии, упрощенные формы, особенно заметные в стилистике деревьев в лесу, благодаря чему более проработанные персонажи выглядят гармонично и сосредотачивают внимание зрителя на себе. Не менее важно оформление начальных титров: иллюстрации для них напоминают лубочные картинки, что с самого начала задает тон волшебной былины. Все примененные в мультфильме техники и приемы работают на создание атмосферы сказочности,

способствуют складыванию целостной и живописной картинки, которая интересна не только ребенку, но и взрослому.

В 1965 году вышел мультфильм «Каникулы Бонифация», основанный на сказке чешского писателя Милоша Мацоурека «Бонифаций и его родня». С точки зрения визуальных приемов в анимации не было нововведений, однако Ф. С. Хитрук использовал в ней новый способ работы с режиссерским сценарием, который позволил более точно расставить эмоциональные и кульминационные акценты. Весь сюжет делился на эпизоды, после чего просчитывался хронометраж сцен, выделялись наиболее важные фрагменты, а затем обозначались «линии настроения», которые обозначали те эмоции, которые должен вызывать у зрителя тот или иной отрывок мультфильма. Визуальный стиль мультфильма отличается яркой, контрастной цветовой гаммой, передающей колорит и атмосферу цирка и Африки: сочетания желтого, синего и зеленого в сценах на отдыхе, оранжевого и черного в сцене прыжка Бонифация через горящий обруч, желтого, красного и темно-синего в цирковых сценах. Такие палитры цветов работают на создание нужного эмоционального воздействия на зрителя, например, для создания напряжения во время прыжка льва через обруч, для подчеркивания динамики в цирковых сценах. В мультфильме Хитрук использует любимые им визуальные шутки и преувеличения: у дирижера в цирке неестественно выгибаются руки, клоуны распадаются на детали, показывающий детям представление Бонифаций скачет на сачке как на лошади. Подобные приемы хорошо работают на детскую аудиторию, вызывая смех и усиливая выразительность. В «Каникулах Бонифация» Хитрук снова применяет сочетание рисованных персонажей и бумажных марионеток. Особенно ярко разницу можно проследить в цирковых сценах: все циркачи сделаны в виде марионеток, благодаря чему их движения резкие и подчеркнуто неестественные, а сам Бонифаций — нарисован, его пластика плавная, подвижная. Таким образом противопоставляются артисты цирка — замкнутые в пространстве шатра, сосредоточенные только на работе, и лев, обладающий тонко чувствующей и эмоциональной душой, любящий свою бабушку и желающий приносить людям радость, но закомплексованный и вынужденный изображать свирепого хищника, которым себя не чувствует. Для создания гривы Бонифация использовался метод «торцовки», делающий героя еще более живым, и, следовательно, понятным зрителю. Как и во многих других своих работах, Ф. С. Хитрук пытается добиться наибольшей выразительности малыми средствами. Например, для того, чтобы показать толпу зрителей в цирке, используется прием, подобный тому, что был использован в «Истории одного преступления»: в кадре находятся только самые нужные детали — лица зрителей, а во время аплодисментов в кадре появляются еще и хлопающие кисти рук. Стоп-кадр из этой сцены представлен на Рисунке 7.

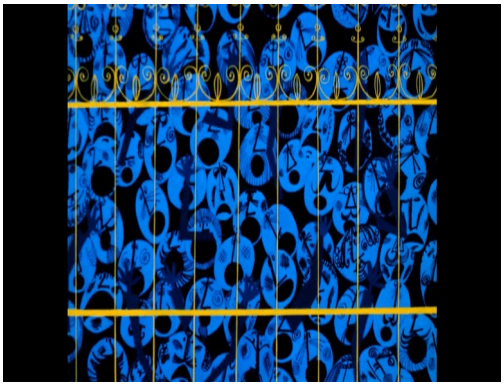


Рис. 7. Кадр из мультфильма «Каникулы Бонифация» (реж. Ф. С. Хитрук, 1965)

Ф. С. Хитрук отмечал некоторую автобиографичность мультфильма: как Бонифаций даже во время отдыха наслаждается тем, что его выступления приносят радость детям, так и аниматор трудится без устали, чтобы вызывать в зрителе приятные эмоции [1]. Примененные в анимации приемы служат раскрытию основной идеи, а также созданию образов героев, которые будут понятны аудитории.

