

ТРУДЫ

ИНСТИТУТА БИЗНЕС-КОММУНИКАЦИЙ

Том 14

2026

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ДИЗАЙНА»

ТРУДЫ
ИНСТИТУТА БИЗНЕС-КОММУНИКАЦИЙ

Научное издание

2026 • Том 14

*Под общей редакцией кандидата педагогических наук,
доцента М. Э. Вильчинской-Бутенко*

Санкт-Петербург
2026

УДК 3:316.77:7.012(063)
ББК 65:60.524.224:85.12я43

T78

Редакционная коллегия:

д-р технических наук, доцент *Н. Н. Рожков* (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна)
канд. педагогических наук, доцент *М. Э. Вильчинская-Бутенко* (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна)
д-р филологических наук, доцент *А. Н. Мениий* (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна)
канд. культурологии, доцент *Ю. В. Зиновьева* (Санкт-Петербургский государственный институт культуры)
канд. искусствоведения *К. Н. Сабур* (Ижевский государственный технический университет имени М. Т. Калашникова)

T78 *Труды института бизнес-коммуникаций. Т. 14 / Минобрнауки РФ ; ФГБУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна» ; под общ. ред. М. Э. Вильчинской-Бутенко. – Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2026. – 235 с.*

ISBN 978-5-7937-3023-5

Сборник включает научные статьи по широкому спектру вопросов журналистики, экономики и управления, технической эстетики и искусствоведения, педагогики, разрабатываемых ведущими преподавателями института бизнес-коммуникаций. В контексте поддержки и дальнейшего развития научно-педагогической школы Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна в сборнике также размещены статьи коллег из других вузов и совместные работы преподавателей и молодых исследователей по актуальным на данный момент вопросам общественных наук.

УДК 3:316.77:7.012(063)
ББК 65:60.524.224:85.12я43

ISBN 978-5-7937-3023-5

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2026

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

<i>Кадер А. М.</i>	Эволюция идеи защиты культурного наследия в вооруженных конфликтах	5
<i>Пашедко Ю. М.</i>	Ревитализация промышленных объектов как инструмент создания новых культурных центров в малых городах	12
<i>Фомин Е. О.</i>	Репрезентация культурной памяти кочевых регионов на примере скульптурного комплекса Даши Намдакова «центр азии»	18
<i>Шемшуренко Е. Г.</i>	Трансформация оптической плотности визуального языка в цифровом дизайне	27

УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Васюкова У. Е.</i>	Сайт-специфичность как инструмент актуализации городского наследия (на примере Санкт-Петербурга)	32
<i>Вельц П. А.</i>	Образ города в фильмах Уэса Андерсона	37
<i>Вильчинская-Бутенко М. Э.</i>	Иконология берлинских муралов как культурного кода ист-сайда	43
<i>Лавина К. Ю.</i>	Наивное искусство как исследовательская программа стрит-арта	50
<i>Мазаева Д. Д.</i>	Паблик-арт Санкт-Петербурга как индикатор социокультурной трансформации городской среды	59
<i>Полле С. А.</i>	Возможен ли стрит-арт в галерее?	64
<i>Ригишвили И. С.</i>	Паблик-арт как ресурс формирования экскурсионных маршрутов в современных городах	71
<i>Соколова И. А.</i>	Диалог и конфликт культурных кодов в фестивальных практиках уличного искусства	78
<i>Сунцева А. С.</i>	East Side Gallery: механизмы перехода от протестной акции к объекту культурного наследия	86
<i>Эверстова К. М.</i>	Образ арктики как элемент визуально-пространственной стратегии в формировании идентичности северных городов	93
<i>Ягунова Е. В.</i>	Вербальный код Бориса Матросова в городской среде	101

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

<i>Вань байлуань</i>	Визуальные коды туристских плакатов провинции Шэньси (КНР)	107
<i>Лю кайшу</i>	Передача мастерства и будущие возможности в практике дизайна неоновых вывесок Гонконга	117
<i>Масуд мохаммадзаде, Мохаддесе мохаммади</i>	Исследование эстетики типографики в работах иранских дизайнеров-членов международного альянса графического дизайна (AGI)	122
<i>Менший А. Н.</i>	Авторская книга как объект визуального дизайна: творческий метод О.А. Фадеевой	131
<i>Никандров Д. Ф.</i>	Перспективы развития светового дизайна адмиралтейского района Санкт-Петербурга	138
<i>Пислегина А. Н.</i>	Проектирование российских интернет-журналов для подростков	150
<i>Саллам Т.</i>	Роль литературного текста в обогащении эстетических ценностей сирийского киноплаката	155
<i>Солейманфар З.</i>	Зарубежный опыт художественного проектирования титров игрового кино	161
<i>Сун чанжунь</i>	Эстетическая трансформация элементов традиционной культуры народности Шэ в образах анимационных персонажей	173
<i>Цинь вэньюй</i>	Практика создания образа музея средствами освещения (на примере музеев-заповедников Китая)	181
<i>Чжан сяньлян</i>	Почтовая миниатюра как инструмент визуализации региональной культуры (на примере марок Гуанчжоу, КНР)	189
<i>Чжэн кайгэ</i>	Трансформация традиционных символов В книжном дизайне Лу Синя	198
<i>Ян шичжо</i>	Трансформация принципов супрематизма в книжной графике Цянь Цзюньтао 1920–1930-х годов	207

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

<i>Гуйда А. А., Калугина Н. И.</i>	Сравнение традиционных методов рендеринга и рендеринга с трассировкой лучей: преимущества, ограничения и современные тенденции	217
<i>Сонина П. А.</i>	Ошибки в мобильных приложениях: типология, влияние на пользовательский опыт и бизнес-метрики, стратегии управления	222
	Сведения об авторах	231

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

УДК 719:341.36

А. М. Кадер

ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕИ ЗАЩИТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ВООРУЖЕННЫХ КОНФЛИКТАХ

В статье прослеживается эволюция международно-правовых механизмов защиты культурного наследия в условиях вооруженных конфликтов от первых инициатив XIX века и Гаагских конвенций 1899 и 1907 годов до современности. Особое внимание уделяется анализу недостатков существующей нормативной базы, в том числе практически не функционирующему режиму «специальной защиты»

Ключевые слова: охрана культурного наследия, вооруженные конфликты, Гаагские конвенции

Amir M. Kader

EVOLUTION OF THE IDEA OF PROTECTING CULTURAL HERITAGE IN ARMED CONFLICTS

The article traces the evolution of international legal mechanisms for protecting cultural heritage in armed conflicts from the first initiatives of the 19th century and the Hague Conventions of 1899 and 1907 to the present day. Special attention is paid to the analysis of the shortcomings of the existing regulatory framework, including the virtually non-functioning regime of "special protection"

Keywords: protection of cultural heritage, armed conflicts, Hague Conventions

На данный момент нет возможности точно установить, кем впервые была сформулирована необходимость сохранения культурного наследия в условиях вооруженного конфликта, поскольку формирование идеи о необходимости регулирования отношений, возникающих в рамках защиты произведений искусства, храмов и научных объектов, заняло столетия. Истоком можно считать этические «кодексы» и философские размышления о рыцарских обычаях, итогом чего явились нормы международного права в виде Гаагских конвенций и последующих протоколов. В статье рассматривается эволюция этой идеи, выделяются ключевые фигуры, которые превратили

моральные представления в юридические обязательства, и анализируются первые примеры практического применения этих норм.

В античную эпоху отношение к культурным ценностям побежденных носило преимущественно инструментальный характер. Римское право закрепляло понятие «*res hostiles*» («вражеская собственность»), рассматривавшееся в качестве законной военной добычи [9]. Победитель обладал правом не только на захват, но и на уничтожение любого имущества, принадлежащего противнику. Тем не менее, в истории древнего мира фиксируются отдельные

исключения. Так, Тит Флавий, разрушивший Иерусалим в 70 г. н.э., отдал распоряжение сохранить Иерусалимский храм, однако данный приказ не был исполнен солдатами [2]. Полибий в своей «Истории» сообщает, что римские военачальники иногда щадили города, обладавшие выдающимися культурными памятниками, стремясь не только к территориальной экспансии, но и к завоеванию расположения местного населения [4].

В средневековой Европе идея охраны культурных ценностей развивалась в русле рыцарской этики и канонического права. Концепции «Божьего мира» и «Божьего перемирия» вводили временные ограничения на ведение боевых действий и запрещали нападения на сакральные объекты [7]. Тем не менее, указанные нормы, хотя были религиозно обусловлены и носили локальный характер, систематически нарушались и не подкреплялись механизмами принуждения.

Переломным этапом в рассматриваемой эволюции стало XVIII столетие. В эпоху Просвещения философы и юристы приступили к разработке учений о природе войны и пределах допустимого насилия. В трактате «Об общественном договоре» Жан-Жак Руссо сформулировал принцип, согласно которому война представляет собой отношение не между индивидами, а между государствами: «Война не есть отношение человека к человеку, но отношение государства к государству» [2]. Из данного положения по сути вытекает, что гражданские лица и принадлежащее им имущество, включая объекты культурной ценности, не подлежат включению в число военных целей. Указанная идея обосновывает концепцию «различения», лежащую в основе современного международного гуманитарного права.

В свою очередь, швейцарский юрист Эмер де Ваттель в труде «Право народов» развивал эту логику, непосредственно ставя вопрос о правомерности

уничтожения памятников культуры. Ваттель утверждал, что даже при условии оправданности разрушения фортификационных сооружений военной необходимостью, преднамеренное уничтожение «замечательных зданий, храмов, статуй, произведений искусства» является неправомерным и противоречит «принципам человечности и цивилизации» [2; 6]. В качестве аргумента он выдвигает тезис о том, что подобные объекты обладают ценностью не только для побежденного государства, но и для всего человечества в целом. Именно Ваттелю принадлежит одна из первых формулировок ограничений в ведении войны и необходимости защиты культурного наследия.

В XIX столетии философские концепции начинают обретать свое воплощение в конкретных правовых актах. Так, прусский эмигрант и профессор Колумбийского университета в Соединенных Штатах Францис Либер в период Гражданской войны в США получил от президента Авраама Линкольна поручение разработать свод правил для армии Союза. Результатом этой работы стала «Инструкция для армии Соединенных Штатов в полевых условиях», изданная в 1863 году и вошедшая в историю под названием «Кодекс Либера» [3; 5]. Этот документ представляет собой первый в мировой истории официальный воинский устав, излагающий законы и обычаи войны. Особое значение в его составе имеют положения, регламентирующие защиту культурных ценностей. Так, статья 35 говорит, что «произведения искусства, библиотеки, научные коллекции, а также предметы, служащие целям религии, должны охраняться от любого умышленного повреждения, даже когда они находятся в укрепленных городах или крепостях, подвергающихся осаде» [7].

«Кодекс Либера» оказал значительное влияние на последующую эволюцию международного права, был переведен на многие европейские языки и

использовался в качестве модели при разработке последующих международных конвенций [5]. При этом Ф. Либер не ограничился простой декларацией принципов, но также предложил механизмы юридической ответственности за их нарушение.

Профессор Санкт-Петербургского университета, юрист и дипломат Ф. Ф. Мартенс поднял идею защиты культурного наследия от национального уровня («Кодекс Либера») до межгосударственного. По инициативе российского императора Александра II в 1874 году в Брюсселе была созвана конференция, целью которой являлась разработка международной конвенции о законах и обычаях войны. Ф. Ф. Мартенс выступал не только в качестве участника, но и фактического автора ключевых положений Брюссельской декларации [6; 8]. Статья 8 данного документа устанавливала, что «Имущество общин, учреждений, посвященных науке, искусству и благотворительности, и исторические памятники рассматриваются как частная собственность и подлежат охране. Умышленное их уничтожение или повреждение подлежит судебному преследованию» [8].

Несмотря на то, что Брюссельская декларация не была ратифицирована (европейские державы сочли ее чрезмерно ограничивающей свободу военных действий), она послужила прообразом для всех последующих международно-правовых актов в данной сфере.

Участие Ф. Ф. Мартенса в Гаагских конференциях мира 1899 и 1907 годов способствовало включению норм о защите культурных ценностей в тексты Гаагских конвенций [1; 6]. Кроме того, им была предложена так называемая «оговорка Мартенса», согласно которой даже в случаях, не предусмотренных конкретными нормами права, население и воюющие стороны остаются под защитой «принципов международного права, вытекающих из установившихся обычаев, из принципов гуманности и из требований общественного сознания» [1].

Данная оговорка стала важным основанием для охраны культурных ценностей в ситуациях, не охваченных прямыми запретами.

Наиболее значимой в рассматриваемом контексте является IV Гаагская конвенция 1907 года «О законах и обычаях сухопутной войны» и прилагаемое к ней «Положение о законах и обычаях сухопутной войны» [1; 5]. Статья 27 Положения предписывала: «При осадах и бомбардировках должны быть приняты все необходимые меры для того, чтобы по возможности щадить... здания, предназначенные для целей науки, искусств и благотворительности, исторические памятники...» [1]. Статья 56 дополняла: «Имущество общин, учреждения, посвященные целям науки, искусств и благотворительности, а также исторические памятники рассматриваются как частная собственность. Умышленное изъятие, истребление или повреждение таких учреждений, исторических памятников... воспрещается и подлежит судебному преследованию» [1].

На практике, несмотря на то, что XX век стал эпохой тотальных войн, принципы Гаагских конвенций неоднократно демонстрировали свою практическую действенность. Вступление в Первую мировую войну сопровождалось грубыми нарушениями Гаагских правил, особенно на Восточном фронте и при вторжении германских войск в Бельгию. Разрушение библиотеки Лувенского университета в 1914 году стало символом варварства [5]. Тем не менее, даже в этом контексте нормы Конвенций выполняли функцию стандарта поведения и инструмента пропаганды: действия Германии были осуждены именно как нарушение Гаагских правил, что подтверждало признание их обязательной силы международным сообществом.

Также на оккупированных территориях Бельгии и Северной Франции германская администрация в значительной степени пыталась следовать положениям Гаагской конвенции. Как отмечает

И. Халл, оккупационные власти сохранили действие местного законодательства, осуществляли сбор налогов в соответствии с существовавшими нормами и издавали приказы о наказании за мародерство [4]. Систематического разграбления частной собственности, запрещенного статьей 46 Конвенции, не происходило. В отношении культурных ценностей немецкое командование отдавало распоряжения о сохранении исторических памятников в оккупированных городах, хотя реализация этих распоряжений на местах не всегда была последовательной [7]. Таковым является пример Реймского собора: когда в 1914 году немецкая артиллерия нанесла повреждение собору, это вызвало волну международного возмущения. Немецкое командование утверждало, что на соборе находился французский наблюдательный пункт, и, в соответствии с Гаагскими правилами, это делало его законной военной целью [5]. Факт того, что Германии пришлось оправдываться, свидетельствует о том, что даже в условиях интенсивных боевых действий стороны признавали обязательность Конвенции и необходимость обосновывать отступления от нее.

Вторая мировая война принесла беспрецедентные разрушения культурного наследия. Тем не менее, и в этих условиях Гаагские конвенции продолжали оказывать влияние на поведение воюющих сторон. На Западном фронте обращение с военнопленными в целом соответствовало Гаагским и Женевским конвенциям. Функционировал Международный комитет Красного Креста, существовала система лагерей с определенными стандартами содержания [3]. Эта ситуация резко контрастировала с положением на Восточном фронте, где противостояние Германии и СССР характеризовалось практически полным игнорированием международно-правовых норм. Причина – воюющие стороны формально не денонсировали Гаагские конвенции, и даже впоследствии на

Нюрнбергском процессе 1945–1946 годов на это обстоятельство ссылались обвинители. В приговоре Международного военного трибунала содержатся отсылки к Гаагским правилам как к обычному праву, нарушение которого влечет уголовную ответственность [6].

Существовали также прямые примеры защиты культурных ценностей. В 1943–1944 годах союзные войска под командованием генерала Д. Эйзенхауэра разработали специальные «списки защиты» (Программа «Памятники, изобразительное искусство и архивы») с целью предотвращения повреждения исторических памятников на территории Италии и Франции [7]. Данная программа стала прямым продолжением принципов, заложенных Гаагскими конвенциями.

После окончания Второй мировой войны международное сообщество осознало недостаточность Гаагских правил 1907 года, и в 1954 году это привело к принятию Гаагской конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта. Это стало первым специализированным документом, полностью посвященным данной проблеме [1].

Таким образом, Гаагские конвенции создали правовую основу, к которой апеллировали все стороны конфликта; их соблюдение было прагматичным и избирательным, проявлялось преимущественно в тех областях, где это было взаимовыгодно или упрощало управление территориями; они предоставили язык для обвинений, что доказывало существование самих правил; и, наконец, они заложили фундамент для последующего развития международного гуманитарного права, включая Женевские конвенции 1929 и 1949 годов [1; 5; 7]. Гаагские конвенции не предотвратили ужасов мировых войн, однако они создали правовой каркас, который определял, что является нарушением, позволял сторонам апеллировать к нормам права и стал основой для всего последующего международного гуманитарного права [3; 6].

Тем не менее, конфликты конца XX – начала XXI века продемонстрировали, что проблема не получила окончательного решения. Война в Персидском заливе 1990–1991 годов за освобождение Кувейта показала, что коалиционные силы под руководством США при планировании ударов учитывали необходимость избегать повреждения культурных объектов на территории Ирака и Кувейта [4], что означало следование принципов, заложенных еще в Гаагских конвенциях. Однако в ходе войны в Ираке (2003) и гражданской войны в Сирии (2011–2025) имели место массовые разрушения культурного наследия, что поставило на повестку дня вопрос о необходимости дальнейшего усиления международно-правовых механизмов их защиты.

С началом вооруженного конфликта между Ираном, США и Израилем 28 февраля 2026 года охрана объектов культурного наследия Ирана столкнулась с критическими проблемами, что опять актуализировало вопрос о ответственности международно-правовых механизмов в данной сфере. По состоянию на 14 марта 2026 года официально подтверждено серьезное повреждение не менее 56 объектов культурного наследия Ирана, включая объекты, включенные в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Среди пострадавших – дворец Голестан в Тегеране, известный своей коллекцией мозаик и зеркальным залом, площадь Имама в Исфахане с мечетью Шейха Лотфоллы и дворцом Али Капу, где зафиксированы трещины в стенах, осыпание изразцов и разрушение витражей [8].

Таким образом, основные проблемы охраны культурного наследия в данных условиях носят комплексный характер.

Во-первых, наблюдается кризис имплементации международного права. Несмотря на существование Гаагской конвенции 1954 года и резолюции Совета Безопасности ООН 2347, в соответ-

ствии с которыми преднамеренное уничтожение культурных ценностей рассматривается как военное преступление, механизмы принуждения и ответственности в реальных боевых действиях практически не функционируют. Причина – непрозрачность принятия военных решений и отсутствие независимых механизмов расследования [1; 5].

Во-вторых, обнаруживается практическая неэффективность превентивной маркировки. Власти Ирана нанесли «синий щит» – эмблему Гаагской конвенции – на крыши более 120 музеев и исторических зданий. Однако эксперты, включая П. Стоуна из Международного комитета Голубого щита, охарактеризовали данную меру как «бессмысленную», поскольку современные армии используют секретные списки целей и не ориентируются на визуальные знаки с воздуха. Более того, не исключается и риск использования эмблемы для прикрытия военных объектов [7; 8].

В-третьих, отмечается высокая уязвимость культурных ценностей перед косвенным ущербом. Большинство памятников пострадало не от прямых попаданий, а от ударных волн, вибрации и осколков при бомбардировках смежных военных объектов. Это затрудняет юридическую квалификацию таких инцидентов как намеренных атак и требует принятия особых мер [5; 8].

В-четвертых, информационная блокада, как в Иране после начала конфликта, когда было ограничено интернет-соединение, сделала невозможным независимый мониторинг состояния памятников, оперативную фиксацию разрушений и международную координацию экстренных мер защиты [8].

Иранские власти обратились в ЮНЕСКО с требованием внести все объекты всемирного наследия страны в список «усиленной охраны» с предоставлением точных географических координат, а также принять обязательные меры по их защите [1; 8]. Однако без обеспечения

независимого доступа на места, без создания эффективных механизмов разведения военных и гражданских целей и без установления реальной ответственности за нарушение международного гуманитарного права сохранение культурного наследия Ирана остается под угрозой.

В связи с изложенным представляется важным вопрос: можно ли утверждать, что в данном конфликте Гаагские конвенции (в частности, Гаагская конвенция 1954 года о защите культурных ценностей) не функционируют?

С одной стороны, основания для вывода об их «неэффективности» кажутся очевидными. Юридические нормы формально существуют, однако их соблюдение отсутствует. Гаагская конвенция 1954 года и ее Второй протокол 1999 года обязывают стороны конфликта запрещать, предотвращать и пресекать любые акты вандализма в отношении культурных ценностей, воздерживаться от любых враждебных действий, направленных против таких ценностей, и принимать превентивные меры (маркировку «синим щитом», дистанцирование от военных объектов) [1; 5]. В конфликте с Ираном 2026 года десятки объектов, включая объекты Всемирного наследия, получили тяжелые повреждения, а ударные волны от бомбардировок военных объектов, расположенных вблизи исторических центров, привели к разрушениям, что указывает на нарушение принципа дистанцирования, закрепленного в статье 8 Второго протокола.

Неспособность защиты со стороны «синего щита» также очевидна. Иран нанес данную маркировку на более чем

120 объектов. Однако современные вооруженные силы используют спутниковые координаты и внутренние списки целей; визуальная маркировка с воздуха в условиях высокоточных ударов не играет роли. Также, если военный объект находится в непосредственной близости от памятника, наличие «синего щита» не предотвращает воздействия ударной волны.

Наконец, режим «усиленной защиты» Второго протокола 1999 года как превентивный механизм, при котором объект получает иммунитет от нападения, оказался недейственным: Иран обратился в ЮНЕСКО с просьбой внести все свои объекты в список «усиленной защиты» уже после начала бомбардировок, тогда как превентивная логика Конвенции предполагает, что защита должна быть обеспечена до возникновения конфликта.

Тем не менее, утверждать, что конвенции вовсе не работают в юридическом смысле, некорректно. Конвенции продолжают существовать и налагать обязательства, даже если они нарушаются; вооруженный конфликт не приостанавливает их действие. Так, Гаагская конвенция 1954 года и ее протоколы показали свою неэффективность как инструмент превентивной защиты и постконфликтной ответственности в условиях вооруженного конфликта Иран–США, однако, не отменили того исторического значения, которое имели Гаагские конвенции, начиная с Кодекса Либера 1863 года и трудов Ф. Ф. Мартенса, для системы защиты культурного наследия.

Литература

1. Гаагские конвенции 1899 и 1907 годов. Санкт-Петербург: Типография Министерства путей сообщения, 1908. (Статьи 27, 56 Положения о законах и обычаях сухопутной войны).

2. *Ваттель, Э. де.* Право народов или Принципы естественного права, применяемые к поведению и делам наций и суверенов / [предисл. В. Н. Дурденевского]. Москва: Госюриздат, 1960. 720 с.

3. **Lieber, F.** Instructions for the Government of Armies of the United States in the Field. Washington: Government Printing Office, 1863. URL: <https://archive.org/details/governarmies00unitrich>

4. **Hull, I. V.** Absolute Destruction: Military Culture and the Practices of War in Imperial Germany. – Ithaca: Cornell University Press, 2006. 400 p.

5. **Toman, J.** The Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict: Commentary on the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict and its Protocol. – Paris: UNESCO Publishing, 1996. 226 p.

6. **Мартенс, Ф. Ф.** Современное международное право цивилизованных народов. В 2-х томах. Том 2 : учебник / Ф. Ф. Мартенс ; под ред. и с биограф. оч. доктора юридических наук, профессора В. А. Томсинова. Москва : Зерцало-М, 2016. 432 с. (Серия «Русское юридическое наследие»).

7. **Nicholas, L. H.** The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War. – New York: Vintage Books, 1995. 512 p.

8. Брюссельская конференция 1874 года // Военный Энциклопедический Словарь / пред. Гл. ред. комиссии С. Ф. Ахромеев, изд. 2-е. Москва: Воениздат, 1986. С. 103.

РЕВИТАЛИЗАЦИЯ ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБЪЕКТОВ КАК ИНСТРУМЕНТ СОЗДАНИЯ НОВЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕНТРОВ В МАЛЫХ ГОРОДАХ

Ревитализация промышленных объектов как эффективный инструмент социально-экономического развития городских территорий обосновывается во многих научных статьях, диссертациях и подтверждается опытом практической реализации конкретных проектов. Тем не менее, механизмы трансформации бывших промышленных зон в культурные центры на территории малых исторических городов и их влияние на городскую среду и местное сообщество до сих пор недостаточно обоснованы и мало используются в практике. Объясняется это рядом проблем, которые рассматриваются в статье

Ключевые слова: *ревитализация, промышленные объекты, малые города, культурные центры, урбанистика, реновация*

Julia M. Pashedko

REVITALIZATION OF INDUSTRIAL FACILITIES AS A TOOL FOR CREATING NEW CULTURAL CENTERS IN SMALL TOWNS

The revitalization of industrial facilities as an effective tool for the socio-economic development of urban territories is substantiated in many scientific articles, dissertations, and confirmed by the experience of implementing specific projects. However, the mechanisms for transforming former industrial zones into cultural centers in small historical cities and their impact on the urban environment and local communities are still insufficiently substantiated and rarely used in practice. This is due to a number of issues that are addressed in this article

Keywords: *revitalization, industrial facilities, small towns, cultural centers, urban planning, and renovation*

Начиная с XX века в России стали применять практику ревитализации (возрождения) промышленных объектов, т. е. их адаптацию под новые функции, в том числе культурные. Авторы, которые так или иначе занимаются проблемой развития территорий и сохранением промышленного наследия, считают, что процесс ревитализации – это более щадящий подход к преобразованию промышленных объектов по сравнению с реконструкцией, которая предполагает изменение функционального назначения. Этот принцип основан на том, чтобы показать новые возможности старых форм, используя их функциональный потенциал [1]. Такой подход позволяет не только сохранить архитектурное

наследие, но и создавать новые точки притяжения для местных жителей и туристов.

Но эта практика стала более характерна для крупных городов-миллионников или городов с уже существующей развитой туристской инфраструктурой, т. к. инвестиционная привлекательность в таких центрах достаточно высокая. В малых городах, исторических поселениях практика ревитализации промышленных объектов и наделения их социально-культурными функциями пока недостаточно реализуется, хотя большинство промышленных объектов (фабрики, заводы, мануфактуры), продукция которых изначально была брендовой для ма-

лых городов и, в целом для регионов, заброшены, и уже вряд ли возможно их вернуть к производству, но есть возможность ревитализации, создания на их базе культурных центров / креативных кластеров, а где-то есть возможность и частичного восстановления производства.

Можно выделить несколько причин медленного внедрения практик ревитализации промышленных объектов в регионах:

- отсутствие систематизации и каталогизации подобных объектов в регионах, оценки их экономической эффективности и возможностей создания на их базе социально-культурных проектов;
- юридические проблемы, связанные с формами собственности объектов;
- отсутствие единой модели ревитализации подобных объектов¹;
- кадровый ресурс, управленческий и организационный ресурсы регионов не отвечают современным потребностям государственной культурной и экономической политики. Тем не менее, развитие малых городов, формирование территориального брендинга напрямую зависит от развития инфраструктуры креативных индустрий, локальных брендов и сообществ энтузиастов;
- дефицит в регионах операторов, способных масштабировать креативные проекты;
- слабая мотивация инвесторов и девелоперов вкладывать средства в малые города и исторические поселения, финансирования развития территорий малых городов и восстановления промышленных объектов;
- отсутствие у муниципалитетов ресурсов для проведения научных и маркетинговых исследований историко-культурного, социального, туристского и экономического потенциала территории для проработки стратегии ее развития.

Как следствие, в малых городах происходит ограничение возможностей для развития творческого предпринимательства, сдерживание формирования новых рабочих мест, в том числе для молодежи, и сдерживание развития экономики из-за неэффективного использования креативного потенциала территории.

Тем не менее, значение создания культурных центров на базе бывших промышленных предприятий для малых исторических городов имеет важное социально-культурное и экономическое значение, которое выражается в следующем:

- сохранение и ревитализация исторического наследия (редевелопмент заброшенных промышленных объектов с сохранением их исторической архитектуры);
- создание новых рабочих мест и снижение безработицы (культурные центры, организованные по кластерному принципу, объединяют малый и средний бизнес, что способствует росту занятости населения. Это особенно важно для малых городов, где часто наблюдается отток населения из-за отсутствия перспектив трудоустройства);
- привлечение инвестиций (кластерная модель культурных центров делает территорию более привлекательной для инвесторов. Государство также предоставляет различные меры поддержки участникам такого рода центров, включая субсидии и налоговые льготы);
- развитие туризма (малые исторические города часто обладают уникальным культурным и историческим потенциалом. Промышленные объекты, прошедшие процесс ревитализации обычно включают элементы туризма (музеи, экскурсии, интерактивные зоны) и становятся точками притяжения для туристов. Например, проект «Белев-Одоев-Суворов» в Тульской области направлен на

¹ На данный момент разработан документ АНО Агентства стратегических инициатив для

инвесторов, работающих с объектами культурного наследия

создание промышленного туристического кластера с музейно-выставочными пространствами на базе действующих предприятий);

- сохранение локальной идентичности (культурные центры на базе таких объектов должны учитывать историко-культурную идентичность города, используя существующие точки развития и притяжения как координационные центры. Это позволяет сохранить уникальность места и интегрировать его в современную экономику без потери исторической самобытности);

- стимулирование инноваций и опережающего развития (в малых исторических городах культурные центры, организованные по кластерной модели, могут объединять экспериментальное наукоемкое производство с традиционными отраслями. Например, в рамках «синтетического кластера» (модели, адаптированной для исторических поселений) предполагается сочетание местных ресурсов (людских, природных, культурно-исторических) с инновационными разработками);

- укрепление местного сообщества (вовлечение локальных сообществ в регулирование внутрикластерного взаимодействия способствует формированию чувства причастности к развитию города и может снизить социальную напряженность);

- повышение инвестиционной привлекательности и стабилизация экономики (культурные центры могут стать «точками роста», которые привлекут новые предприятия и будут способствовать стимулированию развития смежных секторов экономики и сферы услуг, могут стать брендообразующими центрами территорий).

Несмотря на сложности, которые сопутствуют процессу ревитализации промышленного наследия в малых городах и исторических поселениях, есть ряд успешных примеров, которые только доказывают необходимость создания культурных центров, используя кластерную

модель на базе бывших промышленных объектов. Один из самых известных – проект креативного кластера «На заводе» на базе бывшего чугуноплавильного, железоделательного и медеплавильного завода Турчаниновых-Соломировских в городе Сысерть Свердловской области. Кластер стал брендообразующим культурным центром территории (рис. 1 и 2).



Рис.1. Вход на территорию завода Турчаниновых-Соломировских (Сысерть)



Рис. 2. Вид сверху на завод Турчаниновых-Соломировских (Сысерть)

Благодаря проекту появилось множество предприятий малого и среднего бизнеса в сфере креативных индустрий, которые стали влиять на экономику города и, соответственно, стали драйвером его развития.

В городе Бирске (Башкортостан) в бывшем доходном доме купцов Чирковых в историческом центре города в 2022 году открылось креативное пространство «Чирковъ», в котором реализуется кластерный принцип. Креативное пространство стало центром притяжения для горожан и одной из визитных карточек туристического Бирска. Культурный

центр является ключевым объектом инфраструктуры креативных индустрий в Бирском районе (рис. 3).



Рис. 3. Вид на фасад доходного дома купцов Чирковых (Бирск)

Цель проекта ревитализации комплекса шелкоткацких фабрик имени купцов Соловьевых (Киржач, Владимирская область) – создать многофункциональное пространство «город в городе», которое станет центром культурной, деловой и туристической жизни Киржача и точкой притяжения для всей Владимирской области. Концепция включает консервацию исторического наследия, создание арт-кластера, ремесленных мастерских, образовательных центров и пространств для работы. Проект разрабатывается в рамках реализации Указа Президента РФ «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» [2].

Остальные примеры, которые упоминаются различными авторами в публицистических и научных изданиях, не имеют отношения к малым городам и историческим поселениямⁱ, а демонстрируют опыт работы с промышленным наследием в крупных городах и городах, имеющих население от 400 тысяч населения.

ⁱ Примеч. автора: малым считается город с населением менее 50 тыс. человек

ⁱⁱ Надежда Сергеевна Засс (1864–после 1918) – российская купчиха 2-й гильдии, крупная благотворительница и владелица первой в России фабрики механической вышивки.

Высоким креативным потенциалом обладают малые города туристического маршрута «Золотое кольцо», который еще предстоит реализовать. В некоторых из городов остались промышленные предприятия, которые уже не выполняют производственных функций, хотя когда-то были системообразующими для экономики этих городов.

Один из городов, который является значимым центром маршрута «Золотое кольцо», выступает Переславль-Залесский. Никто не сомневается в его историко-культурном значении и потенциале, но мало кто знаком с его промышленным наследием. Одно из предприятий, которое является объектом промышленного наследия города – фабрика механической вышивки «Новый мир». Фабрика Н. С. Зассⁱⁱ считается одной из первых в России. В 1916 году А. А. Гольмбергⁱⁱⁱ покупает бумагопрядильную фабрику сестер Гладковых и преобразует ее в фабрику для производства кружев и галантерейного товара из сурового полотна. 7 ноября 1917 года производство переименовано в «Красный вышивальщик», а в 1929 году вместе с тремя другими фабриками по вышивке переименовано в фабрику «Новый мир».

Фабрика механической вышивки «Новый мир» была единственной в России и третьей в мире после Швейцарии и Германии с XIX века, и имеет многочисленную награды, среди кооррых – два приза «Виктория» от Союза дизайнеров России за текстильный дизайн. Фабрика была одним из градообразующих предприятий города.

Сегодня на фабрике производство прекращено (рис. 4 и 5). На данный момент на базе фабрики создается проект креативного кластера с частичным возобновлением производства, который

ⁱⁱⁱ А. А. Гольмберг – российский предприниматель и купец, известный как основатель фабрики машинной вышивки и кружев в Переславле-Залесском (Владимирская губерния)

должен стать новым культурным центром города и центром притяжения туристов. Но важным направлением в деятельности кластера являются образовательные программы для молодежи, направленные на возрождение и сохранение традиций мастерства и формирование кадрового потенциала, необходимого для производственных функций фабрики.



Рис. 4. Вид сбоку на фабрику «Новый мир» (Переславль-Залесский)



Рис. 5. Вид с реки Трубеж на здания фабрики «Новый мир» (Переславль-Залесский)

Успешные практики показывают, что ревитализация промышленных объектов позволяет: сохранить историческое наследие и архитектурную самобытность территорий; создать новые рабочие места и стимулировать развитие малого и среднего бизнеса; привлечь инвестиции и повысить туристическую привлекательность регионов; сформировать культурные и образовательные центры, которые становятся точками притяжения для жителей и гостей города; улучшить качество городской среды и повысить качество жизни населения.

Однако проекты ревитализации в малых городах сталкиваются с рядом проблем: изношенность инженерных сетей и коммуникаций; необходимость модернизации инфраструктуры, что увеличивает инвестиционные затраты; низкая покупательная способность населения из-за небольшого числа жителей и невысоких зарплат; сложности с привлечением инвесторов из-за рисков и длительной окупаемости.

Для преодоления этих проблем требуется активное участие государства, включая проектное финансирование, субсидирование процентных ставок или прямое финансирование. Также важно развивать партнерство между органами власти, частными инвесторами и местными сообществами.

Приведенные примеры и практический опыт реализации креативных проектов на базе промышленных объектов в малых городах демонстрируют, что ревитализация может стать эффективным инструментом создания новых культурных центров в малых городах, но требует тщательного планирования и учета местных особенностей.

Литература

1. *Безроднова В. В.* Ревитализация промышленных зданий на основе современных требований к качеству среды // Инженерно-строительный вестник Прикаспия : научно-технический журнал / Астраханский государственный архитектурно-

строительный университет. Астрахань : ГАОУ АО ВО «АГАСУ», 2023. № 3 (45). С. 54–61.

2. Указ Президента РФ от 7 мая 2024 года №309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» URL: <https://mvd.consultant.ru/documents/1058493>

*Статья выполнена под научным руководством
доктора филологических наук, доцента
А. Н. Меньши*

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ КОЧЕВЫХ РЕГИОНОВ
НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУРНОГО КОМПЛЕКСА ДАШИ НАМДАКОВА
«ЦЕНТР АЗИИ»**

В статье рассматривается проблема репрезентации культурной памяти в постсоветской монументальной скульптуре кочевых регионов на примере монументального ансамбля Даши Намдакова «Центр Азии» (г. Кызыл, Республика Тыва). Анализируется парадоксальная ситуация, при которой содержательное обращение к досоветскому национальному наследию уже в постсоветский период осуществляется преимущественно средствами сталинской соцреалистической пластики. Установлено, что творчество Даши Намдакова – это связующее звено, восстанавливающее преемственность с досоветской художественной традицией кочевых народов, прерванную в советский период. Его стиль формирует уникальный пластический язык, ставший значимой альтернативой советскому искусству и заложивший основу для современной монументальной скульптуры в постсоветском пространстве.

Ключевые слова: *Даши Намдаков, «Центр Азии», монументальная скульптура, постсоветское искусство, культурная память, кочевые регионы, социалистический реализм, Бурятия, Тыва, этнокультурная идентичность.*

Egor O. Fomin

*This article was written under the scientific supervision of
Doctor of Philological Sciences, Associate Professor
Alica N. Menshiy*

**REPRESENTING THE CULTURAL MEMORY OF NOMADIC REGIONS USING
THE EXAMPLE OF THE DASHI NAMDAKOV SCULPTURAL COMPLEX
«CENTER OF ASIA»**

The article examines the problem of representing cultural memory in post-Soviet monumental sculpture of nomadic regions using the example of Dashi Namdakov's monumental ensemble «Center of Asia» (Kyzyl, Republic of Tyva). It analyzes the paradoxical situation in which meaningful references to the pre-Soviet national heritage of nomadic regions in the post-Soviet period are primarily realized through the means of Stalinist socialist realist sculpture. It has been established that Dashi Namdakov's work provides a link, restoring continuity with the pre-Soviet artistic tradition of nomadic peoples, interrupted during the Soviet period. His style forms a unique figurative language that has become a significant alternative to Soviet art and laid the foundation for contemporary monumental sculpture in the post-Soviet space.

Keywords: *Dashi Namdakov, «Center of Asia», monumental sculpture, post-Soviet art, cultural memory, nomadic regions, socialist realism, Buryatia, Tuva, ethnocultural identity.*

Актуальность данного исследования обусловлена значимостью проблемы репрезентации культурной памяти в постсоветской монументальной скульптуре кочевых регионов, которая стоит особенно остро в контексте процессов формирования новых этнокультурных идентичностей, развернувшихся после распада Советского Союза. Творчество Даши Намдакова представляет собой уникальный случай художественного осмысления кочевого культурного наследия в современной монументальной пластике. Анализ монумента «Центр Азии» – одной из ключевых работ Даши Намдакова – позволяет раскрыть творческий метод мастера и выявить закономерности формирования постсоветской монументальной традиции.

Творчество Даши Намдакова неоднократно становилось предметом искусствоведческого анализа. В этом контексте следует упомянуть работы Т. А. Бороноевой [4], М. Л. Ткачевой [17], Н. П. Комаровой [6], Р. Э. Болотова [3], которые, конечно, не исчерпывают всего многообразия творческих наработок скульптора.

В предложенной работе впервые предпринимается попытка систематического осмысления творчества Даши Намдакова через призму репрезентации культурной памяти в постсоветской монументальной скульптуре бывших кочевых регионов СССР. Новизна работы заключается также в применении институционального подхода к анализу формирования этой скульптурной традиции.

Цель статьи – проанализировать опыт преодоления противоречий постсоветского монументального искусства на примере памятника «Центр Азии» работы Даши Намдакова.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи:

1) реконструировать институциональный контекст формирования монументальной

скульптуры «кочевых» регионов в советский период и охарактеризовать пластический язык постсоветских памятников этих регионов;

2) выявить художественные истоки и принципы пластического языка Даши Намдакова;

3) проанализировать историю скульптурного ансамбля «Центр Азии» в Кызыле и определить значение его переосмысления в 2014 году в контексте репрезентации этнокультурной памяти Тывы.

Методологическую основу исследования составляют историко-культурный метод, применяемый для реконструкции институционального контекста развития монументальной скульптуры в кочевых регионах в советский и постсоветский периоды; формально-стилистический метод, позволяющий выявить пластические особенности рассматриваемых памятников и сопоставить их с канонами сталинской соцреалистической скульптуры; а также культурно-семиотический подход, основанный на теории культурной памяти и концепции «мест памяти» в рамках которого монументальная скульптура рассматривается как материальный носитель коллективной идентичности.

Большинство монументальных произведений Даши Намдакова находятся в регионах, важной частью культуры которых является их кочевое прошлое. Востребованность творчества скульптора обусловлена особым пластическим языком его произведений, основанным на достижениях пластических искусств монгольских и тюркских кочевых народов и отвечающим запросу на этнокультурную идентичность в Бурятии, Тыве, Татарстане и Казахстане в постсоветский период.

Понятие «кочевые регионы» применительно к советскому пространству концептуально оформлено в работах Ф. Л. Сеницына, относящего к этой категории Тыву, Калмыкию, Бурятию,

Якутию и Казахстан [15, с. 104]. Такое разделение позволяет рассматривать художественные процессы в этих регионах как особый феномен постсоветской культуры.

В момент включения в состав Советского Союза кочевые регионы не имели светской монументальной культуры. Централизованное искусство там было религиозным, что исключало его использование в качестве фундамента для создания советской художественной промышленности. Первые светские учреждения художественного образования и профессиональные художники появились здесь лишь в 1930-е годы, что создало вакуум преемственности художественных традиций. В постсоветский период этот разрыв породил специфическое противоречие между национально-историческим содержанием новых памятников и преимущественно соцреалистическим пластическим языком их воплощения.

Е. Ю. Лекус уточнила, что монументальная скульптура занимала особое место в советской культурной политике, основы которой были заложены декретом Совнаркома 1918 года и реализованы в плане монументальной пропаганды [8, с. 70]. Институциональным воплощением этой политики стала централизованная система художественной промышленности, окончательно оформившаяся в эпоху позднего сталинизма. «Эта система строилась на принципе жесткой иерархии, при которой Союз художников СССР выступал механизмом государственного контроля над художественной деятельностью, а членство в Союзе являлось необходимым условием доступа к материалам, мастерским и государственным заказам, так что художник был лишен реальной творческой автономии», – констатировала Г. А. Янковская [20, с. 104].

В книге, посвященной советскому монументально-декоративному искусству 1920–1930-х годов, М. М. Силина

доказывает, что в советской скульптурной традиции постепенно закрепились устойчивая типологическая схема «*постамент + фигура*», лишенная самостоятельного композиционного решения и продолжавшая канон, сложившийся в сталинскую эпоху [14, с. 198].

Пластический язык этого периода характеризовался героической идеализацией изображаемых персонажей при сохранении нарративно ясной фигуративности. Борьба с «формализмом», развернувшаяся в 1930-е – начале 1950-х годов, фактически исключила из монументальной скульптуры всякий формальный эксперимент. М. С. Силина также отмечает, что в период хрущевской оттепели, после постановления ЦК КПСС и СМ СССР № 1871 от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», монументальная скульптура начала постепенно освобождаться от сталинского канона. «Начатые еще в 1920-е годы поиски воплощения кубизма, футуризма или ар-деко в монументальной скульптуре были подхвачены и разработаны скульпторами 1960–1980-х годов», – добавила исследователь [14, с. 198].

Эти изменения, в том числе, привели к поискам региональных пластических языков. Однако формальное закрепление затронуло преимущественно центральные художественные институты. Периферийные отделения Союза художников в значительной мере сохранили инерцию сталинской эстетики, что объясняется самой природой иерархической структуры советской художественной промышленности, при которой провинциальные отделения находились в полной зависимости от центра. В первую очередь это отразилось на наиболее инертном виде искусства – монументальной скульптуре.

Принципиальной особенностью досоветской художественной культуры кочевых народов было отсутствие светских монументальных традиций. Сам кочевой образ жизни не способствовал

формированию государственных институций европейского типа; культурные центры концентрировались преимущественно при религиозных институтах. В Бурятии и Туве именно дацаны и хурээ выступали очагами художественной культуры. При них существовали школы культовой скульптуры, иконописи (танка), ювелирного и декоративно-прикладного искусства. С. Б. Бардалеева, исследуя творчество С. Ц. Цыбикова, справедливо утверждает, что бурятская дацанская традиция к началу XX века представляла собой развитую художественную систему с собственной техникой, иконографическим каноном и преемственностью мастерства [1, с. 51].

Однако в системе советской культуры для религиозного искусства не находилось места: в ходе антирелигиозной кампании 1920–1930-х годов дацанские мастерские были разрушены, а традиционные художественные практики оказались под запретом. Эта политика получила трагическое продолжение в массовых репрессиях против буддийского духовенства и связанных с ним мастеров [1, с. 62]. Тем самым была разорвана естественная преемственность с досоветской художественной традицией.

Параллельно с разрушением традиционных институций советская власть приступила к формированию принципиально новой системы художественного образования, основанной на европоцентричной модели. В условиях кочевых регионов подготовка профессиональных кадров для монументальной пропаганды не была приоритетной, уступая по важности задачам просвещения и коллективизации. Ключевой целью являлся форсированный перевод кочевых народов на оседлый образ жизни.

Появление первых профессиональных художников и скульпторов в кочевых регионах относится к 1930-м годам. По мнению Е. Г. Санжиевой, в Бурятии этот процесс связан с деятельностью художников, окончивших такие престиж-

ные художественные учебные заведения, как ВХУТЕИН и ВХУТЕМАС [13, с. 167]. В Восточном Казахстане, как отметила Е. Ю. Рахматулина, аналогичные процессы развивались в рамках общей политики «культурной революции» [11, с. 39]. Тогда же создаются и филиалы централизованных корпоративных художественных организаций. Применительно к периферийным регионам это означало, что молодые национальные художественные школы с самого момента своего возникновения оказывались встроены в жесткую иерархическую структуру, не позволявшую им сформировать собственную монументальную традицию, способную к органической репрезентации досоветского наследия.

Распад Советского Союза радикально изменил функциональное назначение монументальной скульптуры в национальных регионах. В этот период остро встали вопросы национального самоопределения в бывших социалистических республиках. В кочевых регионах эта проблема приобрела особую остроту. Репрессивная политика СССР в отношении буддизма и кочевых устоев оставила глубокий след в исторической памяти. Именно поэтому возрождение национальной самоидентичности потребовало возвращения к досоветскому кочевому наследию.

Содержательно постсоветские памятники этих регионов представляют собой решительный разрыв с советской мемориальной традицией: их героями становятся национальные эпические персонажи, исторические деятели, мифологические и аллегорические образы, вдохновленные образами досоветской национальной культурой. Однако формально-пластически постсоветская монументальная скульптура кочевых регионов оказалась удивительно последовательным продолжением сталинской традиции социалистического реализма с ее героической идеализацией фигуративного образа.

В Улан-Удэ яркими примерами современной скульптуры являются памятник Гэсэру (2006, ск. А. М. Миронов), монумент «Гостеприимная Бурятия» (2000-е, ск. А. М. Миронов) и скульптура «Мэргэн» (2003, ск. А. М. Миронов). К числу знаковых скульптурных объектов республики относятся памятник животноводу Кадарчы, установленный в 1997 году под Кызылом (скульптор Т. Ч. Ондар), а также коллекция каменных изваяний у Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. В Казахстане эта тенденция прослеживается в ряде конных монументов: памятнике Кенесары хану в Астане (2001, ск. Н. Далбай), памятнике Богенбай-батыру в столице (2007, ск. Т. Ермеков), конной скульптуре Кабанбай-батыра в Талдыкоргане (2009, ск. Б. Кусаинов) и памятнике Кабанбай-батыру в Семейе (2004, ск. Е. А. Кокеев).

При всем различии содержательных программ эти монументы обнаруживают общие пластические принципы: статичный героический образ, фронтальная подача фигуры, нарративная ясность атрибутов, риторическая монументальность поз и жестов. Все эти черты прямо восходят к канону сталинской соцреалистической скульптуры, для которой характерна именно героическая идеализация изображаемого персонажа в сочетании с легко читаемым фигуративным реализмом.

Данный парадокс объясняется спецификой формирования художественных институций в кочевых регионах: они возникли в советский период и были интегрированы в централизованную систему производства искусства. Современные региональные творческие союзы сохраняют преемственность с предшественниками, что напрямую влияет на устойчивость пластического языка. К этому добавляется важное прагматическое достоинство соцреалистической скульптуры – ее визуальный язык понятен массовому зрителю, что соответствует базовой функции монумента в

процессе построения новой национальной культуры. Наконец, сама природа монументальной скульптуры предполагает институциональную инерцию, многократно усиливающуюся соображениями консервативного вкуса в условиях, когда заказчиком выступает государство или муниципалитет.

Тем самым в постсоветском художественном пространстве кочевых регионов сформировался специфический парадокс: национальное содержание новых памятников реализуется средствами эстетики, исторически чуждой репрезентируемой ими культуре. Именно в этом контексте стоит рассматривать монументальный ансамбль Даши Намдакова «Центр Азии», как памятник, который является ярким примером использования альтернативного пластического языка, способного артикулировать культурную память кочевых регионов вне советского эстетического канона.

Творчество Даши Намдакова органично соединяет наследие кочевых культур Внутренней Азии с современным искусством. Даши с детства оказался в исключительно редкой для своего поколения ситуации: он формировался в среде, где сохранилась живая преемственность с досоветской бурятской художественной традицией [2]. Профессиональное художественное образование художник получил в Красноярском государственном художественном институте (1988–1992), где учился у академика М. М. Головинского – одного из ведущих представителей советской монументальной школы [10]. Этот биографический факт принципиально важен: пластический язык скульптора формировался не в оппозиции советской академической традиции, а в ее освоении и одновременно в ее преодолении. Обладая классической скульптурной школой, обеспечившей ему техническое совершенство, художник осознанно отказался от советского канона. Вместо этого он обратился к первоосновам евразийской художественной

культуры, сделав их основой своего творчества.

Источники пластического языка Даши Намдакова многослойны. Прежде всего это художественное наследие скифо-сибирской общности – «звериный стиль» VIII–III веков до н. э., оказавший огромное влияние на средневековый bestiary, геральдику, орнамент и, соответственно, на все евразийское изобразительное искусство и систему символов. Второй важнейший источник – буддийская иконография и пластика, унаследованная через семейную традицию и через знакомство с дацанским искусством. Третий пласт – собственно бурятский и монгольский фольклор, эпические сказания и мифология. Как считает А. В. Кистова, Даши Намдаков выступает носителем сложной социальной идентичности – одновременно бурятской, российской, общеевразийской – и именно эта сложная идентичность позволяет ему органически соединять элементы различных культурных систем в едином авторском высказывании [5, с. 166].

Особое значение для понимания проблематики настоящего исследования имеет история скульптурного ансамбля «Центр Азии» (рис. 1) в Кызыле, который на протяжении последних шестидесяти лет дважды менял свой облик и в каждом из своих воплощений отражал доминирующую в данный исторический момент модель репрезентации тувинской идентичности.

Идея географического центра Азии в Кызыле зафиксирована еще в начале XX века в работах инженера путей сообщения В. М. Родевича, который в книге «Очерк Урянхайского края» 1910 года упоминал о специальном приезде в Урянхайский край английского путешественника, желавшего увидеть этот географический центр [12, с. 41].

Первый полноценный обелиск был воздвигнут в 1964 году, к 20-летию вхождения Тывы в состав Советского союза, по проекту тувинского художника

В. Ф. Демина. На квадратном постаменте устанавливался бетонный глобус, пронзенный трехгранным шпилем, на котором карта республики была выложена драгоценными и полудрагоценными камнями, а сам центр Азии был отмечен позолоченным камнем [9].



Рис. 1. Даши Намдаков, «Центр Азии». Источник: <https://ru.rbth.com/read/1805-gdenakhoditsya-tsentr-azii>

Художественный язык этого монумента полностью соответствовал советскому канону: геометрическая абстракция глобуса со шпилем, монументальная риторика «устремленности в будущее», символ научно-географического покорения пространства. Монумент, приуроченный к 20-летию вхождения Тывы в СССР, стал символом советской идеологии, в которой республика рассматривалась лишь как часть целого, а не как самостоятельная культурная единица. Обезличенность памятника явно указывала на периферийное положение региона.

Принципиально важно, что ансамбль «Центр Азии» неоднократно «обновлялся», и каждое из его обновлений можно прочитывать как симптом изменений в политике культурной памяти региона. В 1984 году, к 40-летию советской Тывы, была проведена реконструкция: композиция осталась прежней, но обелиск облицевали гранитом, расчистили

прилегающую территорию, обустроили смотровую площадку и лестничный спуск к Енисею. Эта реконструкция оставалась внутри советской логики юбилейного оформления и не вносила изменений в художественный язык монумента [18].

В 2014 году, к 100-летию единения Тывы и России, памятник претерпел радикальные изменения – его заменили новым монументальным ансамблем работы Даши Намдакова. Центром композиции стали три мифических льва-арзылана, удерживающие на спинах земной шар со шпилем. Сферическую часть украсили восточные драконы, а стелу декорировали барельефами с двенадцатью животными восточного календаря [19]. Тем самым тувинское пространство памяти, ранее оформлявшееся в идиоме советской абстрактной монументальности, было переоформлено в идиоме скифо-сибирского звериного стиля и буддийско-шаманистской космогонии – то есть в визуальных кодах собственно тувинского и шире центральноазиатского культурного наследия. Ансамбль был дополнен скульптурной композицией «Царская охота» того же автора, выполненной в скифском стиле и содержащей элементы археологических находок железного века [16].

Последовательная смена монументов выходит за рамки эстетического обновления, приобретая глубокое символическое значение. В контексте теории культурной памяти, играющей ключевую роль в этнической идентификации (согласно монографии Н. П. Копцевой [7]), публичный монумент функционирует как материальный носитель коллективной идентичности и инструмент конструирования «мест памяти». Замена советского обелиска работами Даши Намдакова в 2014 году – это не просто смена городской эстетики, а фундаментальная трансформация модели репрезентации тувинской идентичности. Обелиск 1964 года был «местом памяти» о вхождении Тывы в СССР. Ансамбль же

2014 года апеллирует к памяти о скифских курганах «Долины царей», о хунну, о тюркском и буддийском наследии региона.

Принципиально и то, что новый монумент был установлен к юбилейной дате (столетие протектората Российской империи над Урянхайским краем 1914 года), которая прямо относится к досоветскому, имперскому, а не советскому периоду истории Тывы. Тем самым обновление «Центра Азии» представляет собой одновременно жест культурно-исторической переориентации региона и опыт восстановления преемственности с досоветским пластом тувинской идентичности, который в советскую эпоху систематически вытеснялся из публичного монументального пространства.

В этом контексте пластический язык Даши Намдакова приобретает значение, выходящее за пределы индивидуального творческого почерка. Этот язык, опирающийся на синтез скифо-сибирского звериного стиля, буддийской иконографии и центральноазиатской мифологии, оказывается тем визуальным инструментом, средствами которого регион получает возможность артикулировать собственное досоветское культурное наследие в монументальной форме.

Подводя итог, можно утверждать, что творчество Даши Намдакова – это не просто уникальный авторский стиль, а эффективный инструмент переосмысления культурной идентичности в монументальном искусстве кочевников. Художник транслирует этнокультурную память через оригинальный пластический язык, опираясь на досоветские визуальные традиции и принципиально уходя от унификации, свойственной соцреализму.

Постсоветская трансформация ознаменовалась парадоксальным явлением: актуализация досоветского национального наследия в регионах происходит через художественный язык сталинского соцреализма. Эта тенденция ярко выражена в монументальном искусстве

постсоветского периода, в частности, в памятниках Гэсэру, Мать-Бурятии, Кадарчы, а также Богенбай-батыру и Кабанбай-батыру.

Творчество скульптора представляет принципиально иную модель монументальной репрезентации культурной

памяти, опирающуюся на синтез скифо-сибирского звериного стиля, буддийской иконографии и центральноазиатской мифологии. История скульптурного ансамбля «Центр Азии» в Кызыле – яркое тому подтверждение.

Литература

1. **Бардалеева, С. Б.** С. Ц. Цыбиков – создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 50–65.
2. Бурятский скульптор Даши Намдаков рассказал «Огоньку», как «Чингисхан» в Лондон попал [Электронный ресурс] // PrimaMedia.ru. URL: <https://primamedia.ru/news/348553/> (дата обращения: 30.04.2026).
3. **Болотов, Р. Э.** Хранитель бурятской идентичности: феномен Даши Намдакова // Концепт: философия, религия, культура. 2023. Т. 7, № (25). С. 109–120.
4. **Боронеева, Т. А.** Современное изобразительное искусство Бурятии: поиск ментальных оснований художественной культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2010. №2. С. 160–165.
5. **Кистова, А. В.** Сложная социальная идентичность как основа трансформации художественных традиций // Научное наследие И. И. Соктовой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 90-летию со дня рождения И. И. Соктовой; Улан-Удэ, 26–30 июня 2018 г. / науч. ред. Б. Ц. Гомбоев, отв. ред. Т. В. Кочева. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та, 2018. С. 162–169.
6. **Комарова, Н. П.** Особенности ювелирного искусства Даши Намдакова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 1. С. 49–55.
7. **Копцева, Н. П., Менжуренко Ю. Н., Дегтяренко К. А.** Культурная память и этническая идентификация: монография / под ред. Н. П. Копцевой. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2022. 250 с.
8. **Лекус, Е. Ю.** Монументальная пропаганда как выражение социокультурных противоречий советской системы 1920-х гг. // Вестник ЧГАКИ. 2021. № 4 (68). С. 70–79.
9. Обелиск «Центр Азии» [Электронный ресурс] // Культура РФ: цифровая платформа. URL: <https://www.culture.ru/institutes/29347/obelisk-centr-azii> (дата обращения: 30.04.2026).
10. **Овечкина, И.** Вселенная Даши Намдакова [Электронный ресурс] // Экономическая газета. URL: <https://web.archive.org/web/20100221212432/http://www.ideg.ru/podrbzh11.php> (дата обращения: 30.04.2026).
11. **Рахматулина, Е. Ю.** Основные акторы модернизации художественной отрасли Казахской АССР/ССР в 1930-е годы // Клио. 2025. № 1 (217). С. 38–44.
12. **Родевич, В. М.** Очерк Урянхайского края (Монгольского бассейна реки Енисей). Санкт-Петербург: Типография Министерства Путей Сообщения, 1910, 206 с.
13. **Санжиева, Е. Г.** К истории популяризации изобразительного искусства Бурятии в 60–70-е годы XX века // ПСЭРС. 2019. № 2 (36). С. 166–171.
14. **Силина, М. М.** История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920–1930-х годов в СССР. Москва: БуксМАрт, 2014, 240 с.

15. **Синицын, Ф. Л.** Россия и кочевники. От древности до революции. Москва : Вече, 2021. 288 с.
16. Скульптурный комплекс «Центр Азии» [Электронный ресурс] // Живое наследие: всероссийский портал. URL: <https://livingheritage.ru/brand/respublika-tuva/skulpturnyj-kompleks-centr-azii> (дата обращения: 30.04.2026).
17. **Ткачева, М. Л.** Творчество Даши Намдакова в контексте современной культуры // Известия Байкальского государственного университета. 2018. Т. 28, № 1, С. 150–158.
18. Чем еще знаменита Тува? [Электронный ресурс] // Русское географическое общество. URL: <https://rgo.ru/activity/redaction/news/shamany-skifskoe-zoloto-bogatyri-chem-eshchye-znamenita-tuva/> (дата обращения: 30.04.2026).
19. Что посмотреть за один день, оказавшись в Кызыле [Электронный ресурс] // Российская газета. 2024. 2 октября. URL: <https://rg.ru/2024/10/02/chto-posmotret-za-odin-den-okazavshis-v-kyzyle.html> (дата обращения: 30.04.2026).
20. **Янковская, Г. А.** Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь : Изд-во Пермского университета, 2007, 312 с.

Е. Г. Шемшуренко

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОПТИЧЕСКОЙ ПЛОТНОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ЦИФРОВОМ ДИЗАЙНЕ

Вводится и обосновывается понятие «оптическая плотность» как инструмент анализа эволюции визуального языка в дизайне XXI века. Рассматривается переход от доминирования «фотореалистического автоматизма» (эстетики технически совершенного, «стерильного» изображения, производимого профессиональным оборудованием) к «пиксельной тактильности» (эстетике дискретности, «шума» и намеренного технического несовершенства, связанной с мобильной фотографией и цифровыми артефактами). На основе междисциплинарного подхода, объединяющего теорию дизайна, психологию восприятия и техническую эстетику, анализируются механизмы формирования новой визуальной чувственности. Делается вывод о том, что «несовершенство» изображения становится осознанным проектным кодом, маркером подлинности в эпоху тотальной воспроизводимости

Ключевые слова: *оптическая плотность, фотореалистический автоматизм, пиксельная тактильность, техническая эстетика, визуальный язык, цифровой дизайн, мобильная фотография, перцептивный код*

Evgeny G. Shemshurenko

FROM PHOTOREALISTIC AUTOMATISM TO PIXEL TACTILITY: THE TRANSFORMATION OF OPTICAL DENSITY IN THE VISUAL LANGUAGE OF DIGITAL DESIGN

The concept of "optical density" as an analytical tool for studying the evolution of visual language in 21st-century design is introduced and substantiated. The transition from the dominance of "photorealistic automatism" – the aesthetics of technically perfect, "sterile" images produced by professional equipment – to "pixel tactility" – the aesthetics of discreteness, "noise," and deliberate technical imperfection associated with mobile photography and digital artifacts is examined. Drawing on an interdisciplinary approach that integrates design theory, the psychology of perception, and technical aesthetics, the article analyzes the mechanisms shaping a new form of visual sensibility. It concludes that the "imperfection" of the image is becoming a conscious design code and a marker of authenticity in an era of total reproducibility

Keywords: *optical density, photorealistic automatism, pixel tactility, technical aesthetics, visual language, digital design, mobile photography, perceptual code*

Исторически фотография в дизайне и рекламе выполняла функцию конструирования «лучшей реальности»: безупречной, резкой, насыщенной. Этот визуальный стандарт, который мы пред-

лагаем обозначить термином «фотореалистический автоматизм», был обусловлен не только эстетическими предпочтениями, но и технологическими возможностями. Профессиональная камера, сту-

дийный свет и многочасовая ретушь создавали изображение, которое можно охарактеризовать понятием «высокая оптическая плотность» – насыщенность деталями, отсутствие «пустот» и визуальных помех, идеальная проработанность каждого участка кадра.

Однако в последнее десятилетие наблюдается обратный процесс. Изображения, полученные на смартфоны, с намеренно сохраненными цифровыми абберрациями («зум», пикселизация, шумы), низкой детализацией и «любительской» композицией, приобретают статус эстетически ценных и востребованных в профессиональной дизайн-практике. Это явление требует введения новой категории – «пиксельная тактильность», фиксирующей эстетику низкой оптической плотности как осознанный проектный код.

Целью исследования является разработка теоретической модели для анализа современной визуальной культуры, основанной на категории «оптической плотности», и обоснование роли «пиксельной тактильности» как нового перцептивного кода в дизайне.

Исследование опирается на междисциплинарный подход, объединяющий теорию дизайна, психологию визуального восприятия (исследования перцептивных паттернов), техническую эстетику и актуальные исследования в области цифровой культуры. Ключевым аналитическим инструментом выступает вводимая автором категория «оптическая плотность», под которой понимается мера насыщенности визуального поля различными элементами и степень сопротивления изображения процедуре декодирования.

В физике оптическая плотность характеризует степень поглощения света средой. Перенося это понятие в эстетическую плоскость, мы предлагаем рассматривать оптическую плотность изображения как его способность «сопротивляться» взгляду, удерживать внимание

за счет количества и качества визуальной информации.

Высокая оптическая плотность характеризуется максимальной резкостью и детализацией; широким динамическим диапазоном; отсутствием «пустот» и технических артефактов (шумов, пикселизации); «закрытой» композицией, не предполагающей достраивания.

Низкая оптическая плотность, напротив, предполагает наличие «воздуха» и незаполненных пространств; сохранение или акцентирование технических артефактов; фрагментарность и «открытость» формы; активную роль зрителя в достраивании образа.

Дизайн XX – начала XXI века (особенно рекламный и гляцевый) был ориентирован на максимизацию оптической плотности. Это соответствовало логике товарного фетишизма: вещь должна быть представлена во всей полноте ее свойств, без изъянов и недомолвок. Профессиональное оборудование обеспечивало эту полноту автоматически (отсюда «автоматизм»), закрепляя стандарт восприятия.

Термин «фотореалистический автоматизм» призван заменить размытое понятие «гляцевый идеал» и акцентировать технико-эстетическую, а не социокультурную природу явления. Обращение к категории «новой искренности» в данном контексте представляется менее продуктивным в силу ее укорененности в философской и культурологической традиции [3].

Фотореалистический автоматизм – это режим производства изображений, при котором:

1. Техника (профессиональная камера, оптика, свет) берет на себя функцию гарантии «качества», понимаемого как техническое совершенство.

2. Человеческий фактор минимизируется на этапе пост-продакшна: ретушь призвана устранить следы случайности, «человеческого», неидеального.

3. Зритель занимает пассивную позицию потребителя готового, «упакованного» визуального продукта [4].

Этот режим достиг апогея в 2000–2010-х годах, когда развитие цифровых зеркальных камер и программ постобработки позволило добиться практически стерильной чистоты изображения. Однако именно в этот период начинают накапливаться предпосылки для обратного движения.

Парадокс высокой оптической плотности заключается в том, что она порождает перцептивную усталость. Взгляд, не встречая сопротивления, скользит по поверхности изображения, не задерживаясь. Идеальная резкость оборачивается своей противоположностью – эмоциональной плоскостностью. Фотореалистический автоматизм, достигнув своего предела, начинает порождать потребность в «несовершенстве» как маркере подлинности [4; 5].

«Пиксельная тактильность» – вводимый нами термин для обозначения эстетического феномена, при котором технические ограничения и артефакты цифровой фотографии (пикселизация, шум, низкая детализация, абберрации оптики смартфонов) перестают восприниматься как недостатки и начинают функционировать как самостоятельные выразительные средства, сообщающие изображению качество «осязаемости», фактурности и подлинности.

В отличие от «новой искренности» [3], «пиксельная тактильность» фиксирует объективные свойства визуального объекта и характер его перцептивного воздействия. Это категория не этическая, а эстетическая и техническая.

Интересную параллель нашему подходу представляет визуальное исследование П. Гисич «Импрессионизм в мобильной фотографии», выполненное в Школе дизайна НИУ ВШЭ [1]. Исследовательница сопоставляет «замутненное» состояние реальности в фотографиях низкого качества, снятых на старые кнопочные телефоны или с использованием

цифровых абберраций зума, с эстетикой французского импрессионизма.

П. Гисич отмечает два ключевых сходства, во-первых, «замутненность» как художественный прием: у импрессионистов она связана с передачей ускользающего момента и техникой быстрых зарисовок на пленэре; в мобильной фотографии низкая детализация превращает снимки в «сны или воспоминания» [1]. Во-вторых, внимание к повседневности: фотографы этого направления, как и импрессионисты, концентрируются на «наиболее поэтичных и эмоциональных проявлениях» обыденности, отказываясь от «нарочитой постановочности и шаблонных понятий красивого».

Эта параллель важна для нашего исследования: она показывает, что пиксельная тактильность не является принципиально новым изобретением, а представляет собой актуализацию импрессионистического кода в цифровой среде. Если импрессионисты использовали небрежность мазка для передачи света и движения, то современные фотографы используют пикселизацию и цифровой шум для передачи тактильного ощущения реальности, ее необработанной «шероховатости».

Пиксельная тактильность возникает на пересечении нескольких технических факторов:

1. Демократизация инструментов съемки. Смартфон становится основной камерой, и его технические ограничения (особенно в условиях плохого освещения или при использовании цифрового зума) начинают восприниматься не как брак, а как часть визуального языка [5].

2. Эстетизация цифровых артефактов. То, что ранее подлежало безусловному удалению (шумы, пикселизация, хроматические абберрации), сегодня становится предметом сознательного культивирования. Пиксель перестает быть «строительным мусором» и становится «кирпичиком» новой визуальности.

3. Институциональная легитимация. Включение мобильной фотографии в контекст большого искусства (например, партнерство *Huawei* с *Paris Photo*) закрепляет статус «несовершенного» изображения как полноценного художественного высказывания.

Почему пиксельная тактильность оказывается эстетически привлекательной? Можно предположить несколько механизмов:

1. Эффект со-творчества. Низкая оптическая плотность требует от зрителя активного достраивания образа, включения воображения. Это создает более глубокую перцептивную вовлеченность по сравнению с пассивным потреблением «готового» изображения.

2. Маркер подлинности. В эпоху, когда фотореалистический автоматизм может быть легко воспроизведен нейросетями [2], техническое несовершенство становится знаком «человеческого присутствия», гарантией того, что изображение не сгенерировано алгоритмом, а получено в результате живого контакта с реальностью.

3. Тактильный эффект. Пикселизация и цифровой шум создают эффект фактурности, «шероховатости» изображения, что в условиях экранного потребления (где изображение принципиально нематериально) парадоксальным образом сообщает ему качество осязаемости.

Для дизайнера, работающего в парадигме технической эстетики, описанная трансформация означает смену проектных приоритетов.

Традиционные критерии качества (резкость, детализация, чистота кадра) перестают быть абсолютными. На смену им приходит понимание адекватности визуального языка коммуникативной задаче. В некоторых случаях намеренное снижение оптической плотности (использование «шумных», пикселизированных изображений) может быть более эффективным, чем стремление к фотореалистическому совершенству.

Дизайнер получает в свое распоряжение новый выразительный ресурс – эстетику дискретности. Пиксель, цифровой шум, абберация перестают быть тем, что нужно скрывать, и становятся тем, с чем можно работать. Это расширяет палитру визуальных средств и позволяет создавать более нюансированные, эмоционально резонирующие образы.

Понимание механизмов оптической плотности позволяет дизайнеру проектировать не просто изображения, а способы взаимодействия зрителя с изображением. Высокая оптическая плотность (фотореалистический автоматизм) программирует быстрое, «сканирующее» восприятие. Низкая оптическая плотность (пиксельная тактильность) программирует медленное, «вглядывающееся», рефлексивное восприятие. Выбор между этими способами становится осознанным проектным решением.

Введение категории «оптической плотности» и различение двух эстетических режимов – «фотореалистического автоматизма» и «пиксельной тактильности» – позволяет описать фундаментальные изменения в современной визуальной культуре на языке, адекватном специальности «техническая эстетика и дизайн».

Фотореалистический автоматизм, соответствующий фазе максимальной оптической плотности, исторически исчерпал свой эстетический потенциал, породив перцептивную усталость и потребность в «подлинности» [4].

Пиксельная тактильность, напротив, представляет собой стратегию снижения оптической плотности, активизации зрительского восприятия и маркирования «человеческого присутствия» в условиях тотальной алгоритмизации визуального [2; 5].

Для дизайн-практики это означает необходимость переосмысления критериев качества и освоение нового проектного кода, в котором техническое «несовершенство» становится осознанным выразительным средством, а пиксель –

полноценным материалом эстетического высказывания.

Перспективой дальнейших исследований может стать разработка количе-

ственных методов измерения оптической плотности и создание типологии визуальных стратегий, основанных на варьировании этого параметра.

Литература

1. Гусич П. «Импрессионизм» в мобильной фотографии: визуальное исследование / Школа дизайна НИУ ВШЭ. 2020. URL: <https://art.hse.ru/gallery/impressionizmvfotografii>

2. Гладков А. А., Орлов И. И. Проблема эволюции визуального языка в процессе развития искусственного интеллекта и современного дизайна: от абстрактных форм к фотореалистичным изображениям // Манускрипт. 2025. Т. 18. Вып. 2.

3. Новая искренность / Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Новая_искренность

4. Rodgers N. Actualizing Intention: The Nature of Authenticity. Thesis (M.F.A.). – Savannah College of Art and Design, 2021. URL: <https://www.natasharodgers.com/in-conversation>

5. Wang Q. The Impact of Vernacular Mobile Phone Photography on Ideas of Beauty in Everyday Life. PhD Research. University of Liverpool.

УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

УДК 711.433

У. Е. Васюкова

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук
А. М. Кадера*

САЙТ-СПЕЦИФИЧНОСТЬ КАК ИНСТРУМЕНТ АКТУАЛИЗАЦИИ ГОРОДСКОГО НАСЛЕДИЯ (НА ПРИМЕРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА)

В статье рассматривается потенциал сайт-специфичных практик в переосмыслении городского наследия Санкт-Петербурга. Обосновывается переход от консервации памятников к их художественной активации через такие механизмы, как нарративное вскрытие, функциональный сдвиг и телесная иммерсия. Доказывается, что сайт-специфичные практики способны трансформировать пассивного зрителя в соучастника, преодолевая урбанистическое отчуждение и формируя новые модели взаимодействия жителей с историко-культурным контекстом

Ключевые слова: сайт-специфичное искусство, городское наследие, художественные интервенции, нарративное вскрытие, функциональный сдвиг, телесная иммерсия, активация урбанистического пространства, партисипаторные практики, культурная память, культурный код, городская идентичность, Санкт-Петербург

Ulyana E. Vasyukova

*The article was carried out under the scientific supervision
of the Candidate of Pedagogical Sciences
Amir M. Kader*

SITE-SPECIFICITY AS A TOOL FOR ACTIVATING THE URBAN HERITAGE (THE CASE OF ST. PETERSBURG)

This article examines the potential of site-specific practices for rethinking the urban heritage of Saint Petersburg. It substantiates the transition from static monument conservation to artistic activation through such mechanisms as narrative excavation, functional shift, and bodily immersion. The site-specific practices are proved to enable transformation of passive spectators into active participants, overcoming urban alienation and fostering new models of community engagement with the historical and cultural context

Keywords: site-specific art, urban heritage, artistic interventions, narrative unveiling, functional shift, bodily immersion, activation of urban space, participatory practices, cultural memory, cultural code, urban identity, Saint Petersburg

В условиях ускоренной урбанизации и трансформации исторических городов традиционные подходы к сохране-

нию культурного наследия демонстрируют ограниченную эффективность. Реставрационно-консервационные модели

сохранения историко-культурных пространств, ориентированные преимущественно на фиксацию материальной формы, игнорируют живую социальную динамику пространств, что приводит к их функциональному опустошению и отчуждению от повседневных городских практик. В ответ на этот вызов в современной культурной политике и художественной сфере набирают силу процессуальные стратегии работы с пространством, где акцент смещается на ситуативное взаимодействие статичного памятника со средой. Урбанистические практики, партисипаторное проектирование, временные художественные интервенции, меняющие форму восприятия привычных городских локаций, очень востребованы и получили пристальное изучение в трудах европейских исследователей.

Ранние импульсы сайт-специфичности в урбанистических практиках уходят корнями в 1960-е, когда минималисты первыми осмелились вписывать скульптуры в городские пространства Нью-Йорка. Концептуальный художник Роберт Моррис подчеркивал в своих трудах, как место диктует форму и задает тон всей традиции, где пространство перестает быть декорацией и становится соучастником.

В период 1970-80-х этот подход был радикализирован. Анализ того, как проекты меняют субъектность зрителя подобных перформансов, дан в работе куратора и специалиста в области современного искусства Мивон Квон «Одно место за другим: искусство, привязанное к конкретному месту, и локальная идентичность» [4, с. 42-45]. В постмодернистские 1990-е акцент сместился на перформанс и моду [1].

При растущем интересе к подобным практикам урбанистического искусства в России отечественный культурный опыт остается незначительно изученным и требующим внимания. Несмотря на рост числа эмпирических при-

меров интеграции современного искусства в историческую застройку, в отечественном научном дискурсе сохраняется дефицит системных работ, рассматривающих сайт-специфичные практики не как декоративный или событийный элемент, а как специфический инструмент актуализации урбанистического наследия.

Запрос сообществ и профессионалов на новые модели взаимодействия с городской памятью требует междисциплинарных аналитических подходов, объединяющих феноменологию места, теорию современного искусства и урбанистическую антропологию.

В контексте урбанистического наследия предпочтение сайт-специфичных проектов означает отказ от консервационно-музейного подхода к памятникам искусства и культуры в пользу их активации. В отличие от мобильной инсталляции или декоративного объекта, сайт-специфичный проект не размещается в пространстве, а возникает из него, вступая в диалог с архитектурой, памятью, акустикой и функциональной логикой локации, а иногда и в продуктивный конфликт.

Сайт-специфичность в современном искусстве подразумевает неразрывную онтологическую связь арт-объекта с физическим, историческим и социальным контекстом места. Как отмечает Мивон Квон, ориентированное на конкретные места «сайт-специфичное искусство функционирует не как объект, помещенный в локацию, а как дискурсивная сеть, активирующая память, политику и социальные отношения конкретного места» [4, с. 45].

Наследие перестает восприниматься как застывший архив и трансформируется в живую среду, способную порождать новые смыслы и поведенческие сценарии. Этот сдвиг коррелирует с идеей Юхани Палласмаа, финского архитектора и профессора архитектуры, который считает, что «архитектура и пространство

воспринимаются не только глазами, но и всем телом; подлинный опыт места рождается в тактильном, акустическом и кинестетическом взаимодействии» [6, с. 32].

Особую значимость приобретает изучение того, как художественные интервенции в нетипичных локациях городского пространства Санкт-Петербурга – заброшенных промзонах, инфраструктурных узлах, дворах – перекодируют унаследованные пространственные нарративы, трансформируя пассивное потребление среды в рефлексивное соучастие.

Таким образом, актуальность работы обусловлена необходимостью переосмысления подходов к сохранению историко-культурного наследия городского пространства Санкт-Петербурга в условиях урбанизации и трансформации городской среды в культурные объекты, позволяющие жителям взаимодействовать с историко-культурным наследием города.

Целью статьи является осмысление потенциала сайт-специфичных художественных практик на основе выявления и анализа механизмов активации и гуманизации наследия городской среды, способных трансформировать пассивного зрителя в активного соучастника и сформировать новый тип рефлексивного взаимодействия горожан с историко-культурным контекстом на примере Санкт-Петербурга.

Методологической опорой исследования выступает синтез визуальных исследований, урбанистической социологии и теории места, позволяющей рассматривать художественные интервенции не как эстетические дополнения, а как инструменты перекодирования городской памяти.

Анализ существующих практик показывает, что сайт-специфичные проекты оперируют тремя взаимосвязанными механизмами актуализации наследия:

1. Нарративное вскрытие – выявление и визуализация скрытых слоев истории места (индустриального прошлого, советской повседневности, водной инфраструктуры, травм). Искусство выступает здесь как археологический инструмент, извлекающий «забытые» тексты городской памяти. Как подчеркивает Шарон Зукин, американский профессор социологии, специалист в сфере современной городской жизни, «наследие становится культурным ресурсом не тогда, когда его консервируют, а когда его встраивают в живые практики, позволяющие городу говорить на языке современности» [3, с. 127].

2. Функциональный сдвиг – временное или долгосрочное изменение утилитарного назначения пространства. Бункер становится площадкой для звукового перформанса, заброшенный цех – сценой для коллективного ритуала, терминал аэропорта – площадкой для модного шоу. Смена функции ломает рутинные маршруты восприятия и заставляет пространство «работать» иначе.

3. Телесная иммерсия – создание условий, при которых зритель физически взаимодействует с текстурой, масштабом, акустикой и микроклиматом локации. Преодолевается дистанция «экспонат-наблюдатель», характерная для модели «белого куба». Городская среда перестает быть визуальным фоном и становится тактильно-пространственным соавтором художественного события. В этом контексте Клэр Бишоп, британский искусствовед, критик и профессор истории искусств, отмечает, что «современное искусство смещает фокус с создания объектов на организацию ситуаций, где зритель становится соучастником, а эстетический опыт растворяется в социальных и телесных взаимодействиях» [1, с. 89].

Взаимосвязь описанных механизмов активации урбанистического наследия наглядно прослеживается в Санкт-Петербурге, городе с многослой-

ной урбанистической структурой и исторической памятью. Как писал В. Топоров, «Петербург – это не просто город, а текст, в котором каждый фасад, двор и канал несет отпечаток исторических слоев, травм и утопий» [7, с. 15].

В последние годы в городе активно развиваются проекты, работающие с тремя типами локаций: индустриальным наследием, скрытой инфраструктурой и наследием советского модернизма. Например, использование бункера в качестве площадки для проведения выставок цифрового искусства «Сигнал / шум (S / N)» (MESS {XR lab}) [9], перформативных обрядов инициаций (*licelium*) [10], модный показ и выставка современных питерских художников в заброшенном терминале Пулково–2 в рамках мероприятия от андеграундного клуба *Kontrkult* [11]. Такие интервенции доказывают, что переосмысление наследия возможно не через замену, а через наложение смыслов, когда искусство становится проводником между историей места и его современным восприятием.

Характерной чертой петербургских интервенций становится работа с контрастом масштабов и эпох. Художественные события в пространствах дореволюционных мануфактур или неоготических башен водоснабжения не маскируют исторические шрамы, а делают их видимыми. Звук шагов по металлическим лестницам, эхо в пустых ангарах, запах сырости и старого кирпича интегрируются в художественное сообщение, превращая саму архитектуру в медиум.

Подобные практики отказываются от задачи «вписать искусство в город» и ставят вопрос иначе: как город через искусство меняет самоощущение человека, находящегося внутри его исторического механизма. В Санкт-Петербурге, где центральный район часто воспринимается как музейный экспонат, а периферия и промзоны маркируются как

«слепые зоны», сайт-специфичные проекты выполняют функцию когнитивного и эмоционального пробуждения. Посещая событие в нестандартной локации, горожанин вынужден отказаться от автоматизированных сценариев движения (дом–работа–досуг) и потребительского отношения к культуре. Пространство диктует новые правила: медленное перемещение, внимательность к деталям, готовность к телесному и эмоциональному отклику. Это преодолевает феномен «урбанистической слепоты», описанный еще Мишелем де Серто: «повседневные маршруты превращают город в невидимую ткань; только отклонение от привычного пути позволяет вновь обрести способность “читать” пространство» [2, с. 118].

Человек, пришедший на медиацию в бывший бункер или на перформанс в пространство заброшенного здания, оказывается вовлечен в процесс рефлексии: через телесное присутствие в исторически заряженной среде он начинает осознавать город не как заданный фон, а как живой организм, несущий память о труде, изоляции, транзите и коллективных переживаниях. Как подчеркивает Дорин Мэсси, «идентичность места не задана изначально, а постоянно воспроизводится в практиках, встречах и конфликтах» [5, с. 91]. В этом смысле сайт-специфичные практики приобретают терапевтический характер: они смягчают чувство отчуждения, возвращают субъектность жителю и формируют новый тип рефлексивного взаимодействия горожан с контекстом. Как отмечает И-Фу Туан, «пространство становится местом лишь тогда, когда оно наделяется смыслом через человеческое присутствие, память и повторяющийся опыт» [8, с. 73]. Художественные интервенции в Петербурге выступают именно таким механизмом превращения анонимной урбанистической среды в осмысленное «место».

Таким образом, потенциал сайт-специфичных проектов как инструмента

актуализации городского наследия Санкт-Петербурга заключается в их способности трансформировать пассивного наблюдателя в активного соучастника, преодолевать когнитивное и эмоциональное отчуждение от города и формировать рефлексивное, телесно-осознанное взаимодействие жителей с историко-

культурным контекстом. Сайт-специфичность выступает урбанистическим инструментом гуманизации, позволяющим наследию «заговорить» на языке современности, а городу – стать пространством совместного проживания, памяти и осмысления. Именно в этих практиках сайт-специфичное искусство находит свою урбанистическую функцию.

Литература

1. **Бишоп К.** Искусственный ад: партисипаторное искусство и политика зрительства. Москва : V-A-C press, 2018. 528 с.
2. **Серто, де М.** Изобретение повседневности. URL: <http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=414717&pno=1&lang=ru>
3. **Зукин, Ш.** Культуры городов. [пер. с англ. Д. Симановского]. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 419, [1] с. (Studia urbanica).
4. **Kwon M.** One place after another: Site-specific art and local identity. URL: https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locationa Identity.pdf
5. **Massey, D.** For Space. London: Sage, 2005. 232 p.
6. **Pallasmaa J.** *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy, 2008.
7. **Топоров, В. Н.** Петербургский текст русской литературы. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2003. 624 с.
8. **Tuan, Yi-fu.** Space and place : the perspective of experience. URL: <https://archive.org/details/spaceplaceperspe0000tuan>
9. Выставка «Сигнал/шум (S/N)» // mess-xr.com URL: <https://mess-xr.com/> (дата обращения: 02.03.2026).
10. BUNKER w/KONTRKULT // rupor.events URL: <https://rupor.events/event/2025-03-22-kontrkult-bunker> (дата обращения: 02.03.2026).
11. AIRPORT // rupor.events URL: <https://rupor.events/event/2025-08-02-airport> (дата обращения: 02.03.2026).

Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук, доцента
М. Э. Вильчинской-Бутенко

ОБРАЗ ГОРОДА В ФИЛЬМАХ УЭСА АНДЕРСОНА

В статье рассматриваются особенности формирования образа города в фильмах Уэса Андерсона. Анализируются принципы организации городского пространства в авторской визуальной системе режиссера, а также роль симметрии, хаоса и пустоты в построении художественного образа урбанистической среды. Особое внимание уделяется взаимосвязи городской среды с персонажами и драматургической структурой фильма. Исследование позволяет рассмотреть город в кинематографе Уэса Андерсона как самостоятельный выразительный элемент, участвующий в формировании визуальной и смысловой структуры произведения

Ключевые слова: Уэс Андерсон, кинематограф, образ города, городское пространство, урбанистика, визуальный язык, симметрия

Polina A. Velts

The article was carried out under the scientific supervision
of the Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko

THE IMAGE OF THE CITY IN WES ANDERSON'S FILMS

The article examines the formation of the image of the city in Wes Anderson's films. It analyzes the principles of urban space organization within the director's visual system, as well as the role of symmetry, chaos, and emptiness in constructing the artistic image of the urban environment. Particular attention is paid to the relationship between urban space, characters, and the dramaturgical structure of the film. The study considers the city in Wes Anderson's cinematography as an independent expressive element involved in shaping the visual and semantic structure of the work

Keywords: Wes Anderson, cinematography, image of the city, urban space, urbanism, visual language, symmetry

В современной гуманитарной науке возрастает интерес к изучению пространственных аспектов художественных произведений, в том числе образа города в кинематографе и фотографии. Городское пространство со временем начинает рассматриваться как важный элемент художественного образа, формирующий уникальную атмосферу каждого произведения, влияющий на развитие сюжета и являющийся способом раскрытия культурного или исторического контекста изображаемого мира.

Особенности репрезентации пространства ярко представлены в творчестве Уэса Андерсона, кинематографические произведения которого отличаются тщательно продуманной визуальной составляющей и вниманием к гармоничному взаимодействию сюжета с архитектурой и пространственными деталями. В картинах режиссера город выступает одной из важнейших частей художественного мира каждого фильма и участвует в формировании его образа.

Исходя из вышесказанного, целью данной статьи является выявление и анализ особенностей репрезентации городского пространства в фильмах Уэса Андерсона, а также определение его роли в формировании художественного образа произведений, развитии сюжета и раскрытии культурно-исторического контекста.

Литературный обзор

Проблематика репрезентации города в кинематографе достаточно широко разработана в современной гуманитарной науке, однако анализ городского пространства в фильмах Уэса Андерсона как целостной художественной системы остается фрагментарным.

Исследование Б. Меннел формирует теоретическую основу для анализа города в кино в целом, рассматривая его как пространство, напрямую зависимое от его демонстрации зрителю, в котором пересекаются социальные, культурные и визуальные практики [6]. Она удачно подчеркивает, что кинематографический город функционирует как особая форма репрезентации урбанистического опыта, однако внимание сосредоточивает преимущественно на реалистических и социально обусловленных моделях городской среды. Специфика стилизованных, искусственно созданных городов в авторском кино остается вне фокуса данного исследования.

К проблеме взаимодействия кино и городского пространства обращается также работа С. Барбера, в которой город интерпретируется как визуальный и идеологический конструкт [1]. Несмотря на широкий охват теоретических подходов, анализ носит обобщенный характер и не затрагивает индивидуальные стратегии построения воображаемых урбанистических миров.

Теоретически значимым является труд М. де Серто, в котором город осмысливается через практики повседневности и способы его «проживания» [3]. Однако данная концепция ориентиро-

вана на реальное городское пространство и не учитывает специфики кинематографических миров, в которых повседневность может быть принципиально устранена или стилизована.

Непосредственно к анализу творчества Уэса Андерсона обращается ряд исследователей. В работе У. Бакленда рассматривается семиотическая структура фильмов режиссера [2]. Автор вводит понятие «символического мира», этим термином подчеркивая целостность и повторяемость визуальных и нарративных элементов, однако городское пространство анализируется лишь как часть общей знаковой системы и не становится самостоятельным объектом исследования.

Аналогичным образом в работе У. К. Дилли внимание уделяется авторскому стилю, интертекстуальности и эстетике режиссера [4]. Несмотря на рассмотрение отдельных локаций и пространственных решений, проблема города как специфического типа художественной конструкции не получает системного анализа.

Более близко к заявленной теме подходит статья Б. Кределл, в которой исследуется городское пространство в контексте независимого кино [5]. Автор приходит к выводу, что город у Андерсона утрачивает признаки реальной урбанистической среды и функционирует как стилизованный фон. Тем не менее, анализ ограничен отдельными фильмами и не охватывает весь корпус работ режиссера, а также не рассматривает город как целостную художественную модель.

В отечественной научной традиции вопросы кинематографического города затрагиваются в статье С. С. Аванесова, где город анализируется как «персонаж» и носитель смыслов [7]. Однако работа имеет обобщающий характер и не связана с конкретными авторскими практиками, в том числе с кинематографом Андерсона.

Статья М. Зура рассматривает феномен инфантилизации визуального языка современного кино, что частично соотносится с эстетикой Андерсона [8]. Тем не менее пространственные аспекты и, в частности, репрезентация города в данном контексте не анализируются.

Таким образом, тема города в фильмах Уэса Андерсона в научном поле остается недостаточно исследованной.

Результаты и обсуждения

Городское пространство в кинематографе Уэса Андерсона занимает особое место в его искусственно созданных мирах, являясь полноценным элементом художественной структуры фильма. Среда в работах режиссера не ограничивается функцией фона для происходящего, а становится самостоятельным средством выразительности, участвующим в формировании атмосферы, драматургии и визуального образа произведения. Для понимания принципов организации такого пространства необходимо в первую очередь выявить особенности визуального языка режиссера, внутри которого городская среда существует как часть единой художественной системы.

Пространство у Андерсона создано как искусственная среда, близкая по своей сути к макету, театральной декорации или кукольному дому. Оно не стремится к реалистичному воспроизведению окружающей действительности и представляет собой скорее ее стилизованную и упорядоченную модель. Например, в фильме *Французский вестник* идеальная симметрия города присутствует даже на обложке, где дом представлен как бы в разрезе, а все персонажи последовательно расставлены по этажам, создавая выверенную композицию идеальной структуры выдуманного мира.

Эффект кукольности и нереальности городской среды достигается благодаря устойчивым художественным приемам, среди которых особенно выделяются преимущественно пастельная и

приглушенная цветовая гамма, а также насыщенность кадра деталями. Пространство плотно заполнено предметами и декором, у каждого элемента существует собственное место внутри общей композиции. За счет этого визуальная среда воспринимается как полностью продуманная система, где отсутствует случайность, а любое движение или объект обладают определенной функцией. Подобный подход во многом напоминает практики стрит-арта, связанные с интеграцией художественного образа в архитектурную среду. Например, работы *Invader* также строятся на принципе искусственного внедрения визуального элемента в городскую структуру, где каждая деталь подчиняется общей композиционной логике. Подобная организация художественного пространства формирует основу симметрии как одного из ключевых принципов визуального языка режиссера.

Так как симметрия занимает центральное место в организации городского пространства в фильмах Андерсона, она выступает и важнейшим способом построения визуальной среды в его произведениях. Через симметричное построение кадра режиссер создает ощущение упорядоченности, гармонии и тотального контроля композиции. Такой подход соотносится с классической традицией в искусстве, в рамках которой симметрия рассматривалась как выражение порядка и рациональности в организации пространства. В фильмах Андерсона она проявляется в центрированной композиции кадра, фронтальной постановке камеры и подчеркнутой геометрической правильности архитектурных форм. Улицы, фасады зданий, интерьеры и элементы городской инфраструктуры выстраиваются вдоль композиционных осей, создавая впечатление завершенности и статичности среды. За счет этого город приобретает черты чрезмерно идеализированной конструкции, лишенной естественности и изменчивости реального урбанистического пространства.

Подобная организация кадра формирует ощущение «застывшего» мира, в котором каждая деталь занимает определенное место. Например, в фильме «Отель "Гранд Будапешт"» архитектурная упорядоченность создает утопическое представление о городе, контрастируя с хаосом реальной жизни. Симметричные планы и выверенные ракурсы формируют ощущение контроля над пространством, одновременно подчеркивая хрупкость этой выстроенной системы. Схожий интерес к визуальной организованности можно заметить и в монументальных муралах JR, в которых архитектура становится частью выстроенной композиции, а городской фасад превращается в самостоятельный художественный объект. Симметрия в данных случаях является способом подчеркнуть искусственность городской среды и ее противоположность реальному городу.

При этом визуальная организация пространства у Андерсона тесно связана с персонажами и их внутренним состоянием. Городская среда используется как выразительная система, через которую раскрываются эмоциональные конфликты, психологическое напряжение и характер взаимодействия героя с окружающим миром. Пространство становится частью драматургии фильма и напрямую влияет на восприятие персонажей внутри кадра. Особенно отчетливо эта связь проявляется в ситуациях, где внешний порядок среды контрастирует с внутренней нестабильностью героев. Так, в фильме «Королевство полной луны» внешне симметричная организация скаутского лагеря противопоставляется эмоциональной неустойчивости подростков и их конфликту с окружающей системой. Даже в кульминации произведения, когда выстроенная идиллия начинает разрушаться, режиссер сохраняет центрированную композицию кадра. За счет этого строго структурированная среда усиливает психологическое напряжение и подчеркивает разрыв между упорядоченным внешним миром

и внутренним состоянием персонажей. Подобное взаимодействие человека и среды можно сопоставить с работами Banksy, персонажи которого также часто оказываются противопоставлены окружающему пространству, и сама городская среда становится носителем эмоционального и социального конфликта. За счет этого пространство в фильмах Андерсона становится активным участником повествования: оно может подчеркивать конфликт героя с окружением, либо, напротив, визуально встраивает персонажа в общую систему тотального порядка.

Однако стремление к идеальной симметрии в визуальном языке режиссера не является абсолютным. Внутри выстроенной композиции Андерсон намеренно вводит элементы асимметрии и хаоса, нарушающие идеальную структуру кадра. Именно благодаря этим нарушениям становится заметна искусственность первоначального порядка. Такими элементами выступают, например, черные грубые политические плакаты на идеальном розовом фасаде отеля в фильме «Отель "Гранд Будапешт"» или горы стульев и прочего хлама, оставшегося после массовых протестов, контрастирующие с симметричной композицией героев, играющих в шахматы посреди хаоса, во Французский вестник. Подобные детали выполняют важную смысловую функцию, поскольку через них среда демонстрирует сопротивление искусственно навязанной структуре. Хаос в данном случае выступает проявлением естественной природы города как изменчивой и трудно контролируемой системы. Его присутствие разрушает стерильность пространства и возвращает в него признаки реальной урбанистической среды. Особенно выразительным становится контраст между выверенной композицией и деструктивными элементами внутри нее, что заметно во многих городских кадрах фильма Бесподобный мистер Фокс. На фоне идеального визуального порядка

любые нарушения – граффити, горящий мусорный бак, хлам по краям улиц – воспринимаются как акценты на внутреннее напряжение всей среды. Здесь визуальный язык режиссера сближается с эстетикой уличного искусства, в которой вмешательство в организованную городскую среду становится способом показать конфликт между системой и хаотичностью живой реальности. За счет этого хаос превращается в самостоятельный выразительный инструмент, через который раскрывается противоречие между стремлением к абсолютному порядку и невозможностью его полного достижения в реальном городском пространстве.

Наиболее радикально особенности визуального языка Андерсона проявляются в репрезентации города, который формально обладает признаками урбанистической среды, но фактически не является полноценным городом. Подобный подход наиболее отчетливо раскрывается в фильме *Город астероидов*, полностью посвященном истории вымышленного пространства, нетипичного по своей сути и визуальному отображению. Город организован по законам строгой геометрии и визуального порядка, однако воспринимается скорее как искусственная схема, чем как живое пространство. Среда фильма воспроизводит внешние характеристики реального города: прямолинейную планировку, симметричное расположение зданий и ритмичность архитектурных элементов. При этом пространство лишено признаков интенсивной городской жизни – в

нем отсутствуют плотность, разнообразие, сложная социальная структура и активное взаимодействие между средой и ее обитателями. В результате картина строится на контрасте между формальной организованностью пространства и его фактической пустотой. Город сохраняет визуальный образ идеальной урбанистической структуры, но на деле оказывается лишь ее внешней оболочкой. Подобная репрезентация подчеркивает одну из ключевых особенностей визуального языка режиссера: геометрическая организованность сама по себе не способна сформировать полноценную городскую среду без живой социальной и эмоциональной составляющей.

Таким образом, городское пространство в кинематографе Уэса Андерсона представляет собой уникальную искусственно сконструированную модель среды, выстроенную на сочетании симметрии пространства, композиционного контроля и намеренно вводимых элементов хаоса. Режиссер намеренно использует город как самостоятельное средство выразительности, через которое проецируется эмоциональное и смысловое содержание фильма. Симметрия в его работах задает структуру и визуальный порядок пространства, сочетаясь с хаосом, выявляя внутренние противоречия среды и подчеркивая разницу между идеальным макетом и настоящей, живой природой городского пространства. Именно в этом взаимодействии порядка и хаоса формируется особенная репрезентация образа города в творчестве Уэса Андерсона.

Литература

1. **Barber S.** *Projected Cities: Cinema and Urban Space.* London: Reaktion Books, 2004. 208 с.
2. **Buckland W.** *Wes Anderson's Symbolic Storyworld: A Semiotic Analysis.* New York : Bloomsbury Academic, 2019. 224 с.
3. **Certeau M. de.** *The Practice of Everyday Life.* Los Angeles : Univ. of California Press, 1988. 229 с.
4. **Dilley W. C.** *The Cinema of Wes Anderson.* New York : Columbia University Press, 2017. 224 с.

5. **Kredell B.** Wes Anderson and the City Spaces of Indie Cinema // New Review of Film and Television Studies. 2012. Vol. 10, no. 1. С. 83.
6. **Mennel B.** Cities and Cinema. New York : Routledge, 2008. 256 с.
7. **Аванесов С. С.** Город: Кинороли // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2022. №1 (2). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorod-kinoroli> (дата обращения: 01.05.2026).
8. **Зур М.** О современном «детском стиле» в кинематографе // Metamodern: журнал о метамодернизме. 2017. URL: <https://metamodernizm.ru/%D0%BE-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%BC-%D0%B4%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BC-%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5/> (дата обращения: 01.05.2026).

ИКОНОЛОГИЯ БЕРЛИНСКИХ МУРАЛОВ КАК КУЛЬТУРНОГО КОДА ИСТ-САЙДА

В статье в рамках методологии Эрвина Панофского представлен иконологический анализ муралов Берлинской стены (работы Дмитрия Врубеля, Биргит Киндер, Кани Алави и Тьерри Нуара), рассматривающий их как участников конструирования культурного кода Берлина. Автор демонстрирует, как через три уровня интерпретации, от первичного визуального восприятия до глубинных смыслов иронии, карнавального переворачивания, демистификации страха, эти произведения формируют схему превращения пространства разделения в территорию коллективной идентичности. Особое внимание уделяется тому, как техника, цвет и композиция муралов кодируют способы преодоления исторического разрыва в ресурс для развития городского сообщества в будущем.

Ключевые слова: культурный код, Берлинская стена, Ист-Сайд-Галерея, Дмитрий Врубель, Биргит Киндер, Кани Алави, Тьерри Нуар

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

ICONOLOGY OF BERLIN MURALS AS A CULTURAL CODE OF THE EAST SIDE

The article presents an iconological analysis of the murals of the Berlin Wall (works by Dmitry Vruble, Birgit Kinder, Kani Alavi, and Thierry Noir) within the framework of Erwin Panofsky's methodology, considering them as participants in the construction of the cultural code of Berlin. The author demonstrates how, through three levels of interpretation, from primary visual perception to the deeper meanings of irony, carnival inversion, and the demystification of fear, these works form a scheme for transforming the space of division into a territory of collective identity. Special attention is paid to how the techniques, colors, and compositions of murals encode ways to overcome historical divisions and become a resource for the future development of urban communities.

Keywords: cultural code, Berlin Wall, East Side Gallery, Dmitry Vruble, Birgit Kinder, Kani Alavi, Thierry Noir

Изучение культурного кода локальной территории представляет собой фундамент для формирования городской идентичности и стратегий будущего развития территории. Как считает С. А. Смирнов, культурный код города невозможно описывать категориями мифов, традиций, культурных генотипов, поскольку это «конструкт, обозначающий способ обретения городом зрелости и осознанности себя как субъекта развития», он «показывает,

что город осмысляет свою историю и использует все имеющееся у него наследие и весь жизненный материал для того, чтобы выстраивать свою собственную траекторию развития», он «никому никогда не может быть передан. Этот код потому и код, что его вырабатывают сами горожане, они его носители и хранители, а потому судьба города не отторжима от судьбы его горожан» [1, с. 298].

На основе методологии и понятийного аппарата, изложенных в статье С. А. Смирнова, работах Ю. М. Лотмана [2; 3], а также концепций культурного кода как схемы становления города С. С. Аванесова, Н. Г. Федотовой [4] можно вывести культурный код одного из районов Берлина, Ист-Сайд-Галереи, в максимальной степени аккумулировавшего в себя культурный код немецкой столицы.

В отличие от Москвы, которая воспринимается как «пуп России», как «омфалический» город, или Петербурга как столицы на границе, построенной «назло надменному соседу», Берлин не обладает однозначным родовым мифом. Он возникал как слияние славянских и немецких поселений (XIII–XV века), затем был разрушен в период тридцатилетней войны (1618–1648), объединен в «Королевскую столицу и резиденцию Берлин» (1709–1710), в XX веке разрушен, разделен Стеной на два государства и снова объединен в 1990 году после ее падения [5]. Характеристика Берлина, таким образом, – двойственность и сращивание изначально разных частей. По сути, это означает, что культурный код Берлина не сводится к археологии места, его границы множественны и подвижны. Снос, переименование улиц, достройка характеризуют Берлин не в категориях неизменности, как Рим или Прагу, а в категориях собственного уничтожения, определяющего культурный код города.

Ист-Сайд-Галерея выступает локальным местом, где этот механизм представлен наиболее ярко. Стена, с одной стороны, туристическая достопримечательность, с другой – архитектурный объект и социальное поле, на котором выстраивается культурный код Берлина.

Код Стены возник в момент ее создания в 1989 году. Этот почти полуто-

ракилометровый участок, самый длинный сохранившийся фрагмент, из уцелевшего бетонного забора преобразовался в символ объединения и победы над насилием. В 1990 году 118 художников из 21 страны превратили «серую зону смерти» в самую длинную открытую галерею мира, заменив эмоции страха на чувство освобождения. Это действие создало новую схему восприятия, когда материальный объект был переработан в текст, прославляющий свободу. «Братский поцелуй» Дмитрия Врубеля, «Попробуй остальное» Биргит Киндер, «Это случилось в ноябре» Кани Алави, «Монстры» Тьерри Нуара стали визуальными кодами этого места.

Мурал Дмитрия Врубеля (при участии Виталия Комара, дуэт «Комар & Меламид») «Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви» изображает стандартный социалистический ритуал «братского поцелуя в губы» двух лидеров СССР и ГДР – Леонида Брежнева и Эриха Хонеккера (рис. 1, *слева*).

Работа построена как крупный план, фигуры лидеров поданы вплотную к зрителю, создавая эффект непосредственного присутствия и, одновременно, смущения от такого присутствия. Композиция статична и центрична, что отсылает к канонам официальных портретов и плакатной эстетики, которую она, собственно, пародирует. Использована почти монохромная палитра: доминируют серые, бежевые и черные тона. Это и стилистический выбор, отсылающий к фотографии-первоисточнику (рис. 1, *справа*), и метафора серости официальной идеологии, лишенной жизненных красок. Ярким акцентом выступает красный фон, на котором расположена надпись: «Господи! Помоги мне выжить...», и который создает тревожное, давящее ощущение.



Рис. 1. Слева – мурал «Братская любовь», дуэт «Комар & Меламид».

Источник: [https://encrypted-](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRNoiB6c0JjrIYON5hRfqgOOOMx338rvth6cw&s; справа –)

[tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRNoiB6c0JjrIYON5hRfqgOOOMx338rvth6cw&s; справа –](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRNoiB6c0JjrIYON5hRfqgOOOMx338rvth6cw&s; справа –)
Справа – фотография встречи Л. Брежнева и Э. Хонеккера.

Источник: <https://lh3.googleusercontent.com/proxy/Fk9qMJ-fGsNYbigGIZAEd54MsV8XOk8jfAGULI0VvCOWmn7tjgdMdsq5Gr9w6U8576AiBJcSM-oCC-EStoWL8aIp019sTdZya33hbLLISwk>

Врубель использует гротескную, утрированную линию, намеренно огрубляет фигуры, превращая черты лиц в карикатурные маски. Художник использует язык и образы самой советской системы – плакатность, культ вождей, соцреалистическую иконографию, однако в перекодированном виде, с иронией. Одновременно с соцартом Врубель использует прием поп-арта – заимствование массового медийного изображения, почти как образ Мэрилин Монро у Энди Уорхола. Это художественный гротеск, целью которого выступает не запечатление реального момента поцелуя, а обнажение его скрытого абсурдного смысла. «Братский поцелуй» между лидерами соцстран был формальным жестом демонстрации единства и братства. Врубель вырвал этот жест из контекста официальной хроники и поместил в пространство искусства: напряженность и неестественность поз двух авторитарных правителей говорит о насильственном характере «братской дружбы».

Текст («Господи, помоги мне выжить...») является неотъемлемой частью произведения, представляя внутренний

монолог, который можно приписать любому из персонажей. Название переводит политический жест в плоскость экзистенции: это мысль авторитарного правителя, вынужденного на виду у всех играть унижительную роль.

Как известно, мурал был создан в 1990 году, в уникальный исторический момент, когда Берлинская стена пала. Работа Врубеля стала одним из наиболее ярких примеров переосмысления значения Стены из символа тоталитаризма в арт-объект. Таким образом, Врубель создал визуальный концепт, где форма, содержание и исторический контекст создали не просто узнаваемое произведение публичного искусства, а один из пафосов культурного кода Берлина.

Другой знаковой работой берлинской Стены стал мурал Биргит Киндер «Попробуй остальное». Малолитражка «Трабант» выезжает из пролома в бетонной стене, оставляя за собой черное отверстие с рваными краями. Разлетающиеся в стороны от автомобиля куски бетона придают сцене эффект тарана. Верхняя часть композиции содержит название работы «*Test the Rest*» (рис. 2).



Рис. 2. Биргит Киндер. Попробуй остальное. Источник: https://live.staticflickr.com/65535/53614654337_65be8b2ce6_b.jpg

В работе Киндер закодированы исторические и культурные коды. Во-первых, «Трабант» или «Траби» – это легендарный автомобиль ГДР, дешевый, массовый, технически отсталый, выпускавшийся почти 30 лет. В западной пропаганде и в фольклоре «Траби» стал объектом насмешек и символом неэффективности социалистической экономики. Именно этот убогий автомобиль выступает в роли тарана, пытаясь прорваться к другой, лучшей жизни. Во-вторых, номерной знак на бампере автомобиля «NOV-9-89» представляет собой прямую отсылку к дате падения Берлинской стены. В ночь на 9 ноября 1989 года под давлением массовых протестов правительство ГДР открыло границы. Эта дата немецкой и мировой истории стала символом окончания Холодной войны. В-третьих, сама Стена воспринималась как символ тоталитарного физического и ментального барьера между Востоком и Западом. В-четвертых, название работы «*Test the Rest*» созвучно рекламному слогану американской табачной компании *West* (производитель *Reemtsma / Imperial*

Tobacco) на рубеже 1980-1990-х годов, который был хорошо известен в обеих Германиях. Название работы, таким образом, отсылает к остальному потребительскому миру, к которому восточные немцы долгие годы не имели доступа.

Глубинный уровень иконологического синтеза позволяет раскрыть место мурала Киндер в культурном коде Берлина. В первую очередь, это аллегория мирной революции: смешной и технически примитивный «Трабант» (символ слабых, пассивных восточных немцев) выступает стенобитным оружием, сокрушающим монолит тоталитаризма без насилия, без танков, без военного вмешательства извне. Способность хрупкого «Траби» (панели корпуса автомобиля делали из duroplasta) пробить стену говорит о том, что это не столько физическое разрушение, сколько символическое: стену стало возможным пробить именно потому, что ее перестали признавать.

В контексте разговора о культурном коде Берлина мурал Киндер иллюстрирует процесс превращения разрыва

в рождения нового. «Траби» не уничтожает стену, он проскакивает сквозь нее в будущее. Стена не разрушена, но она уже не барьер, а декорация прошлого, которое оставлено позади. Это соответствует перекодированию пространства травмы в место свободы (за период существования берлинской Стены (1961–1989) при попытках нелегально пересечь ее со стороны ГДР погибло не менее 140 человек). В этом смысле «Попробуй остальное» – один из наиболее оптимистичных образов берлинского культурного кода.

Работа художника-иммигранта из Ирана Кани Алави «Это случилось в ноябре» изображает плотную, динамичную

толпу людей, буквально «вплывающую» через проем Стены. Лица людей разного пола, возраста и комплекции отражают целый спектр эмоций: возбуждение, настороженность, изумление, радость. Некоторые лица повернуты друг к другу, возможно, разговаривают или тянутся за поцелуем. На переднем плане эмоции прочитываются, на заднем плане лица не особо видны, но в целом они создают ощущение человеческих волн и массового порыва. Стена здесь уже не препятствие для людей, а напротив, точка притяжения (рис. 3).



Рис. 3. Кани Алави. Это случилось в ноябре. Источник: https://www.labsus.org/wp-content/uploads/2019/05/wall-2786538_1920.jpg

Художник сознательно изобразил лица людей практически похожими, растворенными в массе. Однако на мурале Алави в море безликих лиц выделяется лицо одного мужчины в шляпе и с усами. Оно появилось в 2009 году при реставра-

ции настенной росписи: Алави изобразил лицо Йорга Вебера – немецкого художника, дизайнера и ключевого активиста Истсайдской галереи.

На уровне иконологического синтеза раскрывается значение работы для культурного кода Берлина. Главный

смысловой акцент этой работы – смещение фокуса с элит на массы. Вся традиция исторической живописи, от античных батальей до соцреализма, строилась вокруг центральной фигуры вождя, полководца или героя. Но на фреске Алави нет ни одного узнаваемого лидера, поскольку никто из «великих» не удостоился на ней места. Вместо них зритель видит анонимную, плотную толпу с обычными похожими лицами. Этот сосед Алави расшифровывается так: историю делают не вожди, а люди. Падение Стены предстает не как результат переговоров на высшем уровне, а как результат народного действия, когда тысячи «обычных» граждан перестали бояться режим, вышли на улицы, а затем и хлынули за стену. Стена, спроектированная как инструмент страха, разделения и абсолютного запрета на переход, под напором «обычных» людей утратила свою пугающую функцию. Опираясь на идею М. М. Бахтина, в данном случае можно провести параллель с его концепцией карнавального переворота [6]: ровно как в карнавале все иерархии и границы стираются, а смех побеждает страх, на мурале Алави происходит то же самое: стена из инструмента угнетения становится инструментом единения. Художник фиксирует момент уничтожения символа через его присвоение и переозначивание. На иконологическом уровне, таким образом, работа Кани Алави утверждает децентрацию власти и перекодирование пространства.

С другой стороны, работа Тьерри Нуара, который считается первым художником, расписавшим Берлинскую стену¹ в 1980-х годах, представляет собой яркие, мультяшные фигуры-лица, где каждое «лицо» уникально (рис. 4).

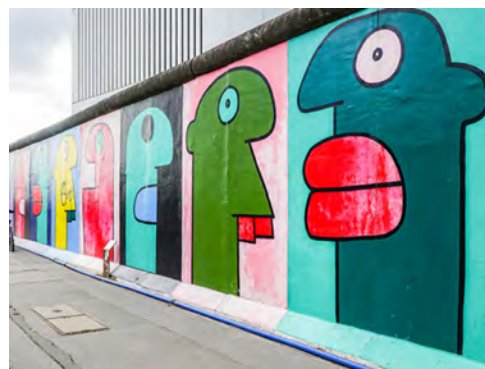


Рис. 4. Тьерри Нуар. Монстры.

Источник: <https://uehali.com/wp-content/uploads/2020/02/Cartoon-Faces-1.jpg>

Визуальный ряд работы Тьерри Нуара представляет собой фризообразную композицию из монументальных человеческих голов в профиль. Фигуры выполнены в предельно упрощенной, мультяшной манере: гипертрофированные крупные губы, массивные носы, округлые глаза и вытянутые лица. Художник использует чистые, кричащие цвета (желтый, зеленый, красный), ограниченные толстым черным контуром. Каждый персонаж обладает индивидуальными чертами – разная форма головы, губ, выражение глаз, что делает его уникальным внутри единой серии. В интервью Нуар называл свои создания «монстрами» и говорил, что каждый монстр – это метафора самой Стены как «машины для убийств». Это не портреты конкретных людей, а визуализация страха, молчания, ожидания свободы. Яркие разноцветные головы Нуара, каждая со своим настроением, ртом, глазом символизируют то, чего не хватало восточному населению за Стеной: свободы быть разными.

В контексте иконологии работа Тьерри Нуара прочитывается как архетип мирного сопротивления. Это акт «одомашнивания» и гуманизации враждебного объекта силой цвета и полудетской эстетики. Художник использовал

¹ Тьерри Нуар начал расписывать Берлинскую стену в 1984 году

цвет и иронию как оружие против физического и идеологического разделения.

Все вместе работы Истсайдской галереи представляют собой единый текст о падении Берлинской стены, прочитанный через разные грани человеческого опыта: Врубель дает политико-ироническое прочтение, Киндер – аллегорическое, Алави – эмоциональное, Нуар – эстетическое. Их совокупность создает как картину исторического события, так и берлинского культурного кода в миниатюре. Во-первых, это сим-

вол незавершенности, поскольку, в отличие от классических памятников, стена с муралами не защищена стеклом, разрушается от погодных условий, ее перерисовывают, наносят новые слои. Во-вторых, это символ присвоения и переосмысления художниками места страха и смерти. Носителями культурного кода вслед за художниками стали жители города, активисты, протестующие против застройки этой территории, туристы, которые, даже сами того не зная, «переосмысливают» пространство.

Литература

1. **Смирнов С. А.** Культурный код города: конструкт понятия. Методологическое введение // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология . 2025. №2. С. 287-300.
2. **Лотман, Ю. М.** Город и время // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры, вып. 1, ред. Морева, Л., Санкт-Петербург : Эйдос, 1993. С. 84–92.
3. **Лотман, Ю. М.** Внутри мыслящих миров // Развитие личности. 2017. №1. С. 13-58.
4. **Аванесов С. С., Федотова Н. Г.** Город: в поисках идентичности. Санкт-Петербург : Алетейя, 2022. 408 с.
5. **Болдырев Р. Ю., Рагозин Г. С.** Репрезентация власти в архитектуре Берлина 1815–1888 годов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2016. №3. С. 5-13.
6. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Азбука, 2021. 640 с.

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата культурологии, доцента
О. Н. Судаковой*

НАИВНОЕ ИСКУССТВО КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА СТРИТ-АРТА

В статье рассматривается наивное искусство как исследовательская программа для анализа мозаичного стрит-арта. На основе критериев экспертной оценки наивного искусства, предложенных искусствоведом В. В. Авдеевой, и с использованием примеров из творчества стрит-артистов, работающих в технике мозаики, доказываем, что стрит-арт продолжает традиции наивного искусства в городской среде, выполняя художественно-эстетическую функцию

Ключевые слова: наивное искусство, стрит-арт, мозаика, примитивизм, аутсайдер-арт, пиксель-арт

Karina Y. Lavina

*The article was carried out under the scientific supervision
of the Candidate of Cultural Studies, Associate Professor
Olga N. Sudakova*

NAIVE ART AS A STREET ART RESEARCH PROGRAM

The article examines naive art as a research program for the analysis of mosaic street art. Based on the criteria of expert assessment of naive art proposed by the art critic V.V. Avdeeva, and using examples from the work of street artists who use mosaic techniques, the article proves that street art continues the traditions of naive art in the urban environment, fulfilling an artistic and aesthetic function

Keywords: naive art, street art, mosaic, primitivism, outsider art, pixel art

Наивное искусство, также известное как примитивизм, представляет собой уникальный пласт искусства XIX–XXI вв., который развивается вне профессиональной академической традиции. На протяжении XX–XXI веков наивное искусство привлекало внимание философов, культурологов и искусствоведов, усматривавших в нем альтернативу «цивилизованной» эстетике и способ возврата к подлинным ценностям.

Важно отметить, что интерес к проблематике наива отражается не только в исследовательском поле, но и в коллекционно-музееведческих практиках, представленных реальными и виртуальными музеями примитива, наивного искусства и искусства аутсайдеров (например, Музей русского лубка и наивного искусства в Москве, частный Музей советского наива в Перми, просуществовавший с 2012 по 2016 г., Галерея наивного искусства в Кельне и др.).

Вместе с тем, традиционно изучение наива сосредоточено на станковых живописных и графических работах, а также на фольклорных артефактах. В то же время тенденция к хаотичному, стихийному творчеству художников-самочуек в городской среде, проявлявшаяся еще в 80-х годах прошлого века и не покинувшая улицы до сих пор, воплощает принципы наивного искусства. Уличное искусство долгое время рассматривалось либо как вандализм, либо как исключительно молодежная субкультура, не заслуживающая серьезного искусствоведческого анализа [9]. Однако в последние десятилетия этот подход пересматривается: исследователи все чаще рассматривают уличное искусство как часть современного искусства и массовой культуры, говорят о его коммуникативных аспектах, изучают семиотическую природу и т.д. [8] При этом рассмотрение уличного искусства в парадигме наива до сих пор не получило должного отражения в академической среде. Между тем именно стрит-арт с его свободой самовыражения, отсутствием жестких канонов и ориентацией на широкую аудиторию создает почву для проявления наивных черт: упрощенных форм, схематизма, яркой декоративности. Мозаичная же техника, которая также применяется в уличном искусстве, в силу своей рукотворной эстетики, локальной цветовой гаммы и возможности «неточной» укладки смальты или плитки особенно наглядно демонстрирует эти черты, контрастируя с академическим монументальным искусством. Таким образом, актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью восполнить существующий в академической литературе пробел в рассмотрении стрит-арта как продолжения уже существующей традиции наивного искусства.

ⁱ В 2012 г. на выставке «Октябрь всегда был красным» был открыт зал, посвященный стрит-арту, а сам музей выступил соорганизатором

Сегодня, когда стрит-арт постепенно легитимируется в глазах профессионального сообщества, а отдельные институции, например, Музей советского наива в Перми, предпринимали попытки включения уличных объектов в выставочное пространствоⁱ, назрела потребность в выработке исследовательской программы, позволяющей системно соотносить наивное искусство и стрит-арт. Отсюда предметом данной работы стали мозаичные произведения стрит-арта, а целью – обнаружение характерных черт наивного искусства в творчестве отдельных стрит-артистов. Материалом для исследования послужили научные статьи по искусствоведению и культурологии, а также коллекции объектов стрит-арта, размещенные на интернет-сайтах и непосредственно на улицах Санкт-Петербурга.

В зарубежной и отечественной гуманитарной науке изучение наивного искусства прошло несколько этапов, каждый из которых характеризовался собственными подходами к экспертной оценке, атрибуции и теоретическому осмыслению этого феномена. Первый этап охватывает 1930–1950-е гг. и связан с так называемым историческим подходом [1, с. 67]. В этот период наивное искусство определялось преимущественно как любительское творчество, хобби, «искусство воскресного дня». Ключевую роль здесь сыграл немецкий исследователь В. Уде, который впервые выделил целую художественную группу, известную как художники «святого сердца» (в которую входили французские художники Анри Руссо, Андре Бошан, Камиль Бомбуа, Серафина Луи и Луи Вивен).

Второй этап в изучении наива приходится на 1960–1990-е гг. В это время утверждается традиционный подход [1, с. 68], рассматривающий наивное искусство в качестве самостоятельного художественного направления, что

фестиваля уличного искусства «Экология пространства».

нашло отражение в европейских языках: немецком (*naive Kunst*), английском (*naive art*) и французском (*art naïf*). Одним из первых точную экспертную оценку творчества наивных художников дал сербский исследователь О. Бихали-Мерин. Он предложил развернутую классификацию непрофессионального искусства, включив в нее примитивное искусство, народное (*folk*) искусство, народную (*popular*) живопись, сельское и городское любительство, псевдо-наивное искусство, сознательную наивность и, наконец, собственно наивное искусство [4]. Важные уточнения внес немецкий искусствовед Т. Гроховиак. Он провел четкое разграничение между художником-любителем, то есть дилетантом, который работает из удовольствия, но не имеет собственной манеры и творческой необходимости изобретать новые формы, и аутентичным наивистом. Последнего, по Гроховиаку, отличают два ключевых качества: наличие собственного почерка и бессознательность действия, т.е. работа по наитию [1, с. 69].

Третий, новаторский этап (1990–2000-е гг.) [1, с. 69] связан с рассмотрением наивного искусства в контексте искусства аутсайдеров. Еще в 1972 г. английский исследователь Р. Кардинал ввел термин «*Outsider Art*» для определения понятия «ар-брют» (искусства душевнобольных) [5], которое ранее было предложено французским художником и критиком Ж. Дюбюффе. Первоначально «искусство аутсайдеров» выступало как синоним «ар-брюта», однако со временем это понятие расширилось и включило в себя также наивное творчество. Помимо изучения наива, как искусства душевнобольных, в новаторском подходе складывается еще один способ его понимания: как внеинституциональной ветви художественной культуры, возникающей в результате разрыва между «высоким» профессионализмом и народным творчеством и отличающейся упрощением визуального языка и опорой на образы повседневности. Этот подход к

пониманию наива как произведения «третьей культуры» был предложен В.Н. Прокофьевым. Важно отметить, что именно город является почвой для возникновения наивного искусства: с одной стороны, он отделяется от деревни – носителя фольклорной, «низкой» культуры, и противопоставляет себя ей; а, с другой, в нем самом оказываются противопоставлены друг другу «высшие» и «низшие», образованные и необразованные (или полуобразованные) слои населения [7, с. 15-16]. Таким образом, наивное искусство занимает место между народным и профессиональным искусством, и не является самостоятельным стилистическим направлением в искусстве. Оно функционирует в границах фольклора, заимствуя его традиционные и архетипичные образы, и ориентируется на образцы профессионального искусства.

Несмотря на столь детальную разработку истории, типологии и критериев наивного искусства, практически все существующие исследования остаются в границах станковых форм – живописи, графики, реже скульптуры, а также фольклорных артефактов. Вопрос о том, могут ли принципы наивного искусства и выработанные экспертные критерии быть применены к неканоническим городским практикам, в частности, к мозаичному стрит-арту, в научной литературе до сих пор не ставился.

Зарождение наивного искусства связано с художниками, чья творческая деятельность не соотносилась с академической традицией. Они не имели профессионального образования, не участвовали в выставках наряду с художниками-академистами (если работы наивов XIX–XX вв. и выставлялись, то исключительно в кругу «своих», но не в салонах, галереях и музеях). Однако к концу XX в. положение дел изменилось: наивное искусство стали воспринимать как обособленное течение художественной культуры, к которому стали обращаться

в том числе и профессиональные художники.

Примерно в такой же логике развивался и феномен стрит-арта – от «маргинального» к «институциональному». Однако нужно отметить и существенное различие этих явлений. Если наивное искусство изначально формировалось как творческая интенция авторов-любителей, и поэтому не было принято в классической академической среде, то стрит-арт возник как акт протеста (первоначально в виде граффити-тэгов), впоследствии обрел художественную концептуальность, но сохранил протестный характер. Суть этого андеграундного жеста заключается в том, что художнику важно «отвоевать» свое право на город. Работы такого рода ни с кем не согласуются, поэтому их часто уничтожают или закрашивают. «Бунт» следует воспринимать не только как протест, но и как высказывание против заповившей город рекламы. Как пишут исследователи О. И. Аграмакова и Т.Н. Арцыбашева: «"Городские партизаны" эстетизируют бытовую сферу, размывая границы между искусством и повседневностью» [2, с. 61]. Важно отметить, что протест – не единственная черта стрит-арта. Уличное искусство также проявляет себя в «одомашнивании» и «оживлении» городской среды. В этом смысле проявлением наивной эстетики становится наивный дизайн – практика доработки и видоизменения городских объектов «подручными» средствами [3, с.132-133]. Он связан не столько с жадой самовыражения, сколько с желанием сделать свое окружение более привлекательным, что обусловлено дефицитом качественной городской среды. Одной из наиболее ярких форм этого явления выступает мозаичный стрит-арт. Художники-самоучки, используя керамическую или стеклянную плитку, «заплаты» на асфальте, создают свои произведения, следуя не индустриальным проектам, а личному наитию. Благодаря фактуре – разнообразию глянцевых, матовых или шершавых

тессер – такая мозаика дарит не только визуальное, но и тактильное впечатление, привлекая внимание прохожих к творческому акту. Эстетизация повседневной жизни в определенной степени сближает стрит-арт с наивным искусством. Не случайно на ранних этапах формирования терминологии наива одним из его определений было «искусство воскресного дня». Однако если ранние художники-наивы приносили творческое начало в свою жизнь и своих близких, то стрит-артисты делятся искусством с каждым прохожим, делая его достоянием всего города. Таким образом, можно утверждать, что «внеинституциональность» свойственна как наивному искусству, так и стрит-арту (особенно в период зарождения обоих феноменов), однако ее характер различается: если в первом случае она связана с неприятием со стороны традиционных институтов искусства, то во втором, наоборот, с сознательным стремлением стрит-артистов отдалиться от сложившихся устоев и правил художественного рынка.

Искусствовед В. В. Авдеева, анализируя работы предшествующих авторов и исследователей, систематизировала их подходы к пониманию и экспертизе наивного искусства. Отсюда она выводит ключевые критерии оценки такого искусства: школа (самоучка, черпающий из академизма лишь отдельные техники или сюжеты); выразительные средства (локальный цвет, замкнутость и статичность формы); пространство (отсутствие линейной перспективы); предметные мотивы (фигуративность, узнаваемость образов); назначение (художественно-эстетическая функция) [1, с. 74-75].

Применение этих критериев к анализу стрит-арта обнаруживает соответствие между природой наивного творчества и уличной эстетикой. Однако особенно ярко все перечисленные черты проявляются в той части стрит-арта, которая создана с помощью техники мозаики. Если для основной массы произведе-

дений стрит-арта характерна полистили- стичность (в том числе обращение к наиву), то в мозаике наивная составля- щая выражена наиболее рельефно. Это объясняется как прямым влиянием ху- дожников наива (например, стрит-артист Турбен говорит о воздействии творче- ства ленинградской наивной художницы Кати Медведевой на свои работы [11]), так и самой природой мозаики, тяготею- щей к упрощенной, яркой, декоративной образности.

В ходе изучения мозаичных про- изведений зарубежных и отечественных стрит-артистов удалось выявить не- сколько художественных направлений, свойственных для этого жанра. Во-пер- вых, пиксель-арт (*рис. 1*) как жанр заро- дился еще в 1980-е гг. и был связан с культурой и эстетикой видеоигр [6, с. 175], однако в стрит-арте пиксель, как элемент цифровой образности, обрел ма- териальную форму на улицах города благодаря творчеству французского стрит-артиста Invader и его последовате- лей [10]. Во-вторых, флейкинг – художе- ственное заполнение дефектов город- ской среды (выбоин, трещин и ям на до- рогах) (*рис. 2*) [12], если изначально та- кие произведения представляли собой мозаичные узоры, то впоследствии полу- чили распространение также полноцен- ные изображения, обретшие наивные черты из-за небольшого размера и формы материала, искажавшей пропор- ции и реалистичность. В-третьих, уда- лось также выявить произведения «чи- стого» наива – мозаичные стрит-арт про- изведения, намеренно созданные в наив- ной манере (*рис. 3*). Все они, как будет показано далее, при детальном рассмот- рении через критерии В.В. Авдеевой, об- наруживают характерные черты наив- ного искусства.

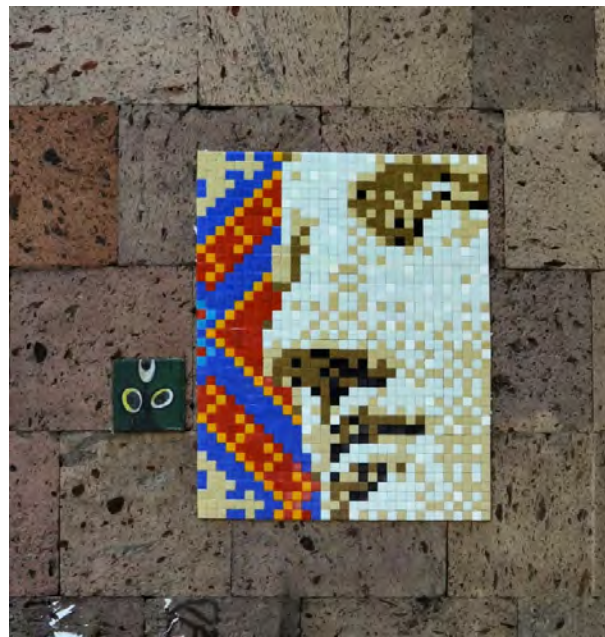


Рис. 1. Пиксель-арт – PIXEL BOY.
(2022, Ереван, Армения). Источник:
https://pnp.huy/system/media_attachments/files/109/603/461/286/639/416/original/ab12dbc6c0932a57.jpeg



Рис. 2. Флэйкинг – Джим Бэкор.
Выдра (2018, Нью-Йорк, США). Источник:
https://bugaga.ru/uploads/posts/2018-10/thumbs/1539804463_mozaika-na-doroge-11.jpg



Рис. 3. «Чистый» наив – ТУРБЕН (2024, СПб., Россия). Источник:
https://images.pravilamag.ru/upload/img_cache/c00/c002fb57cade3a44844a55301cc99e1c_croppe_d_666x833.jpg

Личность художника, его оригинальность и одаренность в наивном искусстве имеет определяющее значение, поэтому среди стрит-арт-художников, работающих в этом жанре, мало кто имеет профильное высшее образование. Исключения: *Invader* французский художник, окончивший Парижскую школу изящных искусств, Джим Бэкор американский стрит-артист, окончивший колледж творческих исследований в Детройте по специальности «графический дизайн», Владимир Нет – стрит-артист из Пензы, окончивший Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна по специальности «дизайн текстиля». Большинство же авторов профильного образования не имеют. Часть из них предпочитает анонимность, но, как показал анализ открытых источников и текстов интервью, они являются самоучками – к ним можно отнести французского художника *Waldo*, московского стрит-артиста *Pixel Boy*, оренбургского автора Желтого Кубика, творческие объединения КМФ из Волгограда и Крепкий палец из Омска. Более того, многие уличные мозаисты в своей профессиональной

деятельности вовсе не связаны с искусством, например, американский художник *Sluto* и Петербургские стрит-артисты Турбен, ТИСЕ и *pxl pcs* – открыто говорят об отсутствии художественного образования, а Петербургская художница *Pixelarka*, которая сейчас создает стрит-арт работы в Чехии, является специалисткой в сфере IT, Дмитрий Морозов – учитель истории из Хабаровска, Сергей Кахр – физик-лазерщик из Москвы.

Выразительные средства в мозаичном стрит-арте находят представляют собой прежде всего формально-цветовые решения, в которых произведения тяготеют к цвету как к чистому, однородному пятну, без рефлексов и светотеневых переходов. Это продиктовано природой пиксельной эстетики, исключаяющей полутона, и идеально коррелирует с критерием В. В. Авдеевой о локальном цвете, замкнутой и статичной форме. Замкнутость и статичность формы во многом связаны с материалом, который используют художники. В произведениях, выполненных в технике пиксель-арт, преимущественно применяются стеклянные тессеры (рис. 4), хотя в целом материалом для мозаики может служить также глина, камень или металл. Глянцевая, матовая или шершавая фактура материала способствует привлечению внимания прохожего. Однако можно обнаружить и иной подход к выбору формы материала, из которого складывается мозаика. Так, *Sluto*, ТИСЕ, Турбен и Джим Бэкор отказываются от квадратной формы тессеры, заменяя ее на свободную и скрепляя фрагменты цементом вместо клея (рис. 5). Если в одном случае с помощью квадратной тессеры создается материально выраженное подобие пикселя, то в другом из-за неровности материала и малого размера самих произведений возникает образ с ломаными, непропорциональными чертами.



Рис. 4. Пример использования выразительных средств в пиксель-арте – Желтый кубик. Потоп (2024, Оренбург, Россия). Источник:

<https://www.ural56.ru/upload/iblock/94d/okxgyw6e2uknr4mmpwkwfj3xws8onycr.jpg>

Пространство в таких работах строится не по законам академической глубины, а через плоскостное размещение мозаичных элементов, что также соответствует наивному видению.

Предметные мотивы находят свое отражение в стрит-арте через фигуративность, т.е. ориентацию на изображение предметного мира: людей, животных, растений, домов, транспорта, еды, игрушек и т.д. В отличие от абстракции, где форма самодостаточна, фигуративное искусство всегда «рассказывает» о чем-то узнаваемом. Эту черту мозаичного стрит-арта можно проследить в работах таких авторов как *Shuto*, Джим Бэкор, Турбен, Желтый Кубик и творческих объединений КМФ и Крепкий Палец. Также предметные мотивы мозаичного стрит-арта проявляются через узнаваемость образов: зритель без специальной подготовки может понять, что именно нарисовано или выложено мозаикой. Даже если пропорции искажены, перспектива отсутствует, а цвета неестественные, силуэт и ключевые детали позволяют опознать объект. Узнаваемость образов проявляется так же в том, что наивный стрит-арт заимствует образы и сюжеты из массовой культуры, опираясь на ностальгию и мотивы, ассоциирующиеся с детством, – фильмы, мультфильмы, сериалы, видеоигры и цифровую эстетику. *Invader* и *Waldo* тяготеют к компьютерной эстетике (видеоигры, математические символы); *Pixelarka* и Владимир Нет – к мультяшным образам, персонажам фильмов и мультфильмов; Дмитрий Морозов – к аниме и азиатской эстетике.



Рис. 6. Пример использования образов массовой культуры – Дмитрий Морозов. Проснись, Нео (2021, Хабаровск, Россия). Источник: <https://s09.stc.yc.kpcdn.net/share/i/4/2376969/wr-960.webp>

Наконец, последний критерий – назначение. Художественно-эстетическая функция является для мозаичных уличных произведений основной – они призваны заполнить эстетическую пустоту городской среды, особенно на окраинах, превращая случайные поверхности (стены, асфальт, бетонные набережные) в объекты спонтанного искусства.

Таким образом, анализ произведений стрит-артистов – французских художников Invader и Waldo, американских авторов Джима Бэкора и Sluto, а

также российских стрит-артистов *Pixel Boy*, *Pixelarka*, *pxl_pcs*, *Vladimir Net*, Турбен, ТИСЕ, Дмитрия Морозова, Желтого Кубика, Сергея Кахра и творческих объединений КМФ и Крепкий палец – позволил обосновать, что наивное искусство, долгое время изучавшееся преимущественно на материале станковой живописи, графики и фольклорных артефактов, имеет продолжение в городской среде – в частности, в мозаичном стрит-арте.

Литература

1. **Авдеева, В.В.** Основные подходы в искусствоведческой экспертизе наивного искусства: позиции западноевропейских и отечественных исследователей // *Философия и культура*. 2022. №12. С. 66–78.
2. **Аграмакова, О. И., Арцыбашева, Т. Н.** Стрит-арт в контексте взаимодействия с городским пространством // *Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология*. 2014. № 1. С. 60-64.
3. **Барсуков, Е. М.** Наивный дизайн в городской среде – тенденции и перспективы // *Дизайн Ревю*. 2016. №1–4. С. 131–136.
4. **Бихали-Мерин, О.** О сущности наивного искусства [Электронный ресурс] // *Декоративное искусство СССР*. 1968. № 9. URL: <https://science.totalarch.com/magazine/deco-art/dekorativnoe-iskusstvo-sssr-1968-09.pdf> (дата обращения 11.05.2026)
5. **Кардинал, Р.** Художники-примитивисты. Москва : Искусство, 2000. 84 с.
6. **Николаева, Е. В.** Сквозь пиксели к образам и обратно: пиксель-арт по разные стороны экрана // *Наука телевидения*. 2010. №7. С. 175–198.
7. **Прокофьев, В. Н.** О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) [Электронный ресурс] // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*. Москва: Наука, 1983. URL: <http://ec-dejavu.ru/p/Primitivism.html> (дата обращения 11.05.2026)
8. **Швиндт, У. С.** Стрит-арт: подходы к изучению феномена в социальных и гуманитарных науках // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2020. № 1. С. 125-158.
9. **Glazer, N.** On subway graffiti in New York [Электронный ресурс] / *New York : The Public Interest*, 1979. URL: https://www.nationalaffairs.com/public_interest/detail/on-subway-graffiti-in-new-york (дата обращения 11.05.2026)
10. **Luo, J.** Invader, a flâneur in a real and imaginary space // *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*. 2025. №. 26. С. 109-131.
11. The global goal of my art is to cheer up people with my works [Электронный ресурс] // *Turben*. URL: <https://turben.art/> (дата обращения: 11.05.2026).
12. **Ural, A.G.** The Current Face of Mosaic Art: Flacking Istanbul Examples // *Journal of Mosaic Research*. 2025. Vol. 18. С. 447-461.

Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук, доцента
М. Э. Вильчинской-Бутенко

ПАБЛИК-АРТ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА КАК ИНДИКАТОР СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

В статье представлен обзор основных периодов развития и становления стрит-арта и паблик-арта в России. Проанализирована и дополнена структура и описаны характерные особенности стрит-арта в России. Смена парадигмы с советской монологической на современную диалогическую служит индикатором зрелости гражданского общества. Стрит-арт отличается большим разнообразием форм и материалов, но остается менее изученным, в отличие от монументализма советского периода. В статье проведен историко-культурологический анализ, позволивший выделить три этапа развития стрит-арта и паблик-арта в России (с 1995 по 2005, с 2006 по 2015, с 2016 по 2024), а также выделить наступление четвертого этапа, который эволюционирует в сторону гибридных форм, где постепенно стираются границы между официальным (паблик-арт) и неофициальным (стрит-арт), чему активно способствуют социальные сети. В работе рассматривается, как паблик-арт функционирует как инструмент рефлексии и формирования новой идентичности мегаполиса, оживляя непопулярные территории и делая их новыми точками притяжения. Институционализация уличного искусства (по примеру европейских практик) открывает потенциал для легитимации искусства, востребованного жителями страны, и может способствовать улучшению коммуникации между властью и обществом, выступая фактором социальной и ментальной экологии города.

Ключевые слова: паблик-арт, стрит-арт, уличное искусство, урбанистика, городское развитие, институционализация искусства

Daria D. Mazaeva

The article was carried out under the scientific supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko

PUBLIC ART IN SAINT PETERSBURG AS AN INDICATOR OF SOCIO- CULTURAL TRANSFORMATION OF THE URBAN ENVIRONMENT

Abstract: The article provides an overview of main periods, development and formation of street art and public art in Russia. The structure of street art in Russia are analyzed, supplemented. Its characteristic features are described. The paradigm shifts from the Soviet monologic model to the contemporary dialogic one serves as an indicator of the maturity of civil society. Street art is characterized by a greater diversity of forms and materials. It remains less studied compared to the monumental art of the Soviet period. The article conducts both historical and cultural analysis, which allowed for the identification of three stages in the development of street art and public art in Russia (1995-2005, 2006-2015, 2016-2024) and the

delineation of a forthcoming fourth stage. This new stage is evolving towards hybrid forms where the boundaries between official (public art) and unofficial (street art) are gradually blurring, a process actively facilitated by social media. The work examines how public art functions as a tool for reflection and the formation of a new metropolitan identity, revitalizing unpopular areas and turning them into new points of attraction. The institutionalization of street art (following the example of European practices) opens up potential for legitimizing art that is in demand by the country's residents and can contribute to improved communication between authorities and society, acting as a factor of social and mental ecology in the city

Keywords: public art, street art, urban art, urban studies, urban development, institutionalization of art

В современном обществе вырос запрос граждан на партисипаторность (соучастие в управлении и преобразовании городской среды). Вслед за развитием общества, паблик-арт эволюционирует от монологической советской модели «искусства для народа» к диалогическому «искусству с народом». Исследование такой трансформации позволяет провести диагностику зрелости гражданского общества страны и города. Актуальность данного исследования обусловлена комплексом из нескольких взаимосвязанных факторов, которые находятся на стыке искусствоведения, урбанистики, социологии и педагогики.

После развала Советского Союза, Санкт-Петербург находится в непрерывном поиске своей новой идентичности европейского мегаполиса в совокупности с наследием императорской России и советским прошлым. Уличное искусство становится своеобразным инструментом рефлексии и формирования новой идентичности города. Однако, существует ряд проблем, связанных с изучением уличного искусства. Монументализм советского периода является хорошо изученным, в то время как процессы, происходящие в сфере современного паблик-арта, требуют системного анализа, структурирования и осмысления.

Понимание паблик-арта как диалога способствует формированию у жителей города активной гражданской позиции, чувства ответственности за свой город и готовности участвовать в его

развитии. Современный паблик-арт часто возникает в непопулярных среди гостей города местах – на глухих торцах домов, в промышленных зонах («Севкабель Порт»), спальных районах. Это инструмент освоения и оживления депрессивных, «скучных» или нефункциональных городских-территорий, превращая их в точки притяжения.

Однако в условиях исторической застройки, остается актуальным вопрос сосуществования современного искусства и исторического центра города. Исследование анализирует, как паблик-арт развивается и ведет диалог с уникальным культурным контекстом, не разрушая, а обогащая его. Таким образом, предложенная тема является не только своевременной, но и перспективной для науки и практики. Она позволяет через призму конкретного художественного материала – паблик-арта Санкт-Петербурга – зафиксировать и проанализировать магистральные социокультурные процессы современной России: становление открытого публичного диалога, переосмысление исторического наследия и формирование нового, соучаствующего типа отношений между человеком и городом.

В отличие от стрит-арта, паблик-арт отражает официальную позицию города и страны. На объектах появляются лишь предварительно одобренные произведения в то время, как классический стрит-арт показывает состояние обыч-

ного жителя города и высвечивает критические зоны, проблемы и актуальные вопросы. Данные вопросы рассматривались современными искусствоведами.

В. Вешнев в своей работе «Современный российский стрит арт. становление и развитие» выделил три периода развития стрит-арта: 1995-2005 как период сильного заимствования и копирования стрит-арт художников из Европы и Америки. Стрит-арт, в большей степени существует только в форме граффити и оценивается обществом как акт вандализма, далекий от искусства [1]. В этот период быстро развиваются разнообразные техники нанесения краски (например, трафареты, спрей-арт и принт-арт). Также встречаются инсталляции и перформансы, однако их количество невелико. Тимофей Радя также отмечает, что среди наиболее популярных в данном периоде художественных практик мурал, паблик-арт, шрифтовая и текстовая композиции, постер и стикер-арт [2].

Еще одной особенностью этого периода является экстенсивное распространение стрит-арта. Это распространение от крупных городов в регионы. Одновременно с заимствованиями зарубежного стиля постепенно начали появляться работы с опорой на национальные художественно-творческие русские традиции [1]. Например, «Паша 183», который использовал в своих работах понятные русскому человеку архетипы, фольклор и символы. К концу первого периода набрала популярность московская команда стрит-арт артистов «310», которая стала первопроходцем в российском паблик-арте. Они одни из первых начали получать официальные заказы в Москве.

Второй период развития российского стрит-арта с 2005 по 2015 год [1]. Этот период является периодом становления и общественного одобрения. В это время в России проводятся первые стрит-арт фестивали и выставки (Например, кочующая по городам России и ближнего зарубежья выставка *Time For*

Art). Ирина Костарева отмечает, что в этот период стрит-арт становится не только частью уличной культуры, но и рассматривается как предмет искусства в стенах музея и как новая веха развития истории искусств [3].

Начиная с Бенкси, все больше стрит-арт художников становятся популярными и медийными личностями, проводят лекции и рассказывают о своем творческом пути, а также получают доступ к оформлению городского публичного пространства, более тесно взаимодействуют с государственными и частными структурами. Характерной особенностью данного периода являются расцвет паблик-арта, создаются серии стрит-арт композиций, отражающих актуальную общественно-политическую и культурную повестку, приуроченных к памятным датам и важнейшим событиям в жизни страны [4]. Важные спортивные международные события этого периода так же повлияли на расцвет уличного искусства и создания новых точек притяжения для жителей и гостей страны. В больших городах и местах проведения Чемпионата мира по футболу 2018 года было создано больше количество произведений уличного искусства, а также коллаборации с рекламными и дизайнерскими агентствами. Гиганты большого бизнеса, операторы мобильной связи (*Tele2*) и набирающие популярность социальные сети начали поддерживать уличных художников.

Переход стрит-арт художников в медийное и интернет пространства является пограничным переходом к третьему с 2015 до 2024 периоду. В этот период художники получают общественное признание. Набирают популярность ролики о создании такого контента, а также специализированные паблики и личные страницы художников. Стрит-арт становится не только объектом музеефикации, но и средством увеличения коммерческих продаж. Этот стиль активно появляется в различных видах дизайна и обще-

ственных практиках и выделяются основные направления использования стрит-арта [4].

В настоящее время в России набирает популярность принцип смешения стилей. Практики стрит-арта появляются вместе с русским народным стилем (Например, в бренде одежды *Beautiful Criminals*), на улицах городов преобладает патриотическая тематика, а также тема ностальгии и «возвращения к корням». Тема Российской идентичности, сказок и важные исторические личности также часто являются объектами использования художниками в городской среде. Активная застройка периферий города многоэтажными зданиями создает пространства для будущего творчества и «оживления» новых спальных районов городов.

Практика стрит-арта быстро развивается вслед за урбанизацией окраин, однако исследованность данной темы остается малой. Через социальные сети быстро разносятся новые тенденции, которые требуют рассмотрения и анализа. Современные художники стараются следить за мировыми трендами и интегрируют свои объекты в окружающую среду, стараясь минимизировать физических вред строением. Власти городов и предприниматели все чаще прибегают к услугам стрит-арт артистов, чтобы оживить старые промышленные здания, «серые многоэтажки» и новые полноудные районы города. Владельцы частного бизнеса прибегают к паблик-арту для минимизации вандализма и привлечения новых клиентов к своему пространству.

Таким образом, можно сказать, что с 2024 года начинается новый четвертый период развития уличного искусства, который характеризуется стиранием границ между паблик-артом и стрит-артом, а также активным участием социальных сетей в жизни и истории стрит-арт и паблик-арт художников. Например, стрит-арт художник *Maestro Jackie* в своем телеграмм-канале при помощи подписчиков следил за путешествием и судьбой

своей работы (Ковбой Счастливчик Люк, изображенный на фанере и изначально установленной на Аничковом мосту Санкт-Петербурга).

В Европе прослеживается тенденция перехода произведений стрит-арта в произведение паблик-арта. Например, новые работы Бэнкси оперативно консервируются. На стене Королевского суда в Лондоне он изобразил судью, который замахивается молотком на демонстранта и к середине дня рисунок уже закрыли листами пластика, поместили за ограждения и даже приставили охрану. Очевидно, что это было сделано для предотвращения вандализма в отношении самого здания суда так как этот художник является культовым. Система работы ЖКХ в России не позволяет оперативно перевести работы стрит-арт художников в разряд паблик-арта или официального искусства, но мировые прецеденты могут поспособствовать более лояльному отношению властей к эстетичным, актуальным текущему политическому курсу страны или наиболее популярным среди местных жителей работам. Решением совета дома может быть принято оставить или поместить те граффити, скульптуры или мозаики авторов, которые помогают улучшить внутреннее состояние и настроение местных жителей. Например, установка памятника блокадному Коту в ЖК Город Солнца. Будет меняться социокультурная среда и такие работы станут своеобразными индикаторами уровня удовлетворенности и общей образованности города.

Общение между официальными властями и местными жителями на темы культуры, народные голосования, искусствоведческие экспертизы могут поспособствовать более лояльному отношению жителей городов к власти и улучшить взаимопонимание между ними. Такое общение может поспособствовать не только улучшению взаимоотношения между населением и властью, но и улучшить ментальное состояние, способствовать просвещению и росту интереса к

культуре. Например, если размещать отсылки или копии культовых произведе-

ний искусства, изображать важных личностей или цитаты из произведений классической литературы.

Литература

1. **Вешнев В. П., Ткач Д. Г.** Принципы и методы создания сюжетных композиций современного стрит-арта // Вестник славянских культур. 2021. Т. 62. С. 357–371.
2. **Радя Т.** Все что я знаю об уличном искусстве // Премия Кандинского. URL: <http://www.kandinskyprize.ru/timofej-radya-2/>
3. **Костарева И.** Пост-граффити: как стрит-арт становится предметом музейного искусства // Design Mate. URL: <https://designmate.ru/read/megapolis/post-graffiti>
4. **Вильчинская-Бутенко М. Э.** Коллаборации стритвира и стрит-арта // Известия вузов. Технология легкой промышленности. 2019. № 1. С. 115-121.

Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук, доцента
М. Э. Вильчинской-Бутенко

ВОЗМОЖЕН ЛИ СТРИТ-АРТ В ГАЛЕРЕЕ?

Статья посвящена проблеме институционализации уличного искусства. Практика, исторически возникшая как нелегальное высказывание в городской среде, сегодня активно осваивается галереями и музеями, что ставит вопрос о сохранении ее идентичности. В работе проанализированы основные аргументы «за» и «против» переноса стрит-арта в выставочное пространство, рассмотрена эволюция компромиссной терминологии и освещен российский контекст. На основе анализа сделан вывод, что стрит-арт в галерее возможен в трансформированной гибридной форме, открывающей для него новые функции при неизбежной утрате части первоначальных качеств.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, галерея, музей, институционализация.

Sofia A. Polle

The article was carried out under the scientific supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko

IS STREET ART POSSIBLE IN A GALLERY?

The article is devoted to the problem of the institutionalization of street art. The practice, which historically emerged as an illegal statement in the urban environment, is now actively adopted by galleries and museums, which raises the question of preserving its identity. The article analyzes the main arguments for and against the transfer of street art to exhibition spaces, examines the evolution of compromise terminology, and highlights the Russian context. Based on the analysis, it is concluded that street art in a gallery is possible in a transformed hybrid form, which opens up new functions for it, while inevitably losing some of its original qualities

Keywords: street art, graffiti, gallery, museum, institutionalization

Современное уличное искусство, возникшее в конце 1960-х – начале 1970-х годов в хип-хоп культуре Нью-Йорка, с самого начала было актом бунта и способом заявить о своем существовании. Его основу составляли несанкционированные надписи и изображения в публичном пространстве, неразрывно свя-

занные с конкретным местом и аудиторией. Тем не менее, уже в 1970-х годах состоялись первые галерейные выставки граффити, а сегодня работы некоторых уличных художников продаются за десятки миллионов долларов и входят в собрания крупнейших музеев. Этот переход создает парадокс: может ли искус-

ство, построенное на отрицании арт-институций, полноценно существовать в выставочном «белом кубе»? Цель настоящей статьи – опираясь на исторический опыт и отечественную научную литературу, систематизировать аргументы обеих сторон дискуссии и дать ответ на вопрос о возможности бытования стрит-арта в галерее.

Литературный обзор

Проблема взаимоотношений уличного искусства и арт-институций получила многостороннее освещение в работах российских ученых. Центральное место занимают исследования Ю. А. Кузовенковой. В статье «Граффити и стрит-арт как точки расхождения институций и теоретиков мира искусства» она вскрывает принципиальные несовпадения между позициями галерейно-музейных структур и академических исследователей в оценке уличных практик [4]. Ее работа «Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста» посвящена тому, как сами художники переживают переход из городской среды в выставочный зал, и показывает, что для многих авторов этот процесс не воспринимается как предательство идеалов [5]. В публикации «Трансформация уличного искусства под влиянием дискурса арт-мира» Ю. А. Кузовенкова анализирует, каким образом рыночные механизмы и институциональная критика формируют новые смыслы стрит-арта [6].

И. А. Пригарина в статье «Стрит-арт: можно ли улицу поместить в музей?» ставит онтологический вопрос: является ли перенос *site-specific* работы в экспозиционное пространство сменой ее сущности или допустимой формой репрезентации. Автор приходит к выводу, что музейная рамка неизбежно трансформирует произведение, превращая его в документ или эстетический объект [8].

Н. Н. Дроздова-Пичурина в работе «Урбанизация музея vs. музеологизация городского пространства» рассматривает встречное движение: не

только улица приходит в музей, но и музей выходит на улицу – через фестивали, кураторские проекты, легальные муралы. Исследовательница показывает, что это размывает традиционные границы и создает гибридные зоны [2].

М. Э. Вильчинская-Бутенко в статье «Постграффити как креативная индустрия» на примере коммерческого успеха Бэнкси анализирует, как уличное искусство превращается в ресурс креативной экономики и начинает функционировать по законам арт-рынка [1].

Д. О. Махмутова в обзорной работе «История возникновения и развития граффити, популярные граффитчики и принятие граффити как одного из видов искусства в музеях» прослеживает ключевые вехи от зарождения граффити до его музейного признания, акцентируя роль знаковых фигур и выставок [7].

М. В. Стрельникова в статье «Произведения российских уличных художников в собрании Русского музея» анализирует конкретный кейс включения работ стрит-артистов в государственную музейную коллекцию, рассматривая изменения статуса произведения и критерии его атрибуции [9].

Коммуникативную природу стрит-арта детально разбирает У. С. Швиндт в статье «Стрит-арт и его фундаментальные коммуникативные особенности». Автор выделяет такие черты, как неинституциональность, широкий охват аудитории, эфемерность и способность порождать общественную дискуссию именно благодаря несанкционированному вторжению в публичное пространство [11].

Н. А. Цыгина в публикации «Стрит-арт в галерейном пространстве» сосредотачивается на материально-технических и контекстуальных отличиях работы на улице и в зале [10]. А. В. Коралева в заметке «Экспонирование произведений уличного искусства» фокусируется на практических кураторских задачах – как создать контекст, компенсирующий утрату аутентичной среды [3].

В совокупности эти источники создают многомерную картину дискуссии, в которой теоретические споры подкреплены историческими данными и эмпирическими кейсами.

Результаты и обсуждения

Современное уличное искусство зародилось в конце 1960-х и начале 1970-х годов в хип-хоп культуре Нью-Йорка. Изначально это был акт бунта и способ заявить о своем существовании. Граффити-теги были самой ранней формой уличного искусства, буквально – подписью на городском ландшафте, часто наполненной политическими и социальными комментариями. Переход от подрывного акта к признанной форме художественного самовыражения начался уже в 1970-х годах, когда состоялись первые выставки граффити в нью-йоркских галереях современного искусства.

Первая выставка граффити состоялась в сентябре 1973 года в галерее *Razor* в Сохо, и в ней принял участие коллектив *United Graffiti Artists*. Эта выставка, описанная Питером Шелдалем в *New York Magazine*, проложила путь к легитимизации граффити как вида искусства. Молодые художники-граффитисты внезапно оказались в центре внимания, и владельцы галерей в центре города пригласили их выставлять свои работы на холсте. Затем, в октябре 1980 года, *Fashion Moda* в Южном Бронксе организовала одну из первых и самых влиятельных выставок, на которой граффити и уличное искусство соседствовали. На выставке были представлены работы Баскии, *Futura 2000* и Кенни Шарфа.

Первой галереей, представившей искусство граффити в Европе, была *Galleria La Medusa* в Риме. Выставка состоялась в декабре 1979 года после того, как итальянский арт-дилер Клаудио Бруни купил «графффити на квадратный фут» у ветерана граффити Ли Киньонеса и иконы хип-хопа *Fab 5 Freddy*. В том же году основание галереи *ANUS* амстердамскими пионерами Хьюго Каагманом

и Дианой Озон ознаменовало рождение первой (панк) галереи граффити в голландской столице. Три года спустя, в конце 1982 года, работы таких художников-графффити, как *Seen*, *Blade*, *Futura 2000* и *Dondi*, были выставлены в галерее Яки Корнблита. Это первая выставка американских граффити в Амстердаме, которая стала важной вехой.

Жан-Мишель-Баския и Кит Харинг, оба активно работавшие в 1970-х и 80-х годах, когда рынок искусства уже был значительно развит, – два художника, которых стоит рассмотреть при прослеживании происхождения современного уличного искусства.

Баския начал свой творческий путь под псевдонимом *SAMO*, «*same old sh*t*» («все та же старая хрень»), вместе со своим соратником и другом Элом Диасом, оставляя на зданиях в Ист-Виллидж и Сохо загадочные послания и поэтические фразы. Его работы сочетали в себе необузданную энергию граффити с темами расы, идентичности и власти, что принесло ему признание на бурно развивающейся нью-йоркской художественной сцене 1980-х годов. Сотрудничая с такими художниками, как Энди Уорхол, Баския привнес уличное искусство в престижные галереи и музеи, бросив вызов устоявшимся представлениям о том, что такое «высокое искусство». Его стремительный взлет и безвременная смерть закрепили за ним репутацию фигуры, оказавшей значительное влияние как на граффити, так и на современное искусство.

Кит Харинг стал еще одной ключевой фигурой, которая вывела уличное искусство в массовое сознание. Его смелый, графический стиль отличался повторяющимися мотивами, такими как сияющие младенцы, лающие собаки и танцующие фигуры, что делало его работы мгновенно узнаваемыми. Харинг находил красоту и вдохновение в граффити, которыми были расписаны борта вагонов нью-йоркского метро и которые

возвышались над ним на зданиях и мостах. Он создавал рисунки мелом на неиспользуемых рекламных щитах в метро, превращая эти пространства в общедоступные художественные галереи.

Так откуда же взялся этот институциональный интерес к граффити и уличному искусству? Это стало результатом эволюции самих форм искусства. Художники продолжали совершенствовать свои работы и экспериментировать в живописи, скульптуре, музыке, моде и кино. По мере того, как художественные институции начали ценить эту новую уличную эстетику, известные музеи и опытные покупатели произведений искусства начали все больше и больше открывать свои коллекции для этих городских выражений.

С самого начала присутствие граффити и стрит-арта в арт-институциях было окружено бесчисленными спорами. Многие считают, что форма искусства, незаконно зародившаяся в публичном пространстве и основанная на пропаганде гражданского неповиновения, теряет большую часть своей актуальности после институционализации. Находясь внутри галереи или музея, произведения искусства становятся легальными.

И. А. Пригарина, анализируя этот вопрос, формулирует его предельно прямо: «можно ли улицу поместить в музей?». По ее заключению, такая операция влечет фундаментальную смену онтологического статуса: произведение, изъятое из городской среды, лишается контекста, диалога с местом и случайным зрителем, который на улице становится соучастником неожиданной встречи [8].

Отталкиваясь от этого фактора, различия только увеличиваются. Рисуя для учреждения, художники имеют доступ к большему набору инструментов, чем на улице. Это позволяет им преодолеть «человеческие масштабы» буквально – насколько высоко может дотя-

нуться рука – что ограничивает их на открытом воздухе. Более того, в галерее или музее уличное искусство становится изолированным произведением искусства, больше не являющимся частью общей обстановки городской территории и любых возможных работ, которые ему предшествуют или окружают. Галерейное пространство превращает работу в автономный эстетический объект, тогда как на стене она всегда была частью подвижного урбанистического палимпсеста. Наконец, холст легко перемещается из одного места в другое, что было бы невозможно для кирпичной или бетонной стены. В документальном фильме «Спасение Бэнкси», посвященном творчеству американского уличного художника Бэнкси, несколько опрошенных уличных художников отметили, что искусство, которое они создают для улиц, сильно отличается от искусства, которое они создают для галерей. Эти два пространства вызывают у них совершенно разные эмоции и реакции из-за условия создания работ.

У. С. Швиндт акцентирует коммуникативный аспект: фундаментальная особенность стрит-арта – несанкционированное вторжение в публичное пространство, которое порождает особый тип зрительского внимания и общественной дискуссии. Легализация в галерее снимает этот конфликтный импульс, переводит сообщение из разряда «нарушения» в разряд «экспоната» и тем самым нейтрализует его критический заряд [11].

Учитывая все эти изменения, неудивительно, что многие художники и эксперты считают, что уличное искусство может существовать только в городских условиях, где его политическая и интервенционистская сила, способствующая дискуссиям, максимальна. По их мнению, ценность уличного искусства почти исключительно определяется его социальной ценностью на улицах. Музеи, галереи и биеннале – всего лишь помехи, нарушающие не только послания,

но и творческую свободу в том, как создаются граффити и уличное искусство.

Внутри самого стрит-арт-сообщества единства по этому вопросу нет. Часть художников сознательно избегает институциональной легитимации, рассматривая ее как предательство идеалов. Другие, напротив, воспринимают галерею как закономерный этап творческого роста. Ю. А. Кузовенкова, интервьюировавшая российских стрит-артистов, фиксирует, что большинство из них не видят неразрешимого противоречия между улицей и музеем, рассматривая музей как временную площадку для документирования своей деятельности [5].

Есть, конечно, и другая сторона этого аргумента, которая утверждает, что нет никакой разницы между уличным искусством на открытом воздухе и в помещении. Эта мысль основана на идее, что, независимо от того, рассматривать ли ее в контексте улицы, студии, галереи, музея или Интернета, основным источником вдохновения уличного искусства по-прежнему остаются улицы. Другими словами, диалог с городом – это определяющая черта уличного искусства, независимо от того, где оно создается или демонстрируется. Даже на холсте уличное искусство по-прежнему обращается к широкой аудитории и сохраняет свой бунтарский характер. Любой уличный художник, который активно (или когда-либо был) на улицах, по-прежнему остается уличным художником, даже когда создает работы на холсте. Галерея к тому же расширяет аудиторию, давая легальный доступ к произведению тем, кто не готов посещать неблагополучные районы или просто не замечает граффити в визуальном шуме мегаполиса.

Тем временем, пока эти дебаты не прекращаются, возникла золотая середина. Некоторые ученые, биеннале и учреждения, даже те, которые занимаются уличным искусством, относят граффити и уличное искусство к совре-

менному искусству или принимают совершенно новые поджанры, такие как «городское современное искусство», «интермуральное искусство» и «искусство уличной волны». Ю. А. Кузовенкова подчеркивает, что появление подобных обозначений свидетельствует о стремлении арт-мира найти язык для описания пограничных практик, возникших на стыке улицы и институции [6].

Н. Н. Дроздова-Пичурина вводит концепцию «музеологизации городского пространства», показывая встречное движение: не только улица попадает в музей, но и музей активно осваивает городскую среду через фестивали и легальные муралы. На примере Санкт-Петербурга она демонстрирует, как Музей стрит-арта стал пространством, где граница между уличным и выставочным намеренно размывается, но не исчезает полностью [2]. А. В. Кораблева, разбирая практические аспекты экспонирования, отмечает, что успех показа во многом зависит от способности куратора создать контекст, хотя бы частично компенсирующий утраченную среду [3].

Российский опыт последних лет дает богатый материал для наблюдения за этими процессами. В Санкт-Петербурге ранее действовал упомянутый Музей стрит-арта, который позиционировал себя как площадку на стыке улицы и институции. Параллельно произведения российских уличных художников начинают входить в собрания классических музеев. М. В. Стрельникова детально описывает, как работы таких авторов, как Кирилл Кто и Тимофей Радя пополняют коллекцию Русского музея: это требует пересмотра критериев отбора и атрибуции, но одновременно придает уличному искусству статус культурного наследия [9].

Кейсы фестивалей, таких как «Стенография» в Екатеринбурге или «Артмоссфера» в Москве, также свидетельствуют о двойственном процессе. С одной стороны, художники получают ле-

гальные поверхности и институциональную поддержку, с другой – многие муралы создаются с учетом последующей документации и тиражирования в интернете, что сближает их с галерейной логикой. У. С. Швиндт указывает, что коммуникативные особенности стрит-арта сегодня невозможно рассматривать вне цифровой дистрибуции: фотография уличной работы мгновенно достигает аудитории, сопоставимой с музейной, и при этом сохраняет привязку к месту и времени [11]. Таким образом, жесткая оппозиция «улица – галерея» все чаще уступает место представлению о единой экосистеме, в которой уличное искусство циркулирует в нескольких средах: физической городской, институциональной и цифровой.

Заключение

Проведенный анализ показывает, что вопрос «возможен ли стрит-арт в галерее?» не имеет однозначного ответа. Если под стрит-артом понимать исключительно нелегальную site-specific интервенцию, то в «белом кубе» она перестает существовать – остается лишь ее документация или стилизация. Однако такое узкое определение не отражает реальной сложности практики. Уже пер-

вые выставки 1970-х годов продемонстрировали, что граффити способно породить гибридные формы, сохраняющие связь с уличными корнями. Труды российских исследователей убедительно показывают, что стрит-арт в галерее – это не «смерть» искусства, а его переход в иное качество: произведение приобретает архивную, просветительскую и коммерческую ценность, утрачивая при этом часть подрывной энергии и привязанности к конкретному месту.

Корректнее говорить о спектре бытования, включающем как минимум три модуса: собственно уличная практика (нелегальная, привязанная к месту), ее документация (фото, видео, цифровые копии) и постграффити – галерейные и музейные работы, созданные носителями уличной эстетики. Стрит-арт в галерее возможен именно в третьем модусе, при условии сохранения критического высказывания и связи с городской проблематикой. Встречное движение музея на улицу, развитие фестивальной культуры и цифровые технологии размывают жесткую оппозицию, создавая единое экосистемное поле, в котором галерея не отменяет улицу, а улица продолжает питать галерею актуальностью.

Литература

1. **Вильчинская-Бутенко М. Э.** Постграффити как креативная индустрия // Труды института бизнес-коммуникаций. 2022. Т. 10. С. 50–55.
2. **Дроздова-Пичурина Н. Н.** Урбанизация музея vs. музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) // Вопросы музеологии. 2016. № 1 (13). С. 10–22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/urbanizatsiya-muzeya-vs-muzeologizatsiya-gorodskogo-prostranstva-k-teoreticheskoy-razrabotke-voprosa-na-primere-sankt-peterburga>
3. **Кораблева А. В.** Экспонирование произведений уличного искусства // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (12). С. 68–72. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42670616>
4. **Кузовенкова Ю. А.** Граффити и стрит-арт как точки расхождения институций и теоретиков мира искусства // Художественная культура. 2015. № 3–4. URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4839.html>
5. **Кузовенкова Ю. А.** Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 3 (24). URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/dialektika-muzeya-i-ulitsy-skvoz-prizmu-stanovleniya-strit-artista>

6. **Кузовенкова Ю. А.** Трансформация уличного искусства под влиянием дискурса арт-мира // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 3 (132). С. 156–164. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-ulichnogo-iskusstva-pod-vliyaniem-diskursa-art-mira>

7. **Махмутова Д. О.** История возникновения и развития граффити, популярные граффитчики и принятие граффити как одного из видов искусства в музеях // Вестник науки. 2023. № 12 (69). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-vozniknoveniya-i-razvitiya-graffiti-populyarnye-graffitchiki-i-prinyatie-graffiti-kak-odnogo-iz-vidov-iskusstva-v-muzeyah>

8. **Пригарина И. А.** Стрит-арт: можно ли улицу поместить в музей? // Вопросы музеологии. 2020. Т. 11, № 1. С. 110–118. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strit-art-mozhno-li-ulitsu-pomestit-v-muzei>

9. **Стрельникова М. В.** Произведения российских уличных художников в собрании Русского музея // Вестник СПбГИК. 2024. № 2 (59). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proizvedeniya-rossiyskih-ulichnyh-hudozhnikov-v-sobranii-russkogo-muzeya>

10. **Цыгина Н. А.** Стрит-арт в галерейном пространстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2013. № 4. С. 309–318.

11. **Швиндт У. С.** Стрит-арт и его фундаментальные коммуникативные особенности // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2021. № 61. С. 190–203. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strit-art-i-ego-fundamentalnye-kommunikativnye-osobennosti>

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук
Ю. М. Пашедко*

ПАБЛИК-АРТ КАК РЕСУРС ФОРМИРОВАНИЯ ЭКСКУРСИОННЫХ МАРШРУТОВ В СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДАХ

Современный городской туризм приобретает все большее значение в структуре внутреннего и международного туризма, а тематические экскурсии, интегрирующие объекты публичного искусства, становятся одним из ключевых направлений его развития. Публичный арт формирует визуальную и культурную среду города, усиливает локальную идентичность и служит значимым инструментом конструирования городского образа. В статье рассматриваются стратегии использования публичного искусства в экскурсионных маршрутах на примере Лиссабона, Санкт-Петербурга и Белфаста. Анализируются научные подходы к изучению публичного искусства и его роли в туристической индустрии, а также выявляются общие и специфические черты в организации арт-экскурсий. На основе сравнительного анализа формулируются выводы о механизмах интеграции публичного искусства в туристические практики и о его потенциале для формирования устойчивой модели городского туризма

***Ключевые слова:** публичный арт, городской туризм, культурная идентичность, экскурсионные маршруты*

Ilya S. Rigishvili

*The article was carried out under the scientific supervision
of the Candidate of Pedagogical Sciences
Julia M. Pashedko*

PUBLIC ART AS A RESOURCE FOR FORMING SIGHTSEEING ROUTES IN MODERN CITIES

Modern urban tourism is becoming increasingly important in the structure of domestic and international tourism, and thematic excursions integrating public art objects are becoming one of the key areas of its development. Public art forms the visual and cultural environment of the city, enhances local identity and serves as a significant tool for constructing an urban image. The article discusses strategies for using public art in sightseeing tours using the example of Lisbon, St. Petersburg and Belfast. The article analyzes scientific approaches to the study of public art and its role in the tourism industry, as well as identifies common and specific features in the organization of art excursions. Based on the comparative analysis, conclusions are drawn about the mechanisms of integrating public art into tourism practices and its potential for forming a sustainable model of urban tourism

***Keywords:** public art, urban tourism, cultural identity, sightseeing routes*

Введение

В современной туристической индустрии городской туризм играет одну из ключевых ролей, особенно в сегменте внутреннего туризма. Все больший интерес вызывают специализированные тематические экскурсии, интегрирующие элементы паблик-арта. Эта тенденция наблюдается во многих мегаполисах мира, где публичное искусство становится неотъемлемой частью городской среды.

Паблик-арт, являясь результатом взаимодействия властных структур, гражданского общества и художников, формирует насыщенное визуальное пространство, наполненное элементами локальной идентичности. Такая среда создает основу для проведения экскурсий, направленных на популяризацию публичного искусства, развитие туризма и укрепление уникального образа города. Актуальность исследования обусловлена растущей ролью паблик-арта как инструмента визуализации локального культурного кода в исторических и современных городах, а также необходимостью анализа реальных экскурсионных маршрутов по объектам паблик-арта и стрит-арта.

Цель статьи – проанализировать опыт формирования экскурсионных маршрутов, посвященных паблик-арту, на примере Лиссабона, Санкт-Петербурга и Белфаста для выявления факторов, определяющих эффективность этих маршрутов, устойчивость и вклад в развитие городского туризма, культурной идентичности и социальной трансформации в исторических и постконфликтных контекстах.

Литературный обзор

В последние десятилетия паблик-арт эволюционировал из элементов городского андеграунда в драйвер городского туризма. В современной урбанистике уличное искусство рассматривается не просто как эстетический объект, а как инструмент, способный пере-

осмыслить историческую память и запустить процессы социальной трансформации. Так, Е. И. Speziлова рассматривает паблик-арт в историческом городе (на примере Великого Новгорода) как инструмент визуализации локального культурного кода. Автор выделяет два основных подхода в российском дискурсе: негативный (паблик-арт как «заказное» искусство идеологической политики) и более нейтральный / содержательный (акцент на коммуникации, соучастии и отражении локальных смыслов). Особое внимание уделяется коммеморативным функциям паблик-арта и его роли в трансляции историко-культурных и мифологических нарративов[4]. Н. В. Горошко и С. В. Пачала анализируют граффити и стрит-арт как ресурс развития городского туризма, подчеркивая, что туристско-экскурсионные маршруты по объектам уличного искусства становятся формой их легитимации и «туристской упаковки». Авторы отмечают рождение нового вида путешествий – стрит-арт-туризма, где турист выступает одновременно зрителем и потенциальным участником создания работ [2]. Экскурсионные маршруты вокруг стрит-арта интегрируются в брендинг креативного города, а платформы вроде *Street Art Cities* позволяют самостоятельно формировать маршруты. Научных работ на тему именно стрит-арт экскурсий гораздо больше и это не удивительно, так как коммерциализировать данный тип гораздо легче, стрит-арт зачастую бесплатный, в отличие от паблик-арт проектов. Например, аналогичные процессы коммерциализации стрит-арта через туризм описывает С. Андрон на примере Лондона: экскурсии превращают «уличность» в продаваемый опыт, усиливая брендинг креативного города и способствуя джентрификации районов [1]. Это перекликается с наблюдениями Н. В. Горошко и С. В. Пачала.

Х. Дауни и Дж. Шерри вводят концепцию «туризма в сфере обществен-

ного искусства» и изучают «атмосферные повествования» на окраинах городов посредством экскурсий с гидом и индивидуальных пеших прогулок, подчеркивая роль уличного искусства в создании эмоциональных переживаний; экскурсии по объектам паблик-арта превращают отдельные объекты в «атмосферные» нарративные маршруты, усиливающие их туристическую и образовательную ценность [6]. Систематические туры демонстрируют, что публичное искусство влияет на городское пространство различными способами – от формирования мест и идентичностей до повышения уровня психологического благополучия. Исследования М. Зебрацкого показывают, что контекст, локальность и включенность местных сообществ определяют особенности восприятия объектов паблик-арта туристами [14]. По мнению О. Рапосо, современные работы связывают туры по публичному искусству с «экономикой внимания», в рамках которой уличные произведения активно тиражируются в социальных сетях, становясь элементом цифровой публичности [7]. В России экскурсии по визуальным и культурным объектам становятся одним из ведущих форматов досуга [5].

Литературный обзор показал, что паблик-арт и стрит-арт все чаще выступают не только как художественные практики, но и как ресурсы для формирования туристических маршрутов, визуализации локального культурного кода и создания эмоциональных, атмосферных нарративов в городской среде [2; 4]. В то же время в исторических и постконфликтных городах паблик-арт выполняет двойную функцию: туристическую (привлечение внимания, брендинг) и идентификационную (актуализация памяти, работа с сообществами).

Однако эмпирические исследования конкретных экскурсионных маршрутов по объектам паблик-арта остаются фрагментарными, особенно в сравнительном ключе.

Результаты и обсуждение

Настоящее исследование заполняет этот пробел путем сравнительного анализа реальных туристических маршрутов, ориентированных на паблик-арт и стрит-арт, в трех городах с разными историко-культурными контекстами. Это позволяет выявить, как теоретические подходы реализуются на практике, и оценить факторы успеха / неуспеха таких туров. Для анализа экскурсионных маршрутов, ориентированных на паблик-арт, были разработаны следующие критерии.

1) Целевая аудитория: выбор целевой аудитории определяет формат, сложность нарратива и эмоциональную глубину тура, маршруты по паблик-арту адаптируются под разные группы: от обычных-туристов, ищущих инстаграмные локации, до глубоких погружений для тех, кто интересуется историей/политикой. Этот критерий напрямую влияет на маркетинг и удовлетворенность.

2) Доступность маршрута / объектов. В контексте паблик-арта маршруты часто проходят по периферийным районам / труднодоступным зонам, что отрицательно влияет на их туристическую привлекательность и безопасность. Это соответствует критериям оценки городских туров в работах по туризму, отсутствие барьеров для людей с инвалидностью, сезонность, стоимость.

3) Состояние объектов. Паблик-арт и стрит-арт эфемерны: работы разрушаются от погоды, вандализма, закрашивания, при этом состояние напрямую влияет на визуальную ценность, аутентичность и ожидания туристов. В исторических городах по Спешиловой требуется баланс между сохранением наследия и современными интервенциями [4].

4) Тематика экскурсии. Тематика определяет нарратив и связь с локальным культурным кодом, по Дауни этот критерий позволяет оценить, не только, как тур визуализирует культурный код и создает атмосферные истории [6].

На основе этих критериев был проведен сравнительный анализ маршрутов в Лиссабоне, Санкт-Петербурге и Белфасте. Выбор этих городов обусловлен их контрастными контекстами: от успешной туристической институционализации и социальной реабилитации через искусство (Лиссабон), через постсоветские вызовы эфемерности и интеграции в исторический город (Санкт-Петербург), до постконфликтного осмысления травмы и памяти (Белфаст). Такой сравнительный подход позволяет выявить универсальные и контекстно-специфические факторы эффективности экскурсионных маршрутов по паблик-арту.

Столица Португалии – пример успешной институционализации и туристификации стрит-арта (*GAU* с 2008, проект «*O Bairro i o Mundo*» в Кинта-ду-Мошу). Развитие художественных интервенций в Лиссабоне связано с экономическим ростом конца XX – начала XXI века и ростом туристических потоков. Город позиционировал себя как центр культурного туризма, чему способствовали цифровые коммуникации, интерес властей и инициативы местных предпринимателей [9; 10]. Ключевую роль сыграли городские арт-туры, формирующие образ Лиссабона как пространства мультикультурности. В 2008 году была создана *Galeria de Arte Urbana* – официальная городская структура, координирующая и поддерживающая стрит-арт. Особое внимание привлекает район Кинта-ду-Мошу, некогда стигматизированный как «опасный». В 2014 году здесь был реализован проект «*O Bairro i o Mundo*», направленный на преодоление социальной стигматизации через искусство.

Российский кейс Санкт-Петербурга – пример с быстрым ростом интереса к стрит-арту, но с типичными проблемами эфемерности, неустойчивости объектов и конфликта с коммунальными службами. Паблик-арт здесь более отражает постсоветский контекст. Примером является проект «Стрит-Арт Хранение»,

предлагающий маршруты по различным районам. Характерной проблемой является неустойчивость уличного искусства: работы исчезают вследствие погодных условий, вандализма и деятельности коммунальных служб. Это усложняет работу гидов и влияет на ожидания туристов. Паблик-арт, напротив, более устойчив и институционализирован. Пример – район Семенцы в Адмиралтейском районе, где настенная роспись солдат Семёновского полка, а также другие тематические росписи паблик-арта стали локальной достопримечательностью и частью множества экскурсий.

Белфаст – город, где паблик-арт играет ключевую роль в осмыслении прошлого и формировании символического пространства памяти [11]. Экскурсии по районам *Falls Road* и *Shankill Road* позволяют увидеть фрески, связанные с конфликтом *The Troubles*. Гиды часто являются свидетелями или участниками событий, что усиливает эмоциональную глубину тура. Благодаря статусу ЮНЕСКО «Город музыки» (2021), в Белфасте активно развиваются мультимодальные маршруты, такие как *Pli Art & Music Trail*, включающие скульптуры, муралы и звуковые инсталляции [13]. Особую роль играют инициативы художников и сообществ, такие как *Seedhead Arts* и *Belfast Open Studios*, предлагающие специализированные тематические туры [8].

Сравнительный анализ трех городов по критерию аудитории – это преимущественно туристы, интересующиеся историей, искусством и локальной культурой, однако туры в Лиссабоне адаптированы для новичков и знатоков, с акцентом на обычных туристов, ищущих инстаграмные локации и местные истории. В Санкт-Петербурге в отличие от других городов, паблик-арт не является ключевой задачей экскурсии, туры привлекают нишевую аудиторию, интересующуюся русским стрит-артом, но менее ориентированы на массовый туризм. Туры в Белфасте подходят для тех,

кто хочет «открыть» скрытые районы. Так, тур *Belfast Troubles Murals* для аудитории 16-88 лет в Белфасте напрямую связан с социальной миссией [15; 19].

Доступность: все экскурсии доступны для людей, привыкших к пешим маршрутам. В Лиссабоне пешие туры (2–3 часа), тук-тук или фургон-туры для группы, доступны для людей с умеренной физической подготовкой. Цена 20–50 EUR, онлайн-бронирование, опции для инвалидов (некоторые маршруты). Сезон круглогодичный. В Санкт-Петербурге экскурсии по паблик-арт объектам проводит Стрит Арт Хранение; обычно они пешие или групповые, цена 500–1000 руб. Чаще всего объекты паблик-арта становятся лишь элементом экскурсии, смешиваясь со стрит-артом, граффити. В Белфасте туры (1,5–3 часа), имеют опции для инвалидов (такси). Цена 15–30 фунтов стерлингов; круглогодично [16; 20].

Состояние объектов. Лучше всего поддерживаются работы в Лиссабоне (*Galeria de Arte Urbana*): регулярное обновление, муралы в таких районах, как *Quinta do Mocho* легальны, но подвержены вандализму; туры включают «свежие» работы. Петербург нуждается в реставрации отдельных объектов, паблик-арт (например, в Семенцах) менее устойчив, есть высокая угроза исчезновения работ. Белфаст также демонстрирует стабильность, муралы сохраняют как исторические памятники; происходит регулярное обслуживание (проект *Re-imagining*); происходит интеграция в мультимодальные маршруты (*Pli Art & Music Trail*) [16; 17; 21].

Тематика. В Лиссабоне – фокус на художниках, техниках, локальных историях, мультикультурности, возможностях социальной реабилитации. Санкт-Петербург акцентирует внимание на социальной динамике, истории, урбанизме, постсоветской идентичности. В

Белфасте – акцент на истории конфликта, сохранении идентичности, мира (муралы как нарративы) [22].

Заключение

Сравнительный анализ экскурсионных маршрутов по объектам паблик-арта в Лиссабоне, Санкт-Петербурге и Белфасте показал, что паблик-арт становится универсальным языком городов, позволяя одновременно формировать идентичность, развивать туризм и переосмысливать наследие. Рассмотренные примеры показывают, успешность туров определяется их связью с локальным кодом, будь то мультикультурность Лиссабона, урбанистическая динамика Петербурга или осмысление травм в Белфасте. Эффективные экскурсионные маршруты строятся на основе взаимодействия искусства, локального сообщества и городской политики. Важную роль играет и адаптация формата под целевую аудиторию от обычных туристов, которых интересуют инстаграмные точки, до глубоких погружений в социальные проблемы любителей истории и политики. Успех маршрутов определяется способностью интегрировать объекты в осмысленный и привлекательный рассказ о городе. Эффективность маршрутов по паблик-арту определяется не только художественной ценностью объектов, но и степенью поддержки их сохранности. Проведенный анализ также выявил отличия, обусловленные историко-культурным и социально-политическим контекстом каждого города. Лиссабон и Белфаст демонстрируют наиболее успешную модель институционализации и туристификации. Санкт-Петербургу присуще преобладание эфемерного стрит-арта, конфликты с коммунальными службами, дефицит финансирования. Полученные результаты позволяют утверждать, что паблик-арт в условиях растущего интереса к тематическому туризму может стать действенным инструментом визуализации локального культурного кода.

Литература

1. **Андрон С.** Продажа уличной жизни как опыта: роль экскурсий по стрит-арту в брендинге креативного города // Социологический обзор. 2018. Т. 66. № 5. С. 1036–1057. DOI: 10.1177/0038026118771293.
2. **Горошко Н. В., Пацала С. В.** Объекты граффити и стрит-арта как ресурс развития городского туризма в Новосибирске // Вестник ПНИПУ. Социально-экономические науки. 2024. № 2. С. 302–316. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obekty-graffiti-i-strit-arta-kak-resurs-razvitiya-gorodskogo-turizma-v-novosibirske> (дата обращения: 03.02.2026).
3. **Лэнхэм Р.** Экономика внимания: стиль и содержание в эпоху информации. Чикаго: Изд-во Чикагского университета, 2006. 312 с.
4. **Спешилова Е. И.** Паблик-арт в историческом городе: визуализация локального культурного кода // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2024. Т. 4. № 1. С. 23–38. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pablik-art-v-istoricheskom-gorode-vizualizatsiya-lokalnogo-kulturnogo-koda> (дата обращения: 03.02.2026).
5. Стал известен ТОП популярных городов России в сегменте сити-туров // Ассоциация туроператоров России. 25.04.2023. URL: <https://www.atorus.ru/node/52275> (дата обращения: 03.02.2026).
6. **Downey H., Sherry J. F. Jr.** Public art tourism: Atmospheric stories in city margins // Annals of Tourism Research. 2023. Vol. 101. Art. 103606. DOI: 10.1016/j.annals.2023.103606.
7. **Garrido Castellano C., Raposo O.** Public art and social media: street art tourism, sociocultural agency and cultural production in contemporary Lisbon // Community Development Journal. 2024. Vol. 59. No. 3. P. 533–552. DOI: 10.1093/cdj/bsae020.
8. Tourism and Hospitality in Conflict-Ridden Destinations / Isaac R.K., Çakmak E., Butler R. (eds.). London; New York: Routledge, 2019. 266 p.
9. **Raposo O.** Guias da periferia: usos da arte urbana num bairro precarizado de Lisboa // Cidades em Mudança: Processos Participativos em Portugal e no Brasil / ed. by R. Gonçalves, L. Ferro. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2018. P. 109–132.
10. **Raposo O.** Street Art Commodification and (An)aesthetic Policies on the Outskirts of Lisbon // Journal of Contemporary Ethnography. 2023. Vol. 52. No. 1. P. 21–49. DOI: 10.1177/08912416221079863.
11. **Raposo O.** Street art tours and the commodification of creative peripheries // Arts and Ethnography in a Contemporary World: From Learning to Social Participation / ed. by L. Ferro, D. Poveda. London: The Tufnell Press, 2019. P. 156–176.
12. **Rolston B.** Changing the political landscape: Murals and transition in Northern Ireland // Irish Studies Review. 2003. Vol. 11. No. 1. P. 3–16. DOI: 10.1080/0967088032000057741.
13. UNESCO. Belfast: UNESCO Global Network of Learning Cities. 2025. URL: <https://www.uil.unesco.org/en/learning-cities/belfast> (дата обращения: 03.02.2026).
14. Zebracki M. Public art and the city: Development, management and meanings // Geoforum. 2013. Vol. 50. P. 268–277. DOI: 10.1016/j.geoforum.2013.09.010
15. Lisbon Street Art Tours [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lisbonstreetarttours.com/> (дата обращения: 01.03.2026).
16. Where to find the best street art in Lisbon [Электронный ресурс] // Tings Lisbon. URL: <https://tingslisbon.com/culture/where-to-find-the-best-street-art-in-lisbon> (дата обращения: 01.03.2026).

17. Lisbon Street Art Guide: Best Neighborhoods & Artists [Электронный ресурс] // Mandala Meadow. URL: <https://mandalameadow.com/lisbon-street-art-guide-best-neighborhoods-artists> (дата обращения: 03.03.2026).
18. Street Art in Lisbon: Murals, Urban Artists and Stories [Электронный ресурс] // Blocal Travel. URL: <https://www.blocal-travel.com/street-art/lisbon-street-art-guide> (дата обращения: 01.03.2026).
19. Black Cab Tour Belfast: Everything You Need To Know [Электронный ресурс] // The Irish Road Trip. URL: <https://www.theirishroadtrip.com/black-cab-tour-belfast> (дата обращения: 03.03.2026).
20. Belfast Mural Experience [Электронный ресурс] // TripAdvisor. URL: https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g186470-d9974753-Reviews-Belfast_Mural_Experience-Belfast_Northern_Ireland.html (дата обращения: 03.03.2026).
21. Belfast.Tours [Электронный ресурс]. URL: <https://belfasttours.com/> (дата обращения: 03.03.2026).
22. Black Taxi Tour of Belfast – Politics, Murals peace walls Tour [Электронный ресурс] // TripAdvisor. URL: https://www.tripadvisor.com/AttractionProductReview-g186470-d27096943-Black_Taxi_Tour_of_Belfast_Politics_Murals_Local_Stories-Belfast_Northern_Ireland.html (дата обращения: 03.03.2026).