На момент работы над трилогией мультфильмов о Винни-Пухе Ф. С. Хитрук не был знаком с диснеевской адаптацией книги А. Милна. Основной задачей режиссер ставил перед собой создание уникальных образов героев, не похожих на тех, которые были изображены на иллюстрациях к оригинальному произведению. Важным источником вдохновения послужил перевод книги Бориса Заходера. Хитрук хотел создать такой визуальный язык мультфильма, который смог бы передать «наивную нелепость» и прелесть текста. Стилистика работы должна была показать героев не как просто зверей, а сделать их понятными и близкими зрителю. Внешний вид персонажей отражает их характер. Так, например, простодушный и веселый Винни-Пух создан с помощью округлых и плавных форм, он приземистый и пухлый. Серьезный и воспитанный Кролик имеет вытянутые пропорции с тонкой шеей и лапами, а у меланхоличного ослика Иа продолговатая голова плавно перетекает в округлое тело. Важно

отметить, что для того, чтобы сделать неповоротливого Винни более подвижным и жизнерадостным, художники отделили лапы от тела — благодаря этому медвежонок активнее двигается и его движения более выразительны. Стилистика героев сильно отличается от степени проработки задних планов: если персонажи выполнены с помощью плотных заливок и четких контуров, то фоны напоминают детские рисунки цветными карандашами — они яркие, текстурные и упрощенные по формам, однако очень живописные по цветовым переходам. Для пейзажей так же характерно активное использование пустых пространств без заливок, благодаря чему ритм фона не нарушает гармонии композиций кадров и не перетягивает внимание зрителя на себя. Пример сочетания фона и персонажа представлен на Рисунке 8.



Рис. 8. Кадр из мультфильма «Винни-Пух» (реж. Ф. С. Хитрук, 1969)

Хитрук снова использует большое количество юмора и шуток, работающих как на детскую, так и на взрослую аудиторию: упавший Винни-Пух оказывается с поднятыми лапами перед Пятачком с ружьем, Винни вытирает лапы так, что грязь летит в нору Кролика, на табличках над входом в дом умной Совы надписи с ошибками. Эти приемы помогают сделать персонажей более интересными и понятными, правильно расставить акценты в мультфильме, а также создать атмосферу мира, в котором живут герои.

Таким образом, в режиссерских работах Ф. С. Хитрука используется большое количество разных как экспериментальных, так и классических визуальных приемов. Они выполняют разные функции: некоторые служат раскрытию атмосферы мультфильма (например, метод «торцовки» в «Топтыжке»), некоторые способствуют раскрытию основной темы работы (например, полиэкранность в «Истории одного преступления»), а некоторые помогают создать живых и понятых персонажей (например, использование разных пропорций героев в «Винни-Пухе»). Однако любой прием служит главной цели — созданию наиболее выразительного визуального ряда, с помощью которого режиссер может высказаться и донести свою идею до зрителя.

Научный руководитель: старший преподаватель кафедры дизайна рекламы Алатырцева Е. О.

Scientific supervisor: Senior Lecturer of Department of Advertising Design Alatyrtseva E. O.

Список литературы

1. *Хитрук, Ф. С.* Профессия — аниматор: В 2 т. Т. 1 [Текст] / Ф. С. Хитрук. — М.: Гаятри, 2007. — 304 с. — ISBN: 978-5-9689-0137-8

2. Абсурд и гротеск в анимации Ф. Хитрука как инструмент критики общества [Электронный ресурс] // Deziiign. — URL: https://deziiign.com/project/rotesk-v-animacionnykh-rabotakh-fedora-kh-49b266e8c689454ca0945cb304b02d29 (дата обращения: 22.03.2026)

3. *Кривуля, Н. Г.* Образ «маленького человека» в фильмах Ф. Хитрука [Текст] / Н. Г. Кривуля // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2018. — № 3. — С. 82-100.