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук
Ю. М. Пашедко*

ДИАЛОГ И КОНФЛИКТ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ В ФЕСТИВАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

В статье анализируются механизмы взаимодействия авторского стиля художника и семиотической структуры городской среды на примере российских фестивалей уличного искусства (2010-2024 гг.). Автор исследует причины возникновения социокультурных конфликтов и условия формирования успешного диалога культурных кодов. На основе сравнительного анализа практик в Екатеринбурге и Нижнем Новгороде выявляется закономерность, согласно которой «выживаемость» и легитимность арт-объекта зависят от глубины дешифровки локальных смыслов. С опорой на теорию Ю. М. Лотмана обосновывается тезис о том, что игнорирование символического статуса территории ведет к «семантическому ослеплению» автора и социальному отторжению произведения. В заключении паблик-арт определяется как инструмент медиации смыслов, способствующий формированию устойчивой идентичности города

Ключевые слова: *паблик-арт, уличное искусство, культурный код, семиотика города, диалог культур, социокультурный конфликт, Ю. М. Лотман, локальная идентичность, медиация смыслов, городская среда*

Irina A. Sokolova

*The article was carried out under the scientific
supervision of the Candidate of Pedagogical Sciences
Julia M. Pashedko*

DIALOGUE AND CONFLICT OF CULTURAL CODES IN STREET ART FESTIVAL PRACTICES

The article analyzes the mechanisms of interaction between the artist's authorial style and the semiotic structure of the urban environment, using the example of Russian street art festivals (2010-2024). The author examines the causes of sociocultural conflicts and the conditions for forming a successful dialogue of cultural codes. Based on a comparative analysis of cases in Yekaterinburg and Nizhny Novgorod, a pattern is revealed according to which the «survivability» and legitimacy of an art object depend on the depth of deciphering local meanings. Drawing on Y. M. Lotman's theory, the thesis is substantiated that ignoring the symbolic status of a territory leads to the author's "semantic blindness" and social rejection of the work. In conclusion, public art is defined as a tool for mediation of meanings, contributing to the formation of a sustainable urban identity

Keywords: *public art, street art, cultural code, urban semiotics, dialogue of cultures, sociocultural conflict, Y. M. Lotman, local identity, mediation of meanings, urban environment*

Ключевым фактором возникновения конфликтов между стилем художника и культурным кодом территории становится отсутствие глубокого понимания автором локального культурного кода, что может привести к отторжению художественного произведения со стороны публики. В то же время осознанная работа художников с контекстом территории и точное «попадание» в ее символическое поле позволяют создать конструктивный диалог между автором и обществом. Исследование призвано выявить условия, при которых уличное искусство перестает восприниматься как временная декорация и превращается в органичный элемент устойчивой городской среды, способствующий качественному преобразованию общественных пространств.

Исходя из вышесказанного, цель статьи заключается в выявлении и анализе механизмов конфликта или интеграции художественного произведения в локальный контекст города на примере практик крупнейших российских фестивалей уличного искусства.

Вопрос интеграции искусства в городское пространство находится на пересечении нескольких научных дисциплин, что обуславливает многослойность теоретической базы исследования. В процессе терминологического анализа фундаментальных основ восприятия города автор опирался на концепции К. Линча [4], предложившего модель «ментальных карт» и пяти элементов образа города (пути, границы, районы, узлы, ориентиры), а также Д. Джекобс [2], рассматривающей город как живую, самоорганизующуюся систему, жизненная сила которой зависит от разнообразия и интенсивности социальных взаимодействий. Эти концепции позволяют интерпретировать паблик-арт не просто как объект, а как новый «ориентир» или «узел» (по К. Линчу), способный либо укрепить сложившуюся структуру ме-

ста, либо вступить в конфликт с его естественными социальными процессами (по Д. Джекобс).

Проблематика формирования устойчивой городской среды и механизмов формирования идентичности места подробно раскрывается в трудах Я. Гейла [1] и Ч. Лэндри [6]. Я. Гейл акцентирует внимание на социальном взаимодействии как главном критерии качества пространства, в то время как Ч. Лэндри в концепции «Креативного города» указывает на культуру как на ключевой ресурс развития территории. Однако эти исследователи не акцентируют внимание на конкретных визуальных и смысловых конфликтах, возникающих при реализации масштабных фестивальных проектов.

Особое значение для данной статьи имеет семиотический аспект исследования. В процессе терминологического анализа понятия «культурный код» автор опирается на работу Н. И. Степановой [9], в которой она систематизирует представления о коде как о знаковой системе трансляции смыслов. Данный подход дополняется теорией «семиосферы» Ю. Лотмана в интерпретации В. С. Мухиной [7], рассматривающей механизмы диалога на границах культурных пространств. Это позволяет проанализировать паблик-арт как точку пересечения внешнего авторского кода и внутренней семиотической структуры города.

Фундаментальное значение для понимания механизмов функционирования искусства в городской среде имеют труды Л. Ф. Чертова [10], рассматривающего город как сложный знаковый организм, обладающий жестко структурированной семиотической иерархией. В контексте исследования это позволяет интерпретировать паблик-арт как визуальное высказывание, вступающее в активный диалог с исторически устоявшейся знаковой системой территории.

Особую актуальность данный подход приобретает при анализе петербург-

ского контекста, где попытки интеграции современного искусства в пространство бывшего промышленного пояса (например, «Севкабель Порт») сталкиваются с необходимостью медиации между авторским стилем и специфическим «дизайн-кодом» города, сформированным волей его основателей.

Искусствоведческий контекст паблик-арта в России представлен в исследованиях Е. А. Карцевой [3] и Е. И. Спешиловой [8]. Если Е. А. Карцева фокусируется на визуальной коммуникации и эстетике городской среды, то Е. И. Спешилова анализирует механизмы трансляции локальной идентичности через художественные объекты. Тем не менее, вопрос прямого взаимодействия стиля художника с локальным кодом места как фактора «выживаемости» объекта при столкновении полярных ценностных систем остается на периферии данных исследований.

Проведенный обзор литературы позволяет констатировать, что тема выявления закономерностей взаимодействия культурных кодов в рамках фестивальных практик не нашла должного отражения в научном поле. Большинство публикаций носят описательный характер либо фокусируются на эстетической оценке объектов, не затрагивая механизмы их семиотического взаимодействия со средой. При этом механизмы адаптации художественного стиля к идентичности территории и причины возникающих смысловых разрывов остаются за рамками исследовательского внимания.

На материале практик российских фестивалей уличного искусства автором выявлено, что социокультурная легитимность и «выживаемость» арт-объекта напрямую зависят от того, выступает ли авторское высказывание инструментом подавления локальной идентичности или механизмом ее актуализации. Для эмпирической верификации данного положения автором были отобраны практики фестивалей в Екатеринбурге и

Нижегород. Выбор обусловлен репрезентативностью этих городов как центров формирования устойчивых региональных школ паблик-арта, а также контрастностью их историко-культурного контекста. Исследование намеренно фокусируется на крупных индустриальных и исторических центрах, исключая столичный материал (в том числе петербургский контекст), поскольку именно в региональной среде процессы семиотической адаптации и ценностного столкновения протекают наиболее открыто и наглядно.

Анализ проводился путем сравнительного изучения отдельных практик с опорой на семиотический подход. Ключевыми критериями оценки выступили: степень соответствия авторского замысла историко-символическому контексту территории, характер реакции локального сообщества и институциональных структур, а также долгосрочная сохранность объекта в городской ткани. Опорным аналитическим параметром стала степень «переводимости» визуального языка художника на язык повседневных практик места. На основе сопоставления данных автором выделена типология из трех сценариев взаимодействия: семиотический резонанс, ценностный разрыв и коммуникативный тупик. Данная модель позволяет перейти от описательной фиксации событий к выявлению структурных механизмов интеграции.

В рамках концепции семиосферы Ю. М. Лотмана граница культурного пространства функционирует не как разграничительная черта, а как переводческий механизм, адаптирующий внешние смыслы к внутреннему языку территории. В серии «Теплые растения» Елены Лисицы в рамках фестиваля «Место» (Нижегород, 2023 г.) арт-объект берет на себя функцию такого «переводчика» (рис. 1). По мнению автора, размещение деревянных панно в оконных проемах заброшенного дома не является внешней интервенцией; это дешифровка

кода исторической памяти через образы луговых трав. Смысловое соответствие достигается за счет параллели между хрупкостью растений и уязвимостью разрушающегося здания. Происходит

«присвоение» объекта жителями: он становится частью семиотического ландшафта, усиливая локальную идентичность без насилия над существующей знаковой системой.



Рис. 1. Елена Лисица. Пион, Гладиолус, Физалис (из серии «Теплые растения»)
Источник: <https://vk.com/@mestoproject-2023>

В противовес механизму семиотического резонанса, практика паблик-арта может демонстрировать и обратный сценарий – ценностный разрыв. Ситуация с «Супрематическим крестом» Покрыса Лампаса в Екатеринбурге (фестиваль «Стенография», июль 2019 г.) демонстрирует ценностный разрыв, вызванный «семантическим ослеплением» автора (рис. 2). Согласно семиотической модели города, среда обладает жесткой знаковой иерархией, где визуальный

слой подчинен аксиологическому. Художник работал исключительно с эстетическим кодом (геометрия авангарда), в то время как для локального сообщества площадь Первой Пятилетки обладала сакральным статусом. Конфликт возник из-за невозможности перевода: предложение «ходить по искусству» вступило в противоречие с кодом сакрального пространства. Принудительная физическая адаптация работы средой (разбиение композиции на блоки) стала прямым следствием этого ценностного разрыва.



Рис. 2. Работа Покраса Лампаса «Супрематический крест» до и после конфликта (фестиваль «Стенография», Екатеринбург, 2019 г.). Слева – авторский замысел; справа – результат адаптации. Источник: <https://nashural.ru/mesta/sverdlovskaya-oblast/ekaterinburg/suprematicheskij-krest-v-ekaterinburge/>

Если предыдущий пример демонстрировал открытый ценностный конфликт, то практика Никиты *Nomerz* иллюстрирует иной сценарий – коммуникативный тупик, при котором диалог обрывается на стадии передачи сообщения. Работа «Хрусталь» (фестиваль «Место», Нижний Новгород, 2020 г.) демонстрирует разрыв с повседневным восприятием: метафора хрупкости архитектуры оказалась семантически закрытой для неподготовленной аудитории (рис. 3). Спонтанная реакция среды в виде стихийных надписей свидетельствует о том,

что авторский шифр не был декодирован, и граница семиосферы сработала как барьер. Попытка восстановления коммуникации в работе «Суперклея» (2022 г.) трансформирует ситуацию коммуникативного разрыва в рефлексивный жест: тюбик выступает как символ попытки «склеить» разорванную связь, а его последующая трансформация в «выжатое» состояние фиксирует истощенность ресурса метафоры и окончательную утрату диалога.



Рис. 3. Никита Nomerz. Хрусталь (фестиваль «Место», Нижний Новгород, 2020 г.)
Источник: <https://petrograff.ru/festival-ulichnogo-iskusstva-mesto/>

Однако коммуникативный тупик не следует рассматривать исключительно как негативный финал. Рефлексивный жест в работе «Суперклея» демонстрирует: сам факт разрыва коммуникации становится материалом для нового художественного высказывания. Это ставит важный вопрос: является ли тупик окончательным вердиктом для конкретной локации или же он выступает стимулом к трансформации визуального языка фестиваля? Вероятно, именно такие конфликты заставляют кураторов и художников пересматривать стратегии работы с контекстом, переходя от монологической интервенции к диалогической медиации.

Следовательно, в практиках Никиты Nomerz коммуникативный тупик формируется не на почве ценностного столкновения, а в результате семантической герметичности авторского кода. Объект не подвергается активному отторжению, однако остается не декодированным аудиторией. Этот сценарий подтверждает, что устойчивость паблик-арта в городской среде напрямую зави-

сит от способности художника транслировать смыслы на визуальном языке, доступном локальному сообществу.

Выявленные сценарии ценностного разрыва и коммуникативного тупика актуализируют роль институциональной медиации. Фестиваль перестает быть лишь площадкой для размещения объектов, превращаясь в коллективного посредника, способного извлекать уроки из коммуникативных разрывов. Институциональная поддержка создает условия для предварительной дешифровки кодов: через медиа-сопровождение, кураторские тексты и публичные программы происходит «настройка» городской аудитории на восприятие новых знаков. Это снижает риски социального отторжения, переводя паблик-арт из статуса временной декорации в статус органичного элемента устойчивой городской среды. Однако эффективность такой медиации напрямую зависит от качества исходного соответствия авторского замысла локальному контексту: фестивальная институция может облегчить перевод, но не заменить его.

Систематизация рассмотренных примеров позволяет сформулировать ключевую закономерность: эффективность паблик-арта определяется не авто-

номными эстетическими качествами работы, а качеством ее встраивания в семиотическую иерархию города. Выявленные сценарии взаимодействия представлены в таблице 1.

Таблица 1 – Типология взаимодействия культурных кодов в фестивальных практиках паблик-арта

Тип взаимодействия	Механизм	Функция границы семиосферы	Результат для среды
Семиотический резонанс	Смысловое соответствие авторского кода локальной идентичности	Зона активного перевода и обмена смыслами	Органичная интеграция, смысловое присвоение жителями
Ценностный разрыв	Игнорирование символического/сакрального статуса территории	Столкновение полярных знаковых систем	Принудительная физическая адаптация объекта средой
Коммуникативный тупик	Семантическая закрытость авторского шифра	Непроницаемый барьер, блокировка сообщения	Утрата связи, стихийное или административное устранение

Как показывает систематизация сценариев взаимодействия, представленная в таблице 1, конфликт неизбежен там, где авторский стиль конкурирует с идентичностью места или игнорирует ее прагматику. Диалог же возможен в том случае, когда искусство становится механизмом проявления, а не подмены городских смыслов. В этой ситуации работа присваивается сообществом, так как она не навязывает внешний нарратив, а помогает локальной истории проявиться через актуальный визуальный язык.

Проведенное исследование подтверждает, что эффективность паблик-арта в городской среде определяется не только его эстетическими достоинствами, а качеством семиотической ме-

диации между авторским стилем и локальными культурными кодами. Выявленная модель взаимодействия культурных кодов показывает, что социокультурный конфликт между авторским кодом и кодом места является следствием игнорирования автором символического статуса территории, в то время как успешный диалог базируется на глубокой дешифровке историко-ценностного контекста. Таким образом, паблик-арт эволюционирует от функции временной декорации к роли сложного инструмента формирования устойчивой городской среды, способного актуализировать идентичность места при условии готовности художника выступать переводчиком смыслов на границе культурных пространств.

Литература

1. Гейл, Я. Города для людей / перевод с английского А. Токтонова. Москва : Альпина Паблишер, 2012. 276 с.
2. Джекобс, Д. Смерть и жизнь больших американских городов / перевод с английского Л. Мотылева. Москва : Новое издательство, 2011. 460 с.
3. Карцева, Е. А. Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт // Наука телевидения. 2023. № 19. С. 13-78.
4. Линч, К. Образ города / перевод с английского В. Л. Глазычева. Москва : Стройиздат, 1982. 328 с.

5. **Лотман, Ю. М.** Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
6. **Лэндри, Ч.** Креативный город / перевод с английского В. Гнедовского. Москва : Классика-XXI, 2006. 399 с.
7. **Мухина, В. С.** Культура в семиотическом аспекте: семиосфера Юрия Лотмана // Развитие личности. 2017. № 1. С. 10-12.
8. **Спешилова, Е. И.** Паблик-арт в историческом городе: визуализация локального культурного кода // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2024. Т. 4, № 1. С. 23-38.
9. **Степанова, Н. И.** Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты // Идеи и идеалы. 2012. № 4 (10). Т. 2. С. 73-77.
10. **Чертов, Л. Ф.** Город в семиосфере культуры: семиотизированное пространство Санкт-Петербурга // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2022. № 3. С. 52-63.

А. С. Сунцева

*Статья выполнена под руководством
доктора филологических наук, доцента
А. Н. Мениший*

EAST SIDE GALLERY: МЕХАНИЗМЫ ПЕРЕХОДА ОТ ПРОТЕСТНОЙ АКЦИИ К ОБЪЕКТУ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

East Side Gallery в Берлине была создана в 1990 году на остатках Берлинской стены как спонтанная протестная акция художников со всего мира. Сегодня этот объект функционирует как охраняемый государством туристический аттракцион, подчиняющийся реставрационным протоколам и административным регламентам. В статье анализируются механизмы и последствия этой институционализации для исходной природы уличного искусства. На основе теоретических работ об эфемерности стрит-арта, полевых исследований берлинской визуальной среды и материалов о неолиберальной городской политике автор выделяет три ключевых последствия перехода от протестной акции к объекту наследия: утрату эфемерности, потерю горизонтальной коммуникации и расхождение между восприятием граффити-сообщества и массовой туристической аудитории. Делается вывод о фундаментальном конфликте между логикой сохранения артефакта и природой уличного искусства

Ключевые слова: *East Side Gallery, Берлинская стена, стрит-арт, граффити, институционализация, эфемерность, горизонтальная коммуникация, культурное наследие, Берлин*

Alice S. Suntceva

*The article was performed under the supervision
of Doctor of Philology, Associate Professor
Alice N. Menshiy*

TRANSFORMATION OF THE EAST SIDE GALLERY: FROM PROTEST ACTION TO CULTURAL HERITAGE SITE

The East Side Gallery in Berlin was created in 1990 on the remnants of the Berlin Wall as a spontaneous protest action by artists from around the world. Today, this site functions as a state-protected tourist attraction, subject to restoration protocols and administrative regulations. The article analyzes the consequences of this institutionalization for the original nature of street art. Drawing on theoretical work on the ephemerality of street images, field studies of the Berlin street art environment, and materials on neoliberal urban policy, the author identifies three key consequences: the loss of ephemerality, the loss of horizontal communication, and a gap between the perception of the graffiti community and the mass tourist audience. The temporary installation Lichtgrenze (2014) serves as a contrasting example, demonstrating that ephemerality does not exclude but rather enhances public

significance. The conclusion is drawn about a fundamental conflict between the logic of preserving an artifact and the nature of street art

Keywords: *East Side Gallery, Berlin Wall, street art, graffiti, institutionalization, ephemerality, horizontal communication, cultural heritage, Berlin*

Современный статус *East Side Gallery* (Истсайдской галереи) в Берлине характеризуется выраженной двойственностью. Объект одновременно функционирует как знаковый элемент городской туристической инфраструктуры и как предмет острых дискуссий в академической и общественной среде. Главными мишенями для критики стали коммерци-

ализация локации и деконтекстуализация первоначального историко-политического значения Берлинской стены.

В 1990 году, после падения барьера, 118 художников из 21 страны превратили полуторакилометровый отрезок стены в Берлине в самую длинную в мире галерею под открытым небом, сделав искусство символом победы над репрессиями (рис. 1).

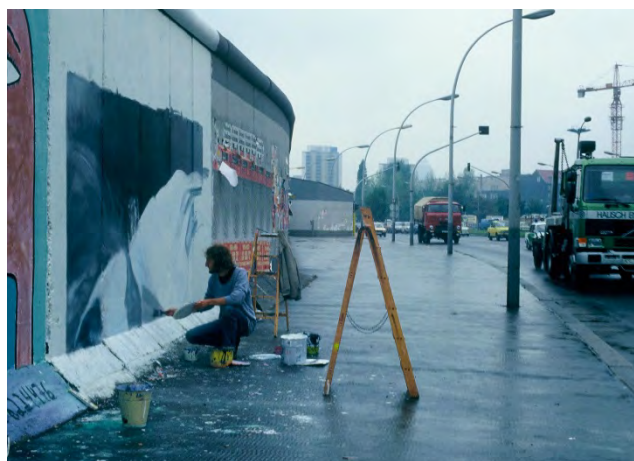


Рис. 1. *East Side Gallery*. Фрагмент стены с росписями 1990 года. Берлин, Германия.
Источник: <https://www.stiftung-berliner-mauer.de>

Спустя тридцать пять лет тот же самый участок функционирует как культурный институт: он охраняется государством, обслуживает туристические потоки, подчиняется реставрационным протоколам и административным регламентам. Западная сторона стены, где десятилетиями существовала живая граффити-галерея, была уничтожена при реставрации 2009 года. Восточная сторона законсервирована как памятник. Нанесение новых изображений запрещено. Арт-объект оказался выведен из естественного для уличного искусства цикла обновления и умирания.

Актуальность исследования *East Side Gallery* обусловлена необходимостью осмысления того, как эфемерное уличное искусство становится юридически защищенным памятником. Анализ этого перехода помогает понять, как общество преобразует травматическое наследие и протестные акции в глобальный символ объединения, требующий сложных стратегий сохранения.

В академической среде к *East Side Gallery* наблюдается растущий междисциплинарный интерес. Проблема перехода уличного искусства в статус охраняемого наследия активно исследуется в

рамках публичной истории, музеефикации и урбанистики. В профильной литературе галерея чаще всего фигурирует либо как символ успешного брендинга постсоциалистического Берлина, либо как арена конфликта между коммеморацией и коммерцией. В исследованиях, посвященных политике памяти, *East Side Gallery* анализируется как один из репрезентативных мемориальных проектов, наряду с «Топографией террора» и мемориальным комплексом на Бернауэр-штрассе [7; 9; 10]. В статье К. Г. Самолова и А. К. Стукалиной затрагивается значимая в современной немецкой культуре тема проживания прошлого в аспекте развития городских пространств на примере мемориального комплекса «Берлинская стена» с точки зрения преобразования объектов памяти в современное общественное пространство. Авторы пытаются учесть интересы широкого круга пользователей, когда туристический потенциал и девелоперский проект жилой застройки не противостоят потребности людей в индивидуальном трауре [2].

Ключевая работа о «насыщенности» берлинских стен фиксирует критическое отношение граффити-сообщества к *East Side Gallery* и отмечает, что реставрация 2009 года уничтожила живую галерею на западной стороне [8] (рис. 2). Важное теоретическое дополнение дает работа Н. Самутиной, О. Запорожец и В. Кобыщи, в которой авторы подчеркивают, что эфемерность является базовым свойством стрит-арта, и фиксируют «непреодолимый барьер» между стрит-артом и институциональными формами искусства [3].

В публикациях, выпускаемых под эгидой Фонда Берлинской стены, внимание исследователей сфокусировано на нескольких ключевых аспектах: дилемме интерпретации (произведение искусства против исторического памятника), практиках сохранения объекта, а также осмыслении травматического наследия.

Исследования джентрификации и неолиберальной городской политики в Берлине, собранные в «*The Berlin Reader*» [4], разбирают механизмы вытеснения жителей, приватизации жилья и коммодификации городских пространств. М. Бернт и А. Хольм показывают, как Пренцлауэр-Берг превратился из дешевого района в престижный, используя понятия «*rent gap*» и «*displacement*» [5]. Этот аналитический аппарат применим и к *East Side Gallery*: стена тоже прошла путь от «пустоты» до бренда. Теоретически проблема конфликта между уличным искусством и его институционализацией уже сформулирована [3], но вопрос о механизмах перехода *East Side Gallery* от протестной акции к объекту культурного наследия остается открытым.

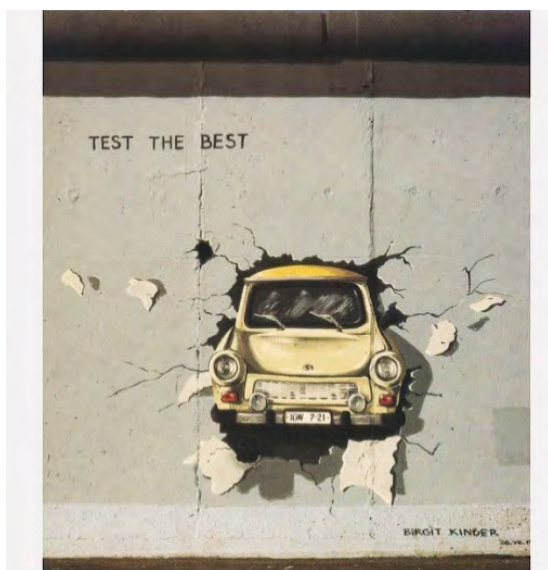
Цель статьи: выявить и проанализировать социально-культурные факторы, которые обеспечили трансформацию стихийного стрит-арт протеста в монументальный памятник исторического наследия.

Для достижения этой цели предлагаются следующие задачи:

1. Исследовать динамику восприятия городского пространства: проследить, как менялось отношение общества и городских властей к уличному искусству – от восприятия стихийных граффити как акта вандализма до признания их культурной и исторической ценности.

2. Определить роль локальных сообществ и институций: проанализировать социально-культурные механизмы (общественные инициативы, медийный резонанс, деятельность арт-институций), которые способствовали легитимации, защите и включению протестного стрит-арта в официальные списки объектов исторического наследия.

Однако задача этого исследования – описать всю экосистему берлинских уличных изображений, а не проследить судьбу одного ее фрагмента.



Birgit Kinder, Test the Best, 1990



Birgit Kinder, Test the Rest, 2009

Рис. 2. Процесс реставрации East Side Gallery в 2009 году. Берлин, Германия.
Источник: <https://www.stiftung-berliner-mauer.de>

Для достижения поставленной цели и решения задач применяется междисциплинарный подход, сочетающий гуманитарные и социальные методы исследования. Искусствоведческий анализ (визуальные исследования) сфокусирован на изменении восприятия граффити, вопросах авторского права и спорах об аутентичности оригинальных рисунков. Метод кейс-стади позволяет детально рассмотреть Истсайдскую галерею в качестве уникального памятника. Кроме того, междисциплинарный анализ «неудобного наследия» объясняет, как арт-объект адаптировался к современной городской среде Берлина под влиянием джентрификации и туризма. Комплекс этих методов позволяет проследить трансформацию объекта: от стихийного выражения эмоций после падения стены до полноценного статуса охраняемого исторического памятника.

Институционализация *East Side Gallery* привела к трем основным последствиям, каждое из которых вступает в противоречие с исходной природой уличного искусства. Первое и, пожалуй,

самое очевидное – утрата эфемерности. Уличное искусство, по определению, временно и уязвимо. Оно появляется, живет, разрушается или закрашивается. Этот цикл обновления и умирания является его сущностной характеристикой, той самой эфемерностью, которая, как подчеркивается в исследованиях стрит-арта, не является недостатком, а напротив – составляет его силу [3].

Контрастный пример – временная инсталляция *Lichtgrenze* («Световая граница»), установленная в 2014 году к 25-летию падения стены (рис. 3). Пятнадцать километров белых светящихся шаров вдоль бывшей линии стены просуществовали три дня, после чего были отпущены в небо [7]. Инсталляция не оставила физических следов, но стала местом паломничества и публичных разговоров. Она выполняла функции арт-объекта, временного мемориала и музея под открытым небом одновременно, но главное – она не застыла. Этот эфемерный формат оказывается ближе к исходной коммуникативной функции стены, чем законсервированная *East Side Gallery*.

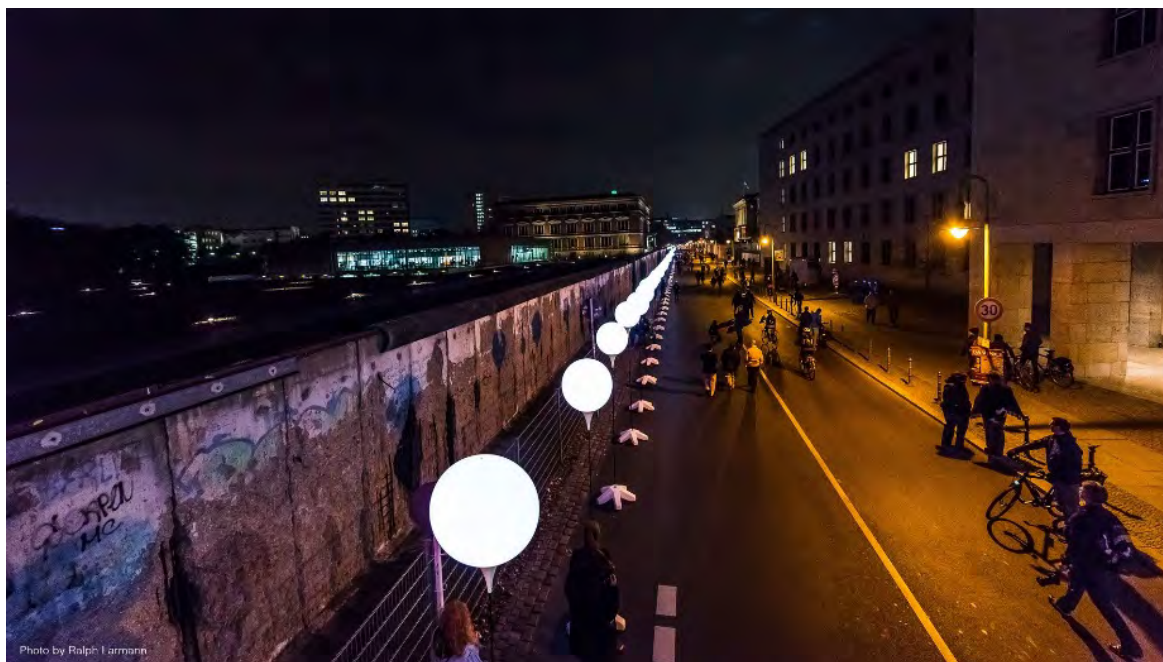


Рис. 3. Временная инсталляция Lichtgrenze. Берлин, 7–9 ноября 2014 года.
Источник: <https://www.stiftung-berliner-mauer.de>

Второе последствие – потеря горизонтальной коммуникации. Стрит-арт в Берлине долгое время функционировал как горизонтальная коммуникация: жители разговаривали друг с другом посредством стен. Исследователи описывают, как стена в Западном Берлине с начала 1980-х годов превратилась в гигантское полотно для письма, стала уникальным коммуникативным медиумом – вместе с тысячами надписей и изображений, протестными возгласами и детскими рисунками [7]. Именно этот опыт – опыт «говорящих стен», ведущих диалог с горожанами, – и был утрачен при институционализации. *East Side Gallery* после консервации больше не принимает новые сообщения. Вместо диалога между разными городскими голосами – монолог прошлого, обращенный к туристу.

Как показывают современные исследования, стрит-арт способен вывести конфликты из зоны молчания в область публичной дискуссии [7]. В *Kreuzberg*, например, художники и мест-

ная община достигли компромисса, когда мурал с изображением свиньи пришлось изменить по просьбе имама соседней мечети. *East Side Gallery* такого диалога не ведет. Она транслирует единственную, официально одобренную версию прошлого. Стрит-арт не «висит в безвоздушном пространстве» – он всегда находится в динамичных отношениях со всеми другими голосами на городских стенах [7]. Исключение *East Side Gallery* из этого поля голосов делает ее не столько арт-объектом, сколько памятником самому себе.

Третье последствие – расхождение восприятия инсайдеров и массовой аудитории. Для берлинского граффити-сообщества *East Side Gallery* – чужой объект. Как показывают полевые исследования, ни один из знатоков или участников берлинской граффити- и стрит-арт-сцены не сказал о галерее доброго слова. Один из основателей журнала и фестиваля *BackJumps* назвал ее «пустой тратой денег». Гиды из «Альтернативного Берлина», которые выступают важными коммуникативными посредниками

между уличным искусством и публикой, демонстративно избегают *East Side Gallery* в своих маршрутах. Многие жители Берлина не оценивают творчество, представленное на стене, как знак объединения, а некоторые политики и жители высказываются о том, что эта инсталляция портит городской вид и ее нужно убрать, поскольку это напоминание о «темном прошлом», которое многие хотят забыть [1].

Для туриста же *East Side Gallery* – главный магнит, обязательная точка на карте, без которой поездка в Берлин кажется неполной. Институт успешно привлекает внешнюю аудиторию, но теряет связь с сообществом, которое породило уличное искусство. Это расхождение не случайно: институт работает на массового посетителя, а не на субкультурного инсайдера. *East Side Gallery* демонстрирует тот самый «непреодолимый барьер» между стрит-артом и институциональными формами искусства, о котором пишут Н. Самутина, О. Запорожец и В. Кобыща [3].

Эти три последствия взаимосвязаны. Утрата эфемерности делает невозможной горизонтальную коммуникацию – на законсервированной стене нельзя писать, нельзя оставить новый след, вступить в диалог с прошлым. Потеря горизонтальной коммуникации в свою очередь углубляет разрыв между инсайдерами и массовой аудиторией: сообщество отвергает объект, который не говорит с ним на его живом, изменчивом языке. Институт выбирает сохранение

артефакта, а не поддержание процесса. В этом и заключается фундаментальный конфликт: логика сохранения вступает в противоречие с природой уличного искусства.

East Side Gallery сегодня – не ком-промисс, а симптом. Она демонстрирует, что происходит, когда уличное искусство изымается из своего естественного цикла и помещается в музейную рамку. Институционализация привела к утрате эфемерности, утрате горизонтальной коммуникации и утрате связи с граффити-сообществом. Объект, который должен был быть местом разговора, стал монологом. Место, где каждое изображение рано или поздно уступало место следующему, превратилось в законсервированную декорацию. Временная инсталляция *Lichtgrenze* показывает, что эфемерность не исключает публичной значимости, а напротив – может усиливать ее, становиться основой для коллективного переживания и публичного разговора. Что, если институционализация *East Side Gallery* – это не единственный способ сохранить память, а лишь один из многих, и не самый удачный? Ответ на этот вопрос требует не реставрационных протоколов, а пересмотра самой модели: как сохранять, не консервируя, и как институционализировать, не убивая. Пока что *East Side Gallery* остается напоминанием не только о разделенном Берлине, но и о том, как трудно уличному искусству остаться собой, когда государство берет его под охрану.

Литература

1. *Ащеулова И. С.* Берлинские граффити как форма политического высказывания. Москва: РАНХиГС, 2024. 15 с.
2. *Самоловов, К. Г., Стукалина А. К.* Мемориал «Берлинская стена». Преодоление прошлого как инструмент дизайна городской среды // Системные технологии. 2022. № 1 (42). С. 253–262.
3. *Самутина, Н., Запорожец О., Кобыща В.* Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). С. 221–244.
4. *Bernt, M., Grell B., Holm A.* The Berlin Reader: A Compendium on Urban Change and Activism. Bielefeld : transcript Verlag, 2013. 282 p.
5. *Bernt, M., Holm A.* Exploring the Substance and Style of Gentrification: Berlin's 'Prenzlberg' // Gentrification in a Global Context / ed. by R. Atkinson, G. Bridge. Abingdon : Routledge, 2005. P. 107–122.
6. *Huyssen, A.* The Voids of Berlin // Critical Inquiry. 1997. Vol. 24. No. 1. P. 57–81.
7. *Samutina, N., Zaporozhets O.* Berlin, the City of Saturated Walls // Laboratorium. 2015. Vol. 7. No. 2. P. 36–61.
8. *Staiger, U., Steiner H., Webber A.* Memory Culture and the Contemporary City: Building Sites. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 282 p.
9. *Till, K. E.* The New Berlin: Memory, Politics, Place. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. 296 p.

Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук, доцента
М. Э. Вильчинской-Бутенко

ОБРАЗ АРКТИКИ КАК ЭЛЕМЕНТ ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СТРАТЕГИИ В ФОРМИРОВАНИИ ИДЕНТИЧНОСТИ СЕВЕРНЫХ ГОРОДОВ

Статья посвящена анализу образа Арктики как ключевого элемента визуально-пространственной стратегии северных городов. В условиях удаленности, сурового климата и необходимости культурной самоидентификации формирование визуального кода становится важным инструментом устойчивого развития. Арктика рассматривается не только как географическое пространство, но и как культурный символ, способный транслировать идентичность через художественно-пространственные практики. В работе анализируются историко-культурные аспекты арктического образа, особенности его репрезентации в изобразительном искусстве, а также примеры внедрения арктической символики в городскую среду. Особое внимание уделено агломерации Тикси–Найба как потенциальной модели переосмысления визуального облика арктического поселения. Методологической основой исследования выступают визуальный анализ, культурологический подход и кейс-стади. Сделан вывод о значимости арктического визуального языка как средства формирования городской идентичности и культурной устойчивости северных территорий

Ключевые слова: Арктика, северные города, визуальная идентичность, визуально-пространственная стратегия, арктический образ, культурный код, художественно-пространственные практики, городская среда, Тикси, символическое пространство, арктический ландшафт

Kristina M. Everstova

The article was carried out under the scientific supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko

THE IMAGE OF THE ARCTIC AS AN ELEMENT OF A VISUAL AND SPATIAL STRATEGY IN SHAPING THE IDENTITY OF NORTHERN CITIES

The article is devoted to the analysis of the image of the Arctic as a key element of the visual and spatial strategy of northern cities. In conditions of remoteness, harsh climate and the need for cultural self-identification, the formation of a visual code is becoming an important tool for sustainable development. The Arctic is considered not only as a geographical space, but also as a cultural symbol capable of conveying identity through artistic and spatial practices. The paper analyzes the historical and cultural aspects of the Arctic image, the peculiarities of its representation in the visual arts, as well as examples of the introduction of Arctic symbols into the urban environment. Special attention is paid to the Tiksi–Naiba agglomeration as a potential model for rethinking the visual appearance of an Arctic settlement. The methodological basis of the research is visual analysis, cultural approach and case study. The conclusion is made about the importance of the Arctic visual language as a means of forming urban identity and cultural stability of the northern territories

Keywords: *Arctic, northern cities, visual identity, visual spatial strategy, Arctic image, cultural code, artistic and spatial practices, urban environment, Tiksi, symbolic space, Arctic landscape*

Современные северные города России сталкиваются сразу с несколькими серьезными проблемами: из-за климата, убыли населения и утраты культурной самобытности. В условиях полярной изоляции, арктической стихии и постиндустриального упадка многие из них утрачивают не только население, но и смысловую опору, без которой невозможна устойчивая городская идентичность. В этом контексте визуально-пространственная среда перестает быть фоном повседневности и превращается в активный инструмент сохранения памяти, консолидации сообщества и культурного позиционирования.

Арктика – это не только географическая область, но и пространство, наполненное смыслами, мифами, памятью, надеждами и сопротивлением. В общественном сознании ее часто сводят к двум образам – «пустой земле» для освоения или «хрупкому миру» для защиты. Однако такие общие представления могут затмить реальные, местные истории: жизнь коренных народов, повседневные привычки жителей, наследие советской эпохи и следы постсоветского упадка.

Цель настоящего исследования – выявить, как «образ Арктики» может быть трансформирован из стереотипа в осмысленный визуальный код, способный укреплять идентичность северных городов. В качестве кейса выбрана агломерация Тикси–Найба. Территория, где сходятся арктическая природа, этнокультурное многообразие и история советского присутствия, а также проблемы пустующих северных поселков из-за оттока населения, заброшенных домов и утраты социальной инфраструктуры [1; 2].

Методологическую основу составляют визуальный анализ, культурологический подход и метод кейс-стади, позволяющий соединить теоретические концепции с практическими решениями.

Арктика исторически воспринималась как крайняя граница мира – «белое

пятно» на карте, символ неизвестного, враждебного и одновременно притягательного. В XVIII–XIX веках европейские путешественники описывали ее как недоступную пустоту, а в XX веке она стала символом устойчивости, суровости и чистоты. Этот образ укоренился в массовом сознании, трансформировавшись в культурный миф о Севере как месте силы, испытания и преодоления [3, с. 8].

В массовой культуре Арктика часто романтизируется: в кино, рекламе, визуальном искусстве она представлена через мотивы белого безмолвия, ледяных равнин, сияющего горизонта. В архитектуре и дизайне это проявляется в лаконичных формах, холодной цветовой палитре, использовании текстур, имитирующих лед, снег и металл [3, с. 8].

Однако универсальный образ Арктики рискует стать стереотипом, если не учитывать локальные культурные коды. Именно поэтому визуально-пространственная стратегия северных городов должна быть не только эстетической, но и основанной на реальных историях, ландшафтах и повседневных практиках. Арктика становится источником особого визуального языка северной идентичности. Этот язык основан не на богатстве декора, а на выразительности пустоты, ритме природного света, повторении ландшафтных мотивов и глубинной символике коренных народов.

Особенно глубоко образ Арктики осмыслен в статье В. В. Тимофеевой «Три образа Арктики в изобразительном искусстве Якутии» [4], где рассматриваются творческие интерпретации Арктики в произведениях трех художников – А. Н. Осипова, Н. Н. Курилова и М. Г. Старостина. Целью исследования, по словам автора, является «осмысление художественного процесса как одного из способов воспроизводства, репрезентации, трансляции и трансформации этнических символов и их

содержания, адаптации их к новым условиям поликультурного бытования» [4, с. 46].

Каждый из художников предлагает свое уникальное прочтение арктического пространства. А. Н. Осипов переносит этнографические и пейзажные мотивы в философский контекст, формируя собирательные образы, лишённые бытовой конкретики и наполненные универсальными мифопоэтическими смыслами. Н. Н. Курилов соединяет традиционные символы с современным графическим языком, сводя изображение к условному знаку, «пронизанному глубинным народным символизмом». Его композиции сравнимы с пиктографическим письмом, а символика шаманских образов становится картой мироздания. В работах М. Г. Старостина образ северного человека приобретает экзистенциальное измерение и становится метафорой пути, жизненного усилия, стойкости и самоопределения. Как подчеркивает исследователь, «в произведениях Старостина образ идущего северного человека переводится в бытийный план философских раздумий о «пути-жизни» [4, с. 48].

Таким образом, художники вкладывают в свои работы глубокие смыслы, связанные с мифами, философией и культурой народов Севера. И здесь особенно важно не забывать о том, насколько богата и самобытна культура коренных народов: их образ жизни, традиции, верования, узоры, песни и отношение к природе, все это невероятно ярко и может стать настоящим источником вдохновения. Но главное помнить, что Арктика прежде всего принадлежит тем, кто там живет. Поэтому любые проекты, будь то искусство, архитектура или городское планирование, должны учитывать интересы и ценности местных жителей, а не навязывать им чужое видение. Только так можно сделать эту территорию по-настоящему человеческой, не только для туристов или внешнего взгляда, а для самих жителей.

Визуально-пространственная стратегия как инструмент идентичности

Визуально-пространственная стратегия – это осмысленный подход к проектированию городской среды, при котором элементы визуального оформления (цвет, форма, структура, масштаб) способствуют формированию идентичности и образа места.

Инструменты визуально-пространственной стратегии включают:

- арт-объекты и инсталляции, отсылающие к арктическим мотивам: ледяные структуры, силуэты северных животных, мифологические образы;

- фасадные решения, использующие текстуры и цветовую палитру, характерные для арктического пейзажа;

- навигационные элементы и визуальные маркеры, построенные на визуальном языке Арктики, от типографики до символики;

- световое оформление, имитирующее природные явления: полярное сияние, отражения снега, сезонные сумерки;

- работа с пустотой и масштабом, подчеркивание бескрайности, тишины и ритма северного ландшафта как элементов смысловой выразительности.

Эти визуально-художественные решения становятся носителями культурной памяти и повседневной репрезентации арктической идентичности.

В качестве примера можно привести Мурманск – крупнейший город за Полярным кругом, который активно использует образ Арктики как основу визуального позиционирования. Здесь прослеживается четкая ориентация на холодную палитру, мотивы горизонта, снежных бурь, северного сияния. Арктический код транслируется и во внутреннюю, и во внешнюю коммуникацию. Посетить Мурманскую область – значит совершить путешествие на край света, за Северный полярный круг. Однако в Мурманске акцент сделан на глобальном восприятии Арктики, тогда как в более удаленных поселениях, таких как Тикси, важна локальная аутентичность – и именно она должна стать основой визуального кода.

Агломерация Тикси–Найба как платформа визуального переосмысления Арктики

Агломерация Тикси-Найба, расположенная в Булунском районе Республики Саха (Якутия), представляет собой стратегически важную территорию Арктической зоны Российской Федерации. На 2023 год численность населения поселка Тикси составляет около 4440 человек. Агломерация характеризуется устойчивой депопуляцией: за последние годы численность снизилась на 19,2 %, наблюдается миграционный отток, особенно среди молодежи. В демографической структуре преобладают взрослые в возрасте от 30 до 60 лет, уровень рождаемости ниже среднереспубликанского, а продолжительность жизни – одна из самых низких в регионе [1; 2].

Пространственная структура агломерации сформирована с учетом экстремальных климатических условий. Тикси расположен за Полярным кругом, на побережье моря Лаптевых, в устье реки Лена, более чем в 2200 километрах от Якутска. Застройка представлена в основном панельными многоквартирными домами 1970–1980-х годов, значительная часть которых находится в аварийном состоянии (*рис. 1*). Здания ориентированы с учетом господствующих ветров, чтобы минимизировать снегозаносы. Пространство поселка включает жилые кварталы, административные здания, портовую зону, а также объекты здравоохранения, образования и культуры. Общественные пространства (площадь Мира, сквер Матери и др.) используются нерегулярно и слабо включены в повседневную жизнь. Преобладают заброшенные постройки на территории поселка [1; 2].



Рис. 1. Поселок городского типа Тикси. Фото автора в рамках предпроектного исследования, 2023 г.

Климат региона арктический: средняя температура января около -30°C , лето короткое и прохладное, редко превышающее $+7^{\circ}\text{C}$. Часто возникают сильные ветры и снежные бури. Арктическая

навигация возможна лишь в течение трех месяцев (с июля по сентябрь). Рельеф местности сочетает горные участки и болотистые низменности, поблизости находятся особо охраняемые природные

территории, включая заповедник «Усть-Ленский» [1; 2].

Особое значение в рамках развития агломерации отводится также селу Найба, расположенному южнее Тикси. Здесь планируется строительство глубоководного морского порта, способного принять крупнотоннажные суда [1; 5]. Реализация проекта направлена на расширение логистических возможностей региона и усиление его роли в структуре Северного морского пути. Открытие порта в Найбе должно стать важным драйвером экономического развития агломерации, способствовать созданию рабочих мест, притоку инвестиций и снижению транспортной изолированности.

В условиях экстремального арктического климата, характерного для поселка Тикси, частые метели и сильные ветровые нагрузки способствуют интенсивному износу фасадных покрытий, включая элементы художественного оформления. В результате воздействия неблагоприятных погодных условий большинство существующих муралов утратили первоначальную визуальную выразительность. На сегодняшний день работы по реставрации или обновлению были проведены лишь на трех зданиях, что подчеркивает как уязвимость уличного искусства в данной среде, так и необходимость разработки устойчивых художественно-пространственных решений, адаптированных к климатическим особенностям Арктики [1].

Территория сквера Матери в поселке Тикси представляет собой незавершенный общественный объект, реализация которого была приостановлена на стадии первоначального благоустройства [2].

Тикси исторически играл роль важной опорной точки в системе арктического освоения, а сегодня рассматривается как перспективная территория для развития устойчивой и культурно ориентированной городской среды. Текущее состояние визуальной среды можно оха-

рактеризовать как однообразное и устаревшее. Доминирует типовая архитектура без выраженной идентичности, фасады изношены, общественные пространства слабо благоустроены. Сегодня визуальная среда Тикси не отражает ни его исторической роли, ни этнического разнообразия, ни природного величия. Именно поэтому здесь особенно актуально внедрение локально укорененной визуально-пространственной стратегии, опирающейся не на универсальные клише, а на реальные культурные и географические особенности [1].

Предложения по формированию визуального кода Тикси

Современная музейная практика все чаще переосмысливает формат «музея под открытым небом» не как статичную экспозицию руин или памятников, а как динамичное повествовательное пространство, в котором культура, природа и история соединяются в единый опыт. Важнейшей чертой таких музеев становится не количество артефактов, а качество взаимодействия посетителя с местом, через телесное присутствие, эмоциональное соприкосновение и интеллектуальное вовлечение. При этом цифровые технологии уже не воспринимаются как обязательный атрибут современности, а выступают лишь вспомогательным инструментом, применяемым с учетом специфики ландшафта, атмосферы и образовательных целей.

Ярким отечественным примером такого подхода служит музей-заповедник «Аркаим» – археологический памятник бронзового века, функционирующий как музей под открытым небом. Особенность «Аркаима» заключается не только в масштабе и сохранности находок, но и в осознанном отказе от избыточной цифровизации. Здесь подчеркивается, что подлинная сила места в его аутентичности, в тишине степи, в возможности медитативного соприкосновения с прошлым. В то же время музей не отвергает цифровые средства полно-

стью: на официальном сайте представлены виртуальные экспозиции. Как отмечают исследователи, ключевой принцип – не перегружать пространство технологиями, а применять их целесообразно, с учетом типа аудитории, профиля музея и образовательных задач. В этом смысле мультимедийные инсталляции становятся не украшением, а инструментом диалога, помогающим сделать наследие понятным, живым и доступным для разных категорий посетителей.

Исходя из этих принципов, для Тикси предлагается стратегия, при которой городская среда превращается в «живой музей», где каждый элемент инфраструктуры, фасада, ландшафта и звуковой среды участвует в повествовании о месте. Визуальный код города должен не только обеспечивать климатическую устойчивость и навигационную функциональность, но и служить носителем исторической, культурной и экологической памяти. Предлагается реализация трех взаимосвязанных направлений:

1. Историко-квестовая городская среда: «Тикси – морские ворота Арктики»

Тикси обладает уникальным историческим наследием: от основания как военно-морской базы до символа арктического присутствия СССР и последующего упадка в 1990-е годы. Эти слои истории могут стать основой интерактивного квеста для туристов-экстремалов, ориентированных на арктический опыт. Конкретные меры:

Разработка квест-карты «Путь морских ворот», включающей ключевые точки:

- заброшенный порт и причал с руинами судов, как символ советского амбициозного проекта и его распада;
- здание краеведческого музея, как архив памяти, откуда стартует маршрут;
- бывшая радиостанция и военные объекты, как элементы утраченной инфраструктуры Северного флота.

Все точки снабжаются QR-кодами, ведущими к мультимедийному аудиогиду: рассказы старожилов, архивные записи, звуки эпохи – все это создает эффект погружения в историю.

Визуальные маркеры квеста: цветные акценты в оранжево-коралловой гамме (в рамках арктической палитры) на указателях, скамьях и информационных стендах, подчеркивающие «музейную» природу объекта.

2. Маршрут монументального искусства: «Росписи как навигация»

В Тикси сохранились росписи на фасадах домов, выполненные в духе советского монументального искусства. Эти изображения не только украшают город, но и используются жителями как локальные ориентиры. Это редкий пример органичного слияния искусства и повседневной навигации.

Предложения:

- создание тематического маршрута «Арктический пантеон», проходящего по всем сохранившимся росписям;
- на каждой точке, мини-стенд с историей создания росписи, именем художника, а также QR-ссылкой на интервью с жителями, для которых это изображение как часть личной карты города;
- использование светодиодного освещения, что позволит им «оживить» поселок в полярную ночь и усилить их роль как визуальных маяков:

3. Природно-культурный след: «Тундра как выставочный зал»

Тикси расположен в уникальной экосистеме, включая охраняемые природные территории с видами из Красной книги таких как: Снежный баран, Овцебыки, Белые медведи и др. Визуальный код города должен визуально и концептуально соединять урбанистику с тундрой.

Интеграция природных зон в городскую навигацию:

- указатели на экотропы снабжаются тактильными картами и звуковыми маяками;

– вдоль маршрутов, стенды с QR-кодами, ведущими к аудиогиду на якутском и русском языках с рассказами о животных, миграциях и местных легендах;

– организация регулярных пеших экскурсий «От порта тундре», объединяющих историю порта, монументальное искусство и экологию. Маршрут завершается на одной из точек созерцания, где природа становится главным экспонатом «открытого музея».

Таким образом, визуальный код Тикси формируется не как набор декоративных решений, а как многослойная система повествования, в которой: климатическая адаптация сочетается с историческим нарративом, уличная инфраструктура становится носителем культурной памяти, пустота и пейзаж превращаются в выставочное пространство.

Этот подход позволяет превратить Тикси из «заброшенного арктического поселка» в живой музей памяти, природы и выживания, где каждый визит становится актом участия в сохранении уникального места.

Заключение

Формирование визуального кода Тикси не может ограничиваться чисто эстетическими или техническими задачами. В условиях экстремального климата, исторической травмы упадка и

уникального культурно-природного контекста городу необходим целостный подход, в котором архитектура, инфраструктура и ландшафт становятся инструментами сохранения памяти, навигации и идентичности. Предложенные меры от арктически устойчивой фасадной стратегии до квестовых маршрутов по монументальному искусству и заброшенным объектам – направлены на создание «музея под открытым небом», где каждый элемент среды рассказывает историю: о морских воротах Арктики, о советских амбициях и их распаде, о сопротивлении природы и человека, о живой традиции коренных народов.

Такой подход позволяет не только повысить комфорт и безопасность местных жителей, но и превратить Тикси в точку культурного притяжения для исследователей, художников и экологов, ищущих подлинный арктический опыт. В эпоху глобальной визуальной перегрузки именно скромность, пустота, тишина и глубина повествования становятся главными ресурсами. Тикси, благодаря своей изоляции и силе места, обладает всем необходимым, чтобы стать архетипом устойчивого арктического города будущего – не за счет масштаба, а за счет смысла.

Литература

1. *Алексеев Н. Н., Востриков С. С.* Создание модели города замкнутого цикла в экстремальной среде Арктики на примере разработки проекта градостроительного развития поселка городского типа Тикси Республики Саха (Якутия) // *Инновации и инвестиции*. 2019. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozдание-modeli-goroda-zamknutogo-tsikla-v-ekstremalnoy-srede-arktiki-na-primere-razrabotki-proekta-gradostroitel'nogo-razvitiya-poselka>
2. Мастер-план «Тикси–Найба» одобрен в Министерстве РФ по развитию Дальнего Востока и Арктики / пресс-служба Главы и Правительства РС(Я); комментарий Дьулустаана Борисова; фото Андрея Сорокина // *Политика*. Якутск, 2024.
3. Многомерность Арктики: энциклопедия / отв. ред. М. А. Головнев. Архангельск: Арктический центр стратегических исследований, 2021. 428 с.

4. **Тимофеева В. В.** Три образа Арктики в изобразительном искусстве Якутии // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tri-obraza-arktiki-v-izobrazitelnom-iskusstve-yakutii>

Е. В. Ягунова

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук*

Ю. М. Пашедко

ВЕРБАЛЬНЫЙ КОД БОРИСА МАТРОСОВА В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Статья посвящена анализу вербального кода в городских работах художника Бориса Матросова. Рассматриваются семиотические механизмы, превращающие текстовую надпись в часть неофициальной культурной карты города. Выявляются характерные приемы работы со словом – смещение смысла, намеренная незаконченность, включение в материал стены. Делается вывод о формировании устойчивой авторской системы городского высказывания, отличной как от рекламы, так и от уличного граффити

Ключевые слова: *вербальный код, урбанистическое искусство, Борис Матросов, городская среда, паблик-арт, семиотика города*

Elizaveta V. Yagunova

*The article was carried out under the scientific
supervision of the Candidate of Pedagogical Sciences*

Julia M. Pashedko

THE VERBAL CODE OF BORIS MATROSOV IN THE URBAN ENVIRONMENT

The article analyzes the verbal code in the urban interventions of the artist Boris Matrosov. It examines the semiotic mechanisms that transform a textual inscription into an element of unofficial cultural topography. Specific techniques of working with the word are identified: meaning shift, intentional fragmentation, and integration into the materiality of the wall. The study concludes that a stable authorial system of urban communication is being formed, distinct from both advertising messages and spontaneous graffiti

Keywords: *verbal code, urban art, Boris Matrosov, urban environment, public art, semiotics of the city*

Визуальная среда современного города насыщена вербальными знаками, большая часть которых носит прикладной характер. При этом сам вербальный код, как явление изучается редко, особенно в контексте уличного искусства. Ярким представителем художника, который использует специфические знаки, формирующие уникальный вербальный код, является Борис Матросов.

В связи с этим цель статьи заключается в выявлении и систематизации специфики вербального кода Бориса Матросова как значимого элемента городской среды.

Борис Матросов – российский художник, работающий на стыке таких жанров как стрит-арт, паблик-арт, концептуализм, что выгодно отличает его среди других современных уличных ху-

дожников. Его работы находятся в коллекциях музея «Гараж», Третьяковской галереи и частных собраниях. Он известен лаконичными текстовыми внедрениями в городскую среду.

Под вербальным кодом в данном исследовании понимается устойчивая система правил организации словесных знаков, смысловых посылов с привязкой к месту, благодаря которой надпись становится городским высказыванием.

Интерпретацию вербальных знаков в городской среде изучают сразу несколько научных дисциплин. Поэтому теоретическая база исследования получается многообразной. Вопрос интерпретации вербальных знаков в городской среде находится на пересечении нескольких научных дисциплин, что обуславливает многослойность теоретической базы исследования. Основа данного вопроса заложена в классических трудах по семиотике города Ю. М. Лотмана [1] и работах В. Н. Топорова, посвященных «петербургскому тексту» [2]. Эти концепции описывают макросемиотику города, общие механизмы функционирования знаковых систем в культурном пространстве, однако не предлагают инструментов для анализа конкретного авторского стиля, вписанного в фактуру конкретного здания и рассчитанного на диалог с городским пространством.

Еще одной важной областью изучения стали публицистические статьи и воспоминания современников художника – О. В. Цуканова [3], М. Маркачева [4], а также искусствоведческие обзоры нижегородского уличного искусства, в которых творчество Матросова рассматривается в контексте московского концептуализма. Эти источники дают ценный материал, основанный на личном опыте. Однако данный материал носит преимущественно описательный характер, не предлагая системного подхода, семиотического анализа авторского вербального кода и механизмов его встраивания в городскую среду.

Особое значение для исследования имеют работы М. В. Ахметовой [5] описывающей анонимный фольклорный слой уличных надписей. Но этот подход не учитывает специфику сознательного художественного высказывания, которое, в отличие от фольклора, обладает индивидуальным авторским стилем, рефлексией и осознанной установкой на взаимодействие с контекстом конкретного городского места. Сознательное авторское высказывание такого типа в городской среде изучено слабо: семиотика города и анализ спонтанной уличной письменности почти не пересекаются. Случай Матросова позволяет увидеть этот разрыв особенно ясно.

Таким образом, комплексное исследование, объединяющее семиотический, искусствоведческий и урбанистический подходы к анализу вербального кода Бориса Матросова, на сегодняшний момент, отсутствует. За рамками существующих публикаций остаются конкретные приемы взаимодействия слова и городской среды, механизмы создания смысла каждого высказывания и роль авторской надписи в формировании городского пространства, которое создается с учетом урбанистических особенностей.

Интервью, публичные высказывания Бориса Матросова, статьи о художнике и воспоминания современников позволяют считать, что его высказывания неоднозначны и многогранны по смыслу. Исходя из этого, для дальнейшего анализа были отобраны несколько ключевых работ художника.

Первая из таких работ – «Нет, ну не могла же она знать, во что это все...» (рис. 1). Это неоновая надпись, установленная на крыше музея «Гараж» в 2016 году. Текст, впервые появившийся на картине художника в 2012 году, звучит как случайно услышанный обрывок разговора. В нем нет ни начала, ни конца, ни объяснений. Главный прием – намеренная незаконченность. Текст редко выглядит завершенным, он обрывается на

половине фразы, оставляя зрителю возможность самому достроить мысль. В одном из интервью Матросов формулирует этот принцип так: «Мне не нужна законченная фраза на стене. Она

убивает движение. Надпись должна быть как заноза – застрять и не давать пройти мимо, но не объяснять, что именно произошло» [6].

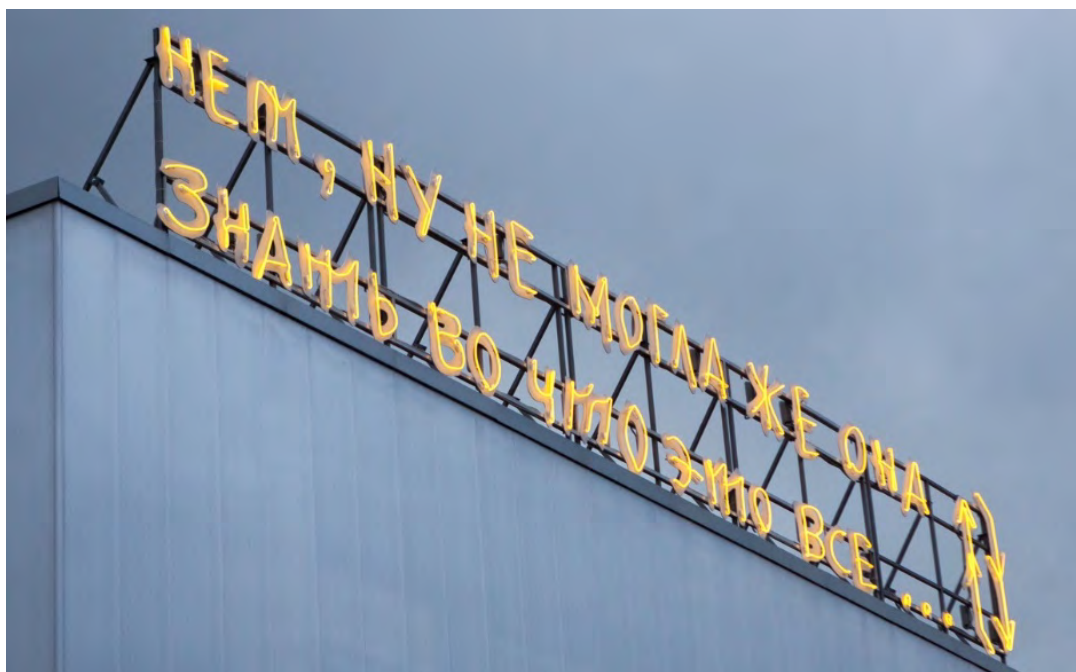


Рис. 1. Работа Бориса Матросова «Нет, ну не могла же она знать во что это все...»
Источник: <https://garagemca.org/exhibition/boris-matrosov>

Здесь работают разговорные частицы («нет, ну»), имитирующие спонтанную устную речь; прием умолчания – многоточие, обрывающее фразу; смена коммуникативного регистра – частная реплика выносится в публичное пространство. Зритель оказывается перед необходимостью самостоятельно осмыслить ситуацию и достроить оборванную реплику.

Однако самая популярная работа художника – арт-объект «Счастье не за горами», созданный в 2005 году для фестиваля «АртПоле» и позже установленный на набережной Камы в Перми (рис. 2).

Это двухметровые красные буквы, обращенные к реке. Используется игра с фразеологизмом: устойчивое выражение «не за горами» в пермском ландшафте обретает почти буквальный смысл. Здесь основной прием – смещение смысла, возникающее из неожиданного соседства слова и места. Текст не просто наносится на поверхность – он извлекает из нее дополнительные смыслы. В интервью художник объясняет: «Я выбираю стену не как холст. Я выбираю ее как собеседника. Если там уже есть трещина или чья-то старая надпись – отлично. Мой текст должен с ними разговаривать, менять их смысл» [7].



Рис. 2. Работа Бориса Матросова «Счастье не за горами»
Источник: <https://www.sobaka.ru/prm/city/city/180151>

Именно в этом приеме, когда стена перестает быть просто носителем, а становится соавтором высказывания, проявляется подлинная природа уличного искусства. Работа встраивается в уже существующую визуальную систему города, учитывая ее особенности: старую краску, сколы, чужие надписи, природный ландшафт. Это осознанное взаимодействие с контекстом места.

Грамматика надписи построена на обезличенности – отсутствие глагола и указания на действующее лицо придает высказыванию большую схожесть с афоризмом. С одной стороны, фраза читается прямо: счастье и правда «не за горами» – оно здесь, на набережной, доступно каждому. С другой – сама величина надписи, ее почти плакатный вид вступают в противоречие с содержанием: счастье, ставшее брендом и туристической достопримечательностью,

уже не совсем счастье. Объект стал ярким культурным явлением. Его цитируют в сериале «Реальные пацаны» и в фильме «Географ глобус пропил». Фотография затопленных во время паводка букв стала мировым мемом. Изображение надписи расходится на сувенирах, открытках, коробках конфет [8, с. 37].

Специфика вербального кода художника раскрывается в работе «Глядетьникудали». В ее основе лежит фраза из стихотворения Саши Соколова «Между собакой и волком. В данной работе используется прием – создание новых слов и разрушение привычной грамматики. вырывается из контекста и превращается в самостоятельный объект. Слово «никудали» – авторский окказионализм, образованный контаминацией («никуда» + глагольное окончание), создает ощущение смысловой прозрачности и зыбкости. На холсте намеренно разрушается визуальная перспектива и

изображение становится плоским, а текст остается единственным объемным объектом и смысловым центром. Это

специфическое, воображаемое пространство, которое появляется, только когда в него всматриваешься.



Рис. 3. Работа Бориса Матросова «Глядетьникиудали»
Источник: <https://vladey.net/ru/lot/12853>

Таким образом, в работах Бориса Матросова были выделены несколько специфических приемов: намеренная незаконченность фразы, смещение смысла за счет пространства. Визуально его работы предельно сдержанны: он использует лаконичную типографику, часто монохромную гамму, избегает декоративных элементов. Эти приемы в совокупности составляют уникальный вербальный код художника. Такой подход

можно определить как работу с материальностью носителя – один из базовых принципов контекстуального искусства, где место выступает не фоном, а полноценным участником высказывания. Все вместе они показывают, что Матросов создает особый тип городского высказывания – «городскую реплику», как он сам ее называет.

Литература

1. **Лотман Ю. М.** Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2000. 704 с.
2. **Топоров В. Н.** Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2003. 616 с.
3. **Цуканова О. В.** Уличное искусство в региональных художественных практиках. Москва : Гнозис, 2024. 288 с.
4. **Маркачев М.** Нижегородский андеграунд 2010-х: стратегии выживания текста // Неприкосновенный запас. 2023. № 149. С. 215–228.

5. **Ахметова М. В.** Спонтанная городская письменность: опыт лингвистического описания // Антропологический форум. 2014. № 21. С. 182–209.

6. **Петракова А.** Борис Матросов: «Я считаю, что из нашей художественной жизни ушло как раз понимание искусства» / Беседовала А. Петракова // The Art Newspaper Russia. – 2016. – 27 сентября. – URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/3478/>

7. Борис Матросов // GridchinHall. – URL: <https://gridchinhall.com/ru/artists/78-boris-matrosov>

8. **Вильчинская-Бутенко М. Э.** Охрана объектов урбанистического искусства: правовые коллизии // Труды института бизнес-коммуникаций. Под общей редакцией М. Э. Вильчинской-Бутенко. Санкт-Петербург, 2020. С. 31-40.

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

УДК 741.93:711.455

Вань Байлуань

*Статья выполнена под руководством
доктора филологических наук, доцента
А. Н. Мениший*

ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ ТУРИСТСКИХ ПЛАКАТОВ ПРОВИНЦИИ ШЭНЬСИ (КНР)

Статья посвящена изучению визуальных кодов в дизайне современных туристических плакатов китайской провинции Шэньси. Визуальный образ региона рассматривается как мощный инструмент продвижения культурного наследия. В ходе исследования выделены и детально описаны основные семиотические пласты: архитектурный, историко-археологический, природный и этнографический. Особый акцент сделан на выявлении цветовых решений и знаковых элементов, кодирующих историко-культурную уникальность территории

Ключевые слова: визуальный код, туристский плакат, дизайн, провинция Шэньси, визуальные коммуникации

Wan Bailuan

*This article was written under the supervision of
Doctor of Philological Sciences, Associate Professor
Alisa N. Menshiy*

VISUAL CODES FOR TOURIST POSTERS IN SHAANXI PROVINCE (PRC)

This article examines the visual codes in the design of contemporary tourism posters for the Chinese province of Shaanxi. The region's visual image is considered a powerful tool for promoting cultural heritage. The study identifies and describes in detail the main semiotic layers: architectural, historical and archaeological, natural, and ethnographic. Particular emphasis is placed on identifying color schemes and iconic elements that encode the historical and cultural uniqueness of the region

Keywords: visual code, tourism poster, design, Shaanxi Province, visual communications

Провинция Шэньси – это колыбель китайской цивилизации и начальная точка Великого шелкового пути. Регион богат выдающимися историческими памятниками. Столица провинции, город

Сиань (исторический Чанъань), служил имперской столицей для 13 династий (включая Чжоу, Цинь, Хань и Тан) на протяжении более 1100 лет. Главная ми-

ровая достопримечательность провинции – Музей армии терракотовых воинов и коней императора Цинь Шихуанди, охраняющий покой первого императора объединенного Китая.

Актуальность исследования туристских плакатов провинции Шэньси обусловлена стремительным ростом внутреннего и международного туризма КНР, глобализацией визуальной культуры и необходимостью переосмысления богатейшего историко-культурного наследия через призму современного графического дизайна. В условиях жесткой конкуренции на туристском рынке возникает острая необходимость создания уникального визуального имиджа (айдентики) региона. Современный плакат выступает важным инструментом продвижения территории, транслирующим национальную идентичность и культурный код КНР.

Изучением китайского плаката занимались такие исследователи, как Ю. В. и В. Д. Бересневы [1], Е. И. Кононенко и Н. В. Лаврентьева [2], Д. Ли [4], Ц. Лю [5], Д. Б. Макеев [6], Н. В. Мартынова и Ф. Инь [7], С. Пэн [8], Р. А. Тимофеева и С. Цзян [8; 9], Ч. Чи [11]. В центре внимания монографии Н. В. Кочетовой находится социально-политический плакат, выступавший важным средством партийно-государственной пропаганды в Китае (1949–1982) [3]. Вопросы анализа туристских плакатов провинции Шэньси предметно занимались Ц. Ван [12], М. Ли [13], Ц. Лю [14], Л. Чжао [15].

Несмотря на значительные успехи в этой сфере, ряд вопросов, особенно тех, которые касаются региональных туристских плакатов КНР, остается открытыми.

Цель данной статьи – выявить и систематизировать дизайн-коды визуальной идентичности туристских плакатов провинции Шэньси (КНР). Это позволит определить, как традиционная китайская эстетика адаптируется под современные требования туристского брендинга.

Для реализации этой цели в рамках исследования необходимо решить следующие задачи: изучить региональные особенности провинции Шэньси как смысловой основы для создания плакатов; систематизировать выявленные коды визуальной идентичности туристских постеров.

Исследование базируется на междисциплинарном подходе. Искусствоведческий и формально-стилистический анализ предусматривает оценку композиции, цветовой палитры, колорита, шрифтовых гарнитур и графических приемов. Семиотический метод предполагает декодирование визуальных метафор (отсылки к терракотовой армии, пагодам, реке Хуанхэ, традиционной китайской каллиграфии) и их семантического значения в контексте культуры. Метод дизайн-анализа включает оценку плакатов с точки зрения визуальной эргономики восприятия информации, информационной среды и коммуникативной эффективности.

Туристский плакат провинции Шэньси – это не просто средство информирования, а сложный арт-объект. При его проектировании дизайнеры опираются на несколько репрезентативных кодов визуальной идентичности: архитектурный, археологический/исторический, природный, этнографический.

Туристский архитектурный код провинции Шэньси – это визуальный синтез величия императорских династий и буддийской строгости. Его визуальный

ДНК формируют узнаваемые исторические силуэты и древние элементы декора. Городская стена Сианя – масштабные укрепления, которые относятся к

эпохе Мин. Они символизируют защиту и мощь (рис. 1).



Рис. 1. Плакат «Возвращение в древний Сиань»
Дизайнер Лю Цянь

Большая и Малая пагоды диких гусей – квадратные многоярусные пагоды из темного кирпича, культовые памятники танской архитектуры. На плакатах они передают духовное наследие Китая и гармонию буддизма. Барабанная и Колокольная башни – подлинные шедевры деревянного зодчества эпохи Мин, расположенные в самом центре Сианя и знаменитые своими многоуровневыми изогнутыми крышами – выступают центральными визуальными акцентами плакатов. Дворец Дамингун – символ золотого века династии Тан.

Стилистику и композицию этих плакатов характеризует геометрический минимализм: сложные формы упрощаются до плоских векторных силуэтов; симметрия вдохновлена древнекитайским градостроительством; а контраст масштабов построен на сочетании крошечных человеческих фигур на фоне гигантских стен или башен.

Художественная палитра постеров строится на контрастах и обусловлена историко-культурным контекстом. Доминирующие императорский желтый и

золотой символизируют ландшафты колыбели китайской цивилизации. В качестве цветовых акцентов выступают красные тона, традиционные для народных праздников и архитектурного декора. Строгость темно-синего и серого подчеркивает тектонику кирпичной кладки, отсылая к эстетике монохромной живописи гохуа, а оттенки нефритового и бирюзового отражают цвет глазурованной черепицы и садово-парковых элементов.

Архитектурный код провинции Шэньси в визуальной коммуникации репрезентируется через интеграцию эпиграфических мотивов в современную типографику. В постерах применяется стилизация под древние стелы с использованием шрифтов лишу (официальное письмо) и кайшу (уставное письмо), а композиция акцентируется включением иероглифов в геометрические кинолентные печати чжуань.

Археологический код туристских плакатов провинции Шэньси строится вокруг статуса региона как духовной колыбели китайской цивилизации. Визуальный язык объединяет легендарных императоров, терракотовых воинов и древнюю архитектуру.

Терракотовая армия выступает ключевым маркером культурной идентичности и главным элементом территориального брендинга провинции Шэньси. В локальной визуальной коммуникации и плакатной графике региона доминируют антропоморфные образы воинов в натуральную величину, профильные силуэты высшего командного состава, а также полихромные модели бронзовых колесниц. С позиций техни-

ческой эстетики и дизайна данные артефакты представляют собой синкретический пример древнекитайского формообразования. Они служат визуальным воплощением эстетики, монументальности и технологического прагматизма империи Цинь – первого централизованного государства в Китае (рис. 2).

В визуальной репрезентации провинции Шэньси на туристских плакатах ключевым компонентом выступают императорские мавзолеи и курганные комплексы, включая монументальную гробницу Цинь Шихуанди и захоронения эпохи Тан (в частности, курган горы Ляншань). Применяемый колористический и композиционный дизайн – использование закатного освещения – выступает семиотическим инструментом, акцентирующим визуальную метафору вечности и подчеркивающим вневременную архитектурную мощь сакрального ландшафта.

В визуальной коммуникации туристического брендинга провинции Шэньси древняя столица Чанъань репрезентируется через систему знаково-символических констант. Стилизованная графическая визуализация фортификационных сооружений Сианя, аутентичной геометрии городских ворот, а также силуэтов Башни колокола и Башни барабана выполняют функцию ключевых семиотических маркеров. В контексте дизайна данные архитектурные образы выступают визуальными репрезентантами, транслирующими историко-культурный и дипломатический статус города как геополитического центра древнего мира.



*Рис. 2. Плакат «Город поэзии»
Дизайнер Ван Шубин*

Дизайн региональных туристских плакатов Шэньси транслирует историческую память через визуальные метафоры, отсылающие к собранию Исторического музея провинции Шэньси. Визуальный код плакатов соединяет традиционные образы с современными принципами дизайна. Он включает три ключевых элемента: мотивы декора бронзовых сосудов эпохи Тан, ритмику форм нефритовых подвесок и динамичные силуэты танских керамических лошадей, репрезентирующие культурный диалог и мощь.

Визуальный контент туристских плакатов провинции Шэньси транслирует концепт Великого Шелкового пути через систему устойчивых культурных кодов. Интеграция силуэтных изображений верблюжьих караванов, контрастно локализованных на фоне песчаных дюн или горных массивов, выступает репрезентативным дизайн-решением. Данный прием формирует архетипический визуальный образ, подчеркивающий глобальное историко-культурное значение региона как трансконтинентального узла.

Для реализации таких дизайн-концепций применяется узнаваемая цветовая гамма: цвет обожженной глины, терракоты, золотой охры, глубокий нефритово-зеленый и императорский красный.

Природный код туристских плакатов провинции Шэньси представляет собой визуальный синтез величественных горных хребтов, великой реки и уникальных ландшафтов Лессового плато. Эти элементы объединяются для передачи идеи колыбели китайской цивилизации.

Анализ визуальной семантики плакатов с изображением горы Хуашань показывает, что ее образ строится на вертикально-доминантной пространственной модели с композиционной осью восходящего типа. Контрастное сопоставление текстур (массив холодного гранита) и цветоцветовой палитры (теплый спектр восхода) формирует выразительный аксиологический контраст, транслирующий концепт духовного восхождения, преодоления экзистенциальных границ и визуализирующий архетипический мотив пути героя.

На туристских постерах провинции Шэньси изгибы русла реки Хуанхэ выступают в качестве структурообразующего элемента природного ландшафта, формирующего устойчивый национально-культурный код. Извивающаяся гидрографическая сеть и динамичная композиция водопада Хукоу функционируют в семиотической системе плаката как архетипические визуальные константы. Золотистые оттенки и линии потока символизируют связь времен и жизненную энергию, а также визуализируют процесс формирования этнокультурной идентичности.

Современные плакаты провинции Шэньси отражают ее культуру через

уникальный природный ландшафт. Визуальной основой выступает Лессовое плато с его охристыми холмами и террасами. Этот пейзаж несет глубокий смысл, символизируя древность, стабильность и сельскохозяйственные корни китайской цивилизации. В композиционных решениях плакатов реализуется принцип визуальной рифмы: биоморфные, мягкие изгибы террасированного рельефа динамично перекликаются с тектоникой Великой китайской стены, формируя целостный, гармонизированный образ единства природного и антропогенного начал в традиционной китайской эстетике.

Колористическая концепция репрезентативной полиграфии базируется на принципах контрастной гармонизации, отражающей специфику ландшафта и историко-культурного контекста. В дизайн-проектировании туристской навигации палитра выступает в роли визуального кода, обеспечивающего семиотическую коммуникацию. Смысловыми константами служат четыре базовых природных тона. Охра и глубокий желтый – архетипические маркеры лессового плато, несущие семантику цвета земли и имперского прошлого (колыбель государственности). Нефритовый зеленый – полихромный маркер, символизирующий экосистему и лесные массивы гор Циньлин. Ахроматический белоснежный / серый: тональные доминанты, передающие пространственную глубину за счет атмосферной дымки в ущельях и формирующие графичность сезонных пейзажей. Данная палитра формирует целостный визуальный образ, органично интегрируемую в предметно-пространственную среду (рис. 3).



Рис. 3. Плакат «Впечатление о Шэньси»
Дизайнер Янь Цзэ

В визуальной коммуникации современного туристского плаката провинции Шэньси системообразующим фактором выступает природный код, транслирующий базовые принципы традиционной китайской философии гармонии человека и природы. Трансляция данного мировоззренческого концепта осуществляется посредством детальной проработки семантики времен года, которая выступает не только элементом репрезентации региональной идентичности, но и инструментом средового проектирования в графическом дизайне.

Акцент на сезонности реализуется через систему константных визуальных констант.

Весна: динамичные колористические акценты (цветение персика в горах), символизирующие обновление и начало жизненного цикла.

Лето: доминанта локального цвета (насыщенная зелень), передающая идею витальности и биологического расцвета ландшафта.

Осень: ритмическая организация плоскости (листопад), транслирующая идею умеренности и созерцательности.

Зима: геометризация форм и минималистичная графика (заснеженные вершины гор), воплощающие идею покоя и философского завершения природного цикла.

С точки зрения технической эстетики и семиотики, смена сезонных состояний представляет собой модульную систему построения визуального ряда. Данный подход адаптирует архетипические природные мотивы к современным стандартам визуального брендинга. Включение этих природных архетипов в плакатную графику позволяет не только эстетизировать образ дестинации, но и формировать у зрителя комплексный эмоционально-образный отклик, заложенный в культурном коде традиционного искусства Китая.

Туристские плакаты провинции Шэньси транслируют этнографический код, отражающий статус региона как колыбели китайской цивилизации. Визуальный стиль плакатов строится на гармонии традиционной восточной эстетики и современных методов продвижения.

Этнокультурный код визуальных коммуникаций провинции Шэньси, воплощенный в дизайн-концепции «Мэйхуа», базируется на интеграции аутентичных артефактов регионального фольклора (традиционные бумажные вырезания – цзяньчжи, глиняная зооморфная пластика и локальные орнаментальные мотивы). Данный синтез выступает эффективным инструментом репрезентации историко-культурной идентичности территории. Специфика технической эстетики и семиотического анализа графических объектов в рамках исследуемого направления раскрывается через трансформацию традиционных техник. Осуществляется цифровая адаптация народных промыслов, заключающаяся в переводе плоскостной графики цзяньчжи в векторные форматы. Подобная конверсия переводит традиционный артефакт в статус репрезентативного дизайн-кода,

адаптированного для восприятия в современной индустрии туризма и визуальных коммуникаций.

Цветовая палитра строится на са-кральной триаде, включающей кино-варно-красный, глубокий золотой и насыщенный черный. Данный колористический контраст концептуально поляризует семантические поля: идея торжественности и праздничности артикулируется через красный (хунь) и золотой (цзинь) цвета, в то время как историческая монументальность и архаика репрезентируются посредством черного (сюань). Дизайн-объект (плакат) функционирует как медиум визуализации культурного наследия. Стилизованные элементы народного творчества выполняют роль константной айдентики, что позволяет транслировать дух исторической древности сквозь призму современных эстетических и эргономических требований плакатного искусства

Этнографический код туристских плакатов провинции Шэньси раскрывается через репрезентацию локальной гастрономии, выступающей важнейшим компонентом регионального культурного кода. В визуальной коммуникации постеров ключевые элементы аутентичной кухни – лапша «бянь-бянь» (Biangbiang), роуцзямо и лянпи – транслируются как устойчивые семиотические знаки. Посредством методов графического дизайна и стилизации указанные объекты предметно-пространственной среды трансформируются в визуальные метафоры, транслирующие концепты гостеприимства и семантику традиционной «уличной» культуры региона.

В современном плакатном искусстве провинции Шэньси фиксируется отказ от репрезентативной иллюстратив-

ности в пользу концептуальных визуальных решений. В контексте технической эстетики авторы активно синтезируют визуальный код стиля гуочао («китайский шик») и элементы эстетики киберпанка, отражающей масштабный технологический прогресс современного Сианя. Дополнительно наблюдается интеграция цифровой айдентики в выставочную среду посредством внедрения инструментов анимационного дизайна (Motion Design) при проектировании электронных плакатов.

Таким образом, визуальный код туристских плакатов провинции Шэньси представляет собой сложную семиотическую систему, транслирующую культурный код через призму инновационного графического дизайна. Эффективная визуальная идентичность не только репрезентирует историческую память, но и формирует привлекательный образ Китая как высокотехнологичного туристического направления.

Литература

1. **Береснев Ю. В., Береснев В. Д.** Изобразительный язык и тематика китайского плаката // Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. 2019. № 1 (3). С. 31–45.
2. **Кононенко Е. И., Лаврентьева Н. В.** «Образ-обещание»: страны Востока на рекламных плакатах // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 1. С. 180–199.
3. **Кочетова Н. В.** Социально-политический плакат в системе партийно-государственной пропаганды КНР (1949–1982): монография. Москва : ООО «Языки народов мира», 2020. 196 с.
4. **Ли Д.** Типология и композиционные особенности современного китайского плаката // Новые идеи нового века: материалы Международной научной конференции ФАД ТОГУ. 2024. Т. 1. С. 356–363.
5. **Лю Ц.** Перспективные тенденции в развитии шрифтового художественного плаката в начале XXI в. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 74–1. С. 315–320.
6. **Макеев Д. Б.** Генезис туристического плаката: условия, формы, образы // Научные труды. 2019. № 51. С. 177–188.
7. **Мартынова Н. В., Инь Ф.** Художественный плакат Китая: стилевые особенности, современные тенденции и перспективы развития // Педагогика, психология, общество : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. ; Чебоксары, 30 июня 2020 года / редкол. : Ж. В. Мурзина [и др.]. 2020. Чебоксары : ИД «Среда», 2020. С. 174–183.
8. **Пэн С.** Образ города в современном китайском художественном плакате // Проблемы современного востоковедения : мат-лы III Междунар. науч.-практ. конф. ; Минск, 29–30 июня 2023 года. Минск : Белорусский государственный университет, 2023. С. 401–405.
9. **Тимофеева Р. А., Цзян С.** Изменения художественного стиля дизайна плаката в современном Китае // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13 № 5–6–1. С. 167–175.
10. **Тимофеева Р. А., Цзян С.** Формирование теории и практики китайского плакатного искусства в 1950-е годы // Миссия конфессий. 2023. Т. 12. № 7 (72). С. 163–168.
11. **Чи Ч.** Развитие китайского туристического плаката в период с 1950-х по 2020-е гг. // Культура и искусство. 2025. № 4. С. 130–134.

12. 王娟。黄土文化符号在陕西旅游海报设计中的现代转译 [J]. 西北美术, 2019 (2) : 108–111 [Ван Ц. Современная трансляция символов лессовой культуры в дизайне туристических плакатов Шэньси // Северо-западное изобразительное искусство. 2019. № 2. С. 108–111].
13. 李明。国际化传播视角下陕西旅游海报的视觉设计策略 [J]. 新闻界, 2022 (7) : 89–95 [Ли М. Стратегии визуального дизайна туристических плакатов Шэньси в перспективе международной коммуникации // Журналистский мир. 2022. № 7. С. 89–95].
14. 刘青。符号学视角下陕西红色旅游海报的文化表达 [J]. 延安大学学报 (社会科学版), 2020, 42 (5) : 124–128 [Лю, Ц. Культурное выражение плакатов красного туризма Шэньси с семиотической точки зрения // Вестник Яньаньского университета. Серия: Общественные науки. 2020. № 42 (5). С. 124–128].
15. 赵玲。多模态视域下陕西城市旅游形象的图文构建 [J]. 黑河学院学报, 2024, 15 (3) : 135–138 [Чжао, Л. Графико-текстовое конструирование городского туристического образа Шэньси в мультимодальной перспективе // Вестник Хэйхэского университета. 2024. № 15 (3). С. 135–138].

Лю Кайшу

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук, доцента
М. Э. Вильчинской-Бутенко*

ПЕРСПЕКТИВЫ ДИЗАЙНА НЕОНОВЫХ ВЫВЕСОК ГОНКОНГА

Гонконгские неоновые вывески когда-то были его визуальной культурной иконой, но под влиянием LED-технологий, правил безопасности и разрыва в передаче мастерства они быстро исчезают. На уровне дизайнерской практики цифровое архивирование (например, «NEONSIGNS.HK») и художественная трансформация (неоновые инсталляции, интерьерный дизайн) становятся новыми путями сохранения ремесла. Будущие возможности заключаются в интеграции традиционного ремесла в туризм культурного наследия, развитие креативных продуктов и создание индивидуальных художественных инсталляций, сохраняя «теплоту» ручного труда и одновременно взаимодействуя с современным дизайн-рынком, чтобы обеспечить живое продолжение мастерства

Ключевые слова: Гонконг, неоновые вывески, передача мастерства, культурное наследие, будущие возможности

Liu Kaishu

*The article was carried out under the scientific supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko*

HONG KONG NEON SIGN DESIGN PERSPECTIVES

Hong Kong's neon signs were once its visual cultural symbol, but they are rapidly disappearing under the influence of LED technology, safety regulations, and a knowledge gap in craftsmanship. At the level of design practice, digital archiving (e.g., "NEONSIGNS.HK") and artistic transformation (neon installations, interior design) have become new pathways for preserving the craft. Future opportunities lie in integrating traditional craftsmanship into cultural heritage tourism, cultural and creative product development, and bespoke art installations – retaining the handmade "warmth" while embracing the contemporary design market, thus ensuring the living continuation of the craft

Keywords: Hong Kong, neon signs, transmission of craftsmanship, cultural heritage, future opportunities

Гонконг — международный мегаполис, известный своим ночным пейзажем и плотной городской застройкой, во многом обязан своей визуальной идентичностью неоновым вывескам, которые ранее размещались на его улицах. Начиная с

середины XX века эти световые конструкции стали отражением коммерческого процветания, культурного синтеза и высокой активности города [1]. С точки зрения семиотики городского про-

странства, они выступали не только коммерческим инструментом передачи информации, но и «читаемым текстом» мегаполиса, формируя его символическую экономику [6].

Однако в XXI веке, особенно в последнее десятилетие, количество неоновых вывесок в Гонконге быстро сокращается. Как отмечает К. Госсарт, распространение светодиодных технологий (LED), отличающихся более высокой энергоэффективностью, меньшей стоимостью и простотой обслуживания, оказало влияние на рынок традиционных неоновых вывесок [2]. В свою очередь, правительство Специального административного района Гонконг, руководствуясь соображениями общественной безопасности, ужесточило нормативные требования к вывескам, что привело к демонтажу многих неоновых вывесок, признанных не соответствующими нормам или потенциально опасными. Кроме того, данное традиционное ремесло, основанное на устной передаче знаний и длительной практике, сегодня сталкивается с нехваткой преемников, т. е. прослеживается характерный для нематериального наследия разрыв межпоколенческой связи. Несмотря на историческое значение и культурную ценность гонконгского неона, передача этого мастерства в настоящее время затруднена ввиду вызовов, связанных с технологиями, регулированием, рынком и кадровым обеспечением.

Распространение LED-технологий является непосредственной причиной снижения спроса на неоновые вывески. Светодиоды обладают преимуществами энергоэффективности (экономия электроэнергии до 80% по сравнению с традиционными неоновыми вывесками), длительного срока службы, широкой цветовой гаммы, программируемости и низких эксплуатационных расходов [2]. Многие владельцы бизнеса, исходя из экономических соображений, переходят на LED-вывески, что ведет к сокращению заказов на традиционный неон [3].

Управление по делам зданий Гонконга в последнее десятилетие усилило контроль за наружными вывесками. Многие крупные вывески, имевшие историческую ценность, демонтированы из-за несоответствия стандартам конструкционной безопасности или признания их самовольными постройками [4]. Данная мера направлена на устранение потенциальных угроз, однако объективно она ускорила исчезновение неоновых ландшафта Гонконга. Сложные процедуры согласования и высокие затраты на приведение вывесок в соответствие требованиям также ограничивают установку новых неоновых вывесок мелкими торговцами.

Это проблема, характерная для многих традиционных ремесел. Большинство мастеров по изготовлению неоновых вывесок в Гонконге находятся в возрасте старше шестидесяти или семидесяти лет [3]. Дело требует длительного обучения, а доход нестабилен, что снижает привлекательность бизнеса для молодого поколения.

Перед лицом указанных проблем различные группы гонконгского общества предпринимают попытки сохранить и передать искусство изготовления неоновых вывесок.

В условиях исчезновения физических вывесок оцифровка становится инструментом сохранения информации о неоновых конструкциях, это пример стратегии «сохранения через документирование».

Проект «NEONSIGNS.HK», инициированный исследователями и энтузиастами, систематически документирует, архивирует и представляет сохранившиеся неоновые вывески Гонконга. Он предоставляет исследователям базу данных, а через цифровые каналы знакомит общественность с культурой неоновых вывесок, способствуя осознанию необходимости их сохранения.

Некоторые художники и дизайнеры используют неон как художественное



Рис. 1 – Инсталляция из переработанных неоновых трубок на мероприятии Fujifilm «RE:ON LIGHT», созданная архитекторами Фун Там Вай и Мак Кинг Вай

Будущее гонконгского неона состоит не в воссоздании прежнего масштаба, а в поиске новых функций и ценности. Однако каждый из перспективных путей содержит внутренние противоречия. Так, неоновый ландшафт Гонконга может рассматриваться как городской бренд и культурный туристический ресурс. Правительство и Управление по туризму могли бы разработать тематические маршруты «Неоновое наследие» и создать «охранные зоны для неоновых вывесок», поощряющие сохранение или установку качественных вывесок. Сохранение культурного наследия способно приносить экономические выгоды в виде роста туристических доходов и создания рабочих мест [6]. Однако к этим плюсам добавляется и минус: такой путь может

средство, заказывая у мастеров-ветеранов объекты для выставок, интерьерного дизайна или общественного искусства. Это пример переосмысления утилитарных объектов в художественное поле. Она открывает для мастеров новые сферы деятельности и позволяет ремеслу продолжить существование в новом качестве [5]. Например, инсталляция из переработанных неоновых трубок для «RE:ON LIGHT» демонстрирует один из путей рефрейминга: переработанные неоновые трубки утрачивают коммерческую функцию, но сохраняют материальную теплоту ручного труда (рис. 1). Однако такой художественный жест рискует превратить наследие в элитарный арт-объект, оторванный от уличного контекста.

привести к имитации подлинности, подобной стилизациям Лас-Вегаса, привести к вытеснению локального бизнеса туристической инфраструктурой и превращению живой среды в декорацию. Например, вывески на Храмовой улице (рис. 2) сохраняются не благодаря музеефикации, а за счет повседневной коммерческой активности мелких торговцев, это пример «живого» наследия, функционирующего в своей исходной уличной среде. Именно эта «живая» среда остается уязвимой: стихийное размещение вывесок может вступать в конфликт с нормами безопасности, а отсутствие официального охранного статуса ставит их будущее под вопрос.

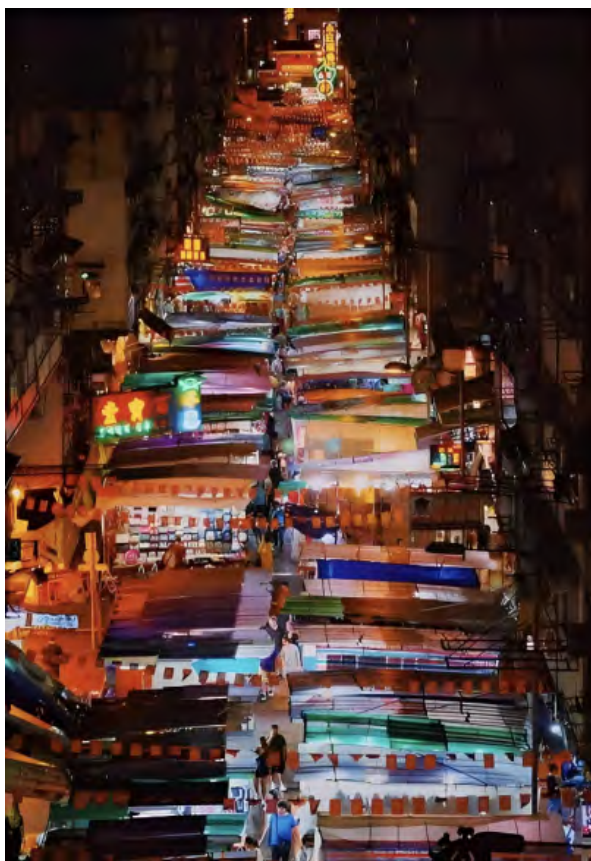


Рис. 2 – Традиционные неоновые вывески на ночном рынке Храмовой улицы (Тэмпл-стрит) в районе Джордан, Гонконг

Другой путь – неоновые вывески Гонконга стали визуальным маркером в кинематографе, особенно в связи с эстетикой таких режиссеров, как Вонг Карвай [7]. Данный культурный потенциал может использоваться в сотрудничестве с кино-, теле-, игровой и модной индустриями, а также при создании миниатюрных моделей, художественных принтов, одежды и цифровых коллекционных объектов (NFT). Коммерческий доход способен поддерживать передачу мастерства. Но здесь возникает вопрос, насколько коммерциализация, в частности продажа NFT, является способом сохранения ремесла или же способом замещения реального ручного труда виртуальными суррогатами, отрывающими ценность от материального носителя.

Еще один путь – постепенное смещение неоновых вывесок (по мере сокращения рынка наружной рекламы) в интерьерные пространства. В качестве арт-объектов неоновые конструкции используются на выставках, в коммерческих помещениях и общественных учреждениях, формируя для мастеров новый рыночный сегмент, ориентированный на высокое качество и индивидуальное изготовление. Однако переход в приватные интерьеры спасает мастерство, но лишает неон его публичной функции. Таким образом, теряется суть городского явления – способность неоновой вывески быть частью коллективного визуального опыта улицы.

Итак, гонконгские неоновые вывески сталкиваются с комплексом структурных проблем: технологические изменения, ужесточение нормативного регулирования, эволюция рынка и смена поколений. Вместе с тем возникают и новые возможности, каждая из которых несет риск подмены подлинности симулякр или утраты публичной природы неона. Решение не может быть однозначным: создание охранных зон должно сопровождаться мерами поддержки аутентичных локальных практик, чтобы не допустить «музеефикации»; коммерциализация и цифровые активы могут служить источником финансирования ремесла, но лишь при условии, что доход возвращается к мастерам и обучению, а не замещает физический объект; интерьерное и выставочное применение следует дополнять временными публичными инсталляциями, возвращающими неон в городскую среду. Таким образом, переход неона из статуса коммерческой семиотики в статус «медиа культурного наследия» оставляет поле для дискуссий между сохранением мастерства, рыночной адаптацией и защитой его публичной, городской идентичности.

Литература

1. Huang, W-J. & Wang, P. (2018), 'All that's best of dark and bright': Day and night perceptions of Hong Kong cityscape // *Tourism Management*. 2013. № 66, P. 274–286.
2. Gossart, C. Lighting up transition in the LED sector: How to overcome eco-innovation barriers at the niche level // Paper presented at the 5th International Sustainability Transitions (IST) Conference, Utrecht, The Netherlands. 2014.
3. Feng, Y. The History of the Disappearance of Urban Light and Shadow: The Marginalized Vertical Neon Signs // *Zhuren*. 2018. № 17.
4. Guidance Notes on Advertising Signs // Hong Kong: Buildings Department. HKSAR Government. 2019. URL: https://www.bd.gov.hk/en/resources/codes-and-references/code-and-design-manuals/Ad_Signs_E.pdf
5. Chec-Malyszek A. Neon signs in urban space, yesterday and today. A case study based on Lublin // *TEKA Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*. 2022. №. 1.
6. Greffe, X. Is heritage an asset or a liability? // *Journal of Cultural Heritage*. 2004. №5(3). P. 301–309.
7. Ribbat, Ch. *Flickering Light: A History of Neon*. London: Reaktion Books. 2013. 224 p.

*Масуд Мохаммадзаде
Мохаддесе Мохаммади*

ИССЛЕДОВАНИЕ ЭСТЕТИКИ ТИПОГРАФИКИ В РАБОТАХ ИРАНСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ–ЧЛЕНОВ МЕЖДУНАРОДНОГО АЛЬЯНСА ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА (AGI)

Типографика играет важную роль в создании целостного и выразительного визуального языка в коммуникационных медиа. Международный альянс графического дизайна (AGI) – это престижное мировое объединение в сфере международного дизайна. Лишь ограниченное число иранских графических дизайнеров – таких как Мортеза Момайез, Гобад Шива, Эбрахим Хагиги, Маджид Аббаси, Саид Мешки и Мехди Саиди – являются членами этой ассоциации. Основная цель данного исследования – изучить работы иранских дизайнеров – членов AGI, уделяя внимание формальным характеристикам типографики в их творчестве, а также оценить взаимосвязь между шрифтом и изображением в их визуальных композициях. Такой подход направлен на более глубокое понимание эстетических качеств, присущих работам иранских дизайнеров. Исследование выполнено с использованием описательно-аналитического метода и в рамках качественного подхода. Результаты показывают, что иранские дизайнеры неизменно стремились к репрезентации иранской идентичности через использование культурных символов и знаков, представленных в современных визуальных формах. В их работах можно наблюдать элементы структурализма и постструктурализма, отражающие distinct художественные позиции каждого дизайнера.

Ключевые слова: эстетика, типографика, Международный альянс графического дизайна, графические дизайнеры Ирана

*Masoud Mohammadzadeh
Mohaddeseh Mohammadi*

AESTHETIC STUDY OF TYPOGRAPHY IN THE WORKS OF IRANIAN DESIGNERS–MEMBERS OF THE ALLIANCE GRAPHIQUE INTERNATIONALE (AGI)

Typography plays a significant role in creating a coherent and impactful visual language within communication media. The Alliance Graphique Internationale (AGI) is a prestigious global institution in the field of international design. Only a limited number of Iranian graphic designers – such as Morteza Momayez, Ghobad Shiva, Ebrahim Haghghi, Majid Abbasi, Saeed Meshki, and Mehdi Saeedi – are members of this association. The main objective of this study is to examine the works of Iranian designers who are members of AGI, focusing on the formal characteristics of typography in their creations and evaluating the relationship between type and image in their visual compositions. This approach aims to achieve a deeper understanding of the aesthetic qualities present in the works of Iranian designers. The research employs a descriptive – analytical method and follows a qualitative framework. The findings indicate that Iranian designers have consistently sought to represent Iranian identity through the use of cultural symbols and signs, presented within modern visual forms. Elements of structuralism

and post-structuralism can be observed in their works, reflecting the distinct artistic perspectives of each designer.

Keywords: *Aesthetics, Typography, Alliance Graphique Internationale (AGI), graphic designers of Iran.*

Введение

Графический дизайн играет решающую роль в установлении широкомасштабной коммуникации в современном мире. Благодаря технологическому прогрессу и глобальному развитию в различных дизайнерских дисциплинах возникли международные ассоциации, способствующие качественному совершенствованию этих прогрессивных областей. Необходимость решения фундаментальных вопросов дизайна визуальной коммуникации побудила ведущих графических дизайнеров по всему миру создать ассоциацию, посвященную развитию профессиональных знаний в области графического дизайна и содействию сотрудничеству и взаимодействию между дизайнерами. Международный альянс графического дизайна (*AGI*) по сути является глобальным профессиональным клубом художников, основанным в сфере графического дизайна. Альянс активно участвует в проведении лекций, учебных программах и публикациях, которые способствуют развитию передовых знаний, опыта и навыков у молодых дизайнеров по всему миру, непосредственно занимающихся графическим дизайном. *AGI* регулярно организует выставки для демонстрации работ членов, знакомя с новыми формальными языками и идеями. Еще одним значительным достижением ассоциации является публикация книг, представляющих работы и идеи членов, что обеспечивает всестороннее отражение текущего состояния мирового графического дизайна. Более того, *AGI* стремится установить эффективные связи между академическими институтами, художественными образовательными пространствами и государственными или частными организациями, чтобы создать безопасную и поддерживающую среду для

дисциплины графического дизайна. Среди многих успешных и выдающихся иранских графических дизайнеров членами этой ассоциации являются только Мортеза Момайез, Гобад Шива, Эбрахим Хагиги, Реза Абедина, Саид Мешки, Маджид Аббаси и Мехди Саиди. Иранские дизайнеры неизменно служат влиятельными представителями Азии в этой глобальной сети. Основная цель данного исследования – изучить работы иранских дизайнеров-членов *AGI*, уделяя внимание формальным характеристикам типографики в их творчестве, а также оценить взаимосвязь шрифтов и изображений в их работах. Анализ конкретных примеров в этом исследовании является качественным, и исследование следует описательно-аналитической методологии.

Направления исследования:

- проследить взаимосвязь между формой и содержанием в типографике иранских дизайнеров;
- определить роль иранских графических дизайнеров – членов этого глобального объединения – в формировании самобытного иранского формального языка в дизайне;
- выявить наличие структурализма или постструктурализма в работах иранских дизайнеров;
- определить степень формального соответствия между работами иранских и международных дизайнеров;
- оценить позицию Ирана в области дизайна в глобальном масштабе за последние десятилетия.

Основное внимание будет, таким образом, уделяться вопросу, каковы формальный язык и отличительные элементы типографики в работах иранских дизайнеров-членов *AGI*, и как эти работы соотносятся с международным языком графического дизайна.

Методология

В данном исследовании используется описательно-аналитический подход, направленный на изучение текущего состояния предмета и ответ на вопросы о том, «как» проявляется данная тема. Данные собирались с помощью библиотечных исследований, включая обзор текстов и контент-анализ. Исследование имеет прикладной характер, сосредоточено на практических аспектах и использует метод качественного анализа. Исследование принимает эстетическую перспективу, концентрируясь на визуальных и формальных аспектах типографики в работах иранских графических дизайнеров – членов Международного альянса графического дизайна (*AGI*). Оно оценивает визуальные элементы в формальном языке письменной графики и исследует структуралистские и постструктуралистские тенденции в концептуальных и формальных подходах дизайнеров.

Литературный обзор

Азизи исследовал эволюцию от каллиграфии к типографике, сосредоточившись на исторических подходах, использовании письма в современном искусстве и его визуальных характеристиках в живописи, архитектуре и графическом дизайне. Афзал Туси исследовал изменения в леттеринге на плакатах, подчеркивая текст как визуальную форму речи и его роль посредника между сообщением и аудиторией на протяжении прошлого века. Ганджи утверждал, что типографика – это не просто набор текста; она организует визуальный язык для улучшения ясности и выразительности, балансируя между сложностью и простотой, передавая тон и эмоции. Хамиди изучал типографические трансформации на плакатах через постмодернистскую линзу, подчеркивая, что типографика находится под влиянием культурного и социального контекстов и может бросать вызов традиционным представлениям. Шамс Хаави и Са-

лехи проанализировали деконструктивную типографику Вольфганга Вайнгарта, выявив постмодернистские черты, такие как широкие поля, наслоенные изображения и нетрадиционные макеты. Расули сосредоточился на креативности в типографике, подчеркивая изобразительное письмо и визуальные характеристики буквенных форм. Мегтс описал постмодернизм как реакцию на философию модернистского искусства, возникшую в конце XX века как эклектичное и плюралистическое движение. Смит подчеркнул, что постмодернизм позволил художникам создавать выразительные и неожиданные формы, отражающие современный социальный, культурный и технологический контекст. Шваст и Хеллер проследили этимологию и объем графического искусства, определив его как ветвь пластических визуальных искусств, занимающуюся расположением знаков для передачи идей. Эйнсли задокументировал профессионализацию графического дизайна в середине XX века, подробно описав роли коммерческих художников, наборщиков и иллюстраторов. Халадж, Гаребаги и Нозари обсуждали историческое развитие и теоретические основы постмодернизма. Ашури и Баширийе исследовали социальные и организационные факторы, формирующие модернизм и постмодернизм. Ага Хоссейни и Мирзазаде исследовали постмодернистский графический дизайн в Иране, отметив его адаптацию и эволюцию от международных стилей. Пурсмаил анализировал постмодернистское искусство как комбинацию поп-арта, минимализма и концептуального искусства, подчеркивая новые эстетические подходы. Эмади исследовал влияние постмодернизма на дизайн культурных плакатов. Хейдарзаде изучал влияние модернизма и постмодернизма на иранский дизайн костюма от эпохи Каджаров до наших дней.

Результаты и дискуссии

Международный альянс графического дизайна (*AGI*) был основан в 1951

году двумя швейцарскими и тремя французскими графическими дизайнерами, стремившимися установить формальное международное сотрудничество. Официально учрежденный в Париже в 1952 году с 65 молодыми членами из Франции, Великобритании и Швейцарии, альянс провел свою первую выставку в 1955 году. В 1969 году штаб-квартира *AGI* переехала в Цюрих, и на протяжении 1960-х и 1970-х годов организация расширялась и укрепляла свою международную сеть. Сегодня *AGI* насчитывает около 370 членов из 32 стран.

Мортеза Момайез был первым иранцем, вступившим в *AGI* в 1977 году на Венецианском конгрессе по приглашению Вальтера Аллнера (Швейцария), Милтона Глейзера (США) и Романа Чеслевича (Польша). Иран стал третьей азиатской страной, представленной в организации. Момайез оставался единственным иранским членом до XXI века, когда на Парижском конгрессе в 2001 году к нему присоединились еще три дизайнера – Гобад Шива, Эбрахим Хагиги и Реза Абедини. Другие иранские члены *AGI* – Саид Мешки (Сан-Франциско, 2002) и Маджид Аббаси (Стамбул, 2009). Гобад Шива стал главой иранских членов в 2021 году. *AGI* продолжает оставаться одной из самых престижных международных организаций в области графического дизайна, с такими известными членами, как Милтон Глейзер, Пола Шер, Стефан Загмайстер, Сеймур Шваст, Пол Дэвис и Стивен Хеллер. Самым важным ежегодным событием является Конгресс *AGI*, который каждый год принимает разная страна, служа платформой для глобального обмена и признания в области графического дизайна.

Отбор и анализ данных

Выборка исследования состоит из избранных работ иранских дизайнеров-членов *AGI*. Образцы были целенаправленно отобраны из портфолио дизайнеров, а типографические элементы были

проанализированы с точки зрения эстетики. Исследуемая совокупность включает все работы иранских членов *AGI*.

После сбора данных исследователи выполнили качественный анализ на основе документов, эмпирических наблюдений и рациональной оценки. Аналитическая процедура включала сравнительные и описательные методы для систематической оценки типографических особенностей и эстетических ценностей.

Эстетика – это философская категория для изучения красоты, исследующая, что такое красота, как мы ее воспринимаем, а также уровни и типы эстетического опыта. Она может также включать рекомендации по улучшению красоты. По сути, эстетика представляет собой любое научно обоснованное рассуждение о красоте, признанное среди ученых. Она охватывает как первичные, так и вторичные оценочные суждения и включает дискуссии о природе, механизмах и причинах восприятия красоты. Кроме того, эстетика анализирует эстетические качества конкретных объектов, таких как природные творения (например, цветок), произведения искусства или переживания красоты, такие как любовь, сексуальное удовольствие или радость, каждое из которых включает эстетическое восприятие [1, с. 10]. Дизайн шрифта устанавливает принципы дизайна, которые помогают дизайнеру достичь стандартизированного шрифта. Как медиум, шрифт имеет широкое применение в социальных сетях и других коммуникационных платформах. Стандартизированный шрифт обеспечивает гладкое, ясное, логичное и эффективное общение с аудиторией [6, с. 36]. Существуют широкие определения дизайна. Дизайн шрифта – это целенаправленный и ориентированный на применение метод создания буквенных форм, следующий определенным стандартам. Проект дизайна шрифта следует организованному и систематическому процессу, который посредством совместного взаимодей-

ствия внутри специализированной команды принимает отточенную форму. Дизайн шрифта представляет собой целенаправленную систему, которая начинается с тщательного изучения и исследования, переходит к формированию идей и концепций, учитывает применение шрифта и преобразует ментальную концепцию в функциональный шрифт [5, с. 11]. Форма происходит от письма, обычно выполняемого пером или карандашом на плоской поверхности. Письмо не обязательно следует определенным правилам относительно пропорций, построения строк или стилистических условностей, а скорее отражает личный вкус и уникальный характер индивида [3, с. 66].

Типографика – это искусство дизайна шрифта, где дизайнеры используют креативность для манипулирования такими элементами, как размер, интервал, буквенные формы, интерлиньяж и разбивка на абзацы, чтобы создать визуальный язык. Она находит разнообразное применение в графическом дизайне, дизайне книг, кинозаставках и мультимедиа [9, с. 80]. Типографика возникла для улучшения читаемости и визуальной привлекательности печатного текста, и любая попытка придать буквам изобразительное измерение – будь то повествовательное, подчеркивающее значение, или формалистическое, подчеркивающее визуальные связи – считается частью этого искусства. Типографика является подмножеством графического дизайна, действует в его рамках, и все типографические элементы служат предполагаемому смыслу для аудитории [5, с. 10]. Алфавиты и буквы функционируют как культурные и эмоциональные символы, выходящие за рамки простого представления, применимые в заголовках, плакатах и других медиа. Типографика делает текст осязаемым, расширяет визуальные возможности, стимулирует воображение и улучшает читаемость [6, с. 41]. Создание гарнитур называется

«дизайн шрифта», а его практик – «дизайнер шрифта» или «типограф» [5, с. 16]. Типографика – это искусство и практика расположения букв и текста для улучшения читаемости, эстетической привлекательности и эффективной коммуникации в различных медиа. Она включает композицию букв в слова, предложения, абзацы и колонки, тщательно управляя масштабом, интервалами и визуальными взаимосвязями [7, с. 112]. Типографика, происходящая от слов *type* (печатные буквы) и *graphy* (писание), охватывает два основных аспекта: профессиональный дизайн гарнитур и практическое применение расположения шрифта на странице для графических целей [8, с. 46]. В этом смысле форма и содержание неразделимы, поскольку текст может функционировать и как носитель значения, и как визуальный элемент. Каждое типографическое сообщение целенаправленно сконструировано – чтобы информировать, объяснять, вдохновлять или предлагать решения [8, с. 46]. Роль типографа включает выбор гарнитур, размеров шрифта, длины строк и интервалов для достижения ясности, визуальной привлекательности и технической точности. Исторически типографика уходит корнями в древние методы печати и литья, значительно эволюционируя с технологическими достижениями начиная с XI века. В Иране типографика возникла между 1890 и 1894 годами как самобытный визуальный язык в мировой истории графического дизайна [4, с. 50]. Таким образом, типографику можно определить как «выполнение операций над буквами для улучшения читаемости, быстрой передачи сообщений и усиления красоты» [2, с. 118] и как систему, посредством которой дизайнеры назначают роли типографическим элементам, позволяя читателям интуитивно улавливать смысл [7, с. 112].

Мортеза Момайез

Мортеза Момайез, признанный отцом современного иранского графического дизайна, создал плакат для Первой

азиатской выставки графического искусства в Тегеране, который является примером его мастерства в визуальной коммуникации и метафоре (рис. 1).



Рис. 1. Мортеза Момайез. Плакат для Первой азиатской выставки графического искусства

Особенностью дизайна выступает черный фон, контрастирующий с белыми элементами, что усиливает выразительность визуальных компонентов. Типографика расположена в верхней части вертикального плаката, с использованием жирных персидских гарнитур и сжатого вертикального латинского письма, отражая функциональную простоту и читаемость. Момайез искусно использует метафору, представляя творческую и просветительскую роль графических дизайнеров через символическое использование пламени свечи. Композиция демонстрирует структурную ясность, сбалансированную симметрию и направление визуального потока сверху вниз. Теплое пламя на темном фоне усиливает значение смыслов и эмоциональное воздействие. Традиционные инструменты, такие как тушь и акварель, визуально обозначены, подчеркивая продолжающуюся жизнеспособность практики графического дизайна. В целом, плакат

сочетает классические эстетические принципы с современным, смысло-ориентированным подходом, подчеркивая способность Момайеза интегрировать в своей работе креативность, символизм и структурную точность. Это произведение остается важным примером его вклада в иранское и азиатское графическое искусство.

Другой плакат Мортезы Момайеза использует динамичную диагональную структуру, наклоненную влево, подчеркивая визуальное движение и энергию (рис. 2).



Рис. 2. Мортеза Момайез. Плакат «Настенная надпись Революции»

Текстура этого плаката играет решающую роль: фон вносит вклад в тематическое содержание. Момайез использует гибкую и динамичную