4. «Передать пушистость» — О ранних работах Фёдора Хитрука [Электронный ресурс] // Сеанс. — URL: https://seance.ru/articles/toptyzhka-i-drugie/?ysclid=mm9cnpglvh946059086 (дата обращения: 29.03.2026)

5. *Петрухина, О. В.* Методы и средства прикладной анимации в России на рубеже 1940-1960-х гг. [Текст] / О. В. Петрухина // Человек и культура. — 2019. — № 1. — С. 1-10.

6. Русская анимация: продолжение следует [Электронный ресурс] // Аниматор.ru. URL: https://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=54 (дата обращения: 01.03.2026)

7. *Спутницкая, Н. Ю.* От захватчика к опекуну: эволюция образа медведя в советской анимации [Текст] / Н. Ю. Спутницкая // Телекинет. — 2021. — № 2 (15). — С. 15-21.

8. *Эваллье, В. Д.* Полиэкранная эстетика в мультипликации советских художников [Текст] / В. Д. Эваллье // Наука телевидения. — 2018. — № 3. — С. 168-189.

References

1. Hitruk, F. S. Professiya — animator: V 2 t. T. 1 [Tekst] / F. S. Hitruk. — M.: Gayatri, 2007. — 304 pp. — ISBN: 978-5-9689-0137-8 (in Rus.).
2. Absurd i grotesk v animacii F. Hitruka kak instrument kritiki obshchestva [Electronic resource] // Deziiign. — URL: https://deziiign.com/project/rotesk-v-animacionnykh-rabotakh-fedora-kh-49b266e8c689454ca0945cb304b02d29 (date accessed: 22.03.2026)
3. Krivulya, N. G. Obraz «malen'kogo cheloveka» v fil'mah F. Hitruka [Tekst] / N. G. Krivulya // Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka. — 2018. — № 3. — 82-100 pp. (in Rus.).
4. «Peredat' pushistost'» — O rannih rabotah Fyodora Hitruka [Electronic resource] // Seans. — URL: https://seance.ru/articles/toptyzhka-i-drugie/?ysclid=mm9cnpglvh946059086 (date accessed: 29.03.2026)
5. Petruhina, O. V. Metody i sredstva prikladnoj animacii v Rossii na rubezhe 1940-1960-h gg. [Tekst] / O. V. Petruhina // CHelovek i kul'tura. — 2019. — № 1. — 1-10 pp. (in Rus.).
6. Russkaya animaciya: prodolzhenie sleduet [Electronic resource] // Animator.ru. URL: https://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=54 (date accessed: 01.03.2026)
7. Sputnickaya, N. YU. Ot zahvatchika k opekunu: evolyuciya obraza medvedya v sovestkoj animacii [Tekst] / N. YU. Sputnickaya // Telekinet. — 2021. — № 2 (15). — 15-21 pp. (in Rus.).
8. Evall'e, V. D. Poliekrannaya estetika v mul'tiplikacii sovetskih hudozhnikov [Tekst] / V. D. Evall'e // Nauka televideniya. — 2018. — № 3. — 168-189 pp. (in Rus.).

Научное издание

ПРОМТЕХДИЗАЙН

Дизайн, искусствоведение и филологические науки

Сборник статей всероссийской научной конференции
молодых ученых с международным участием
Часть 4

Оригинал-макет подготовил А. М. Шванкин

Подписано в печать __.__.2026 г. Формат 60×84 1/16.
Печать трафаретная. Усл. печ. л. 31,3. Тираж 125 экз. Заказ 186
Электронный адрес: imn_dni_nauki@sutd.ru
Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 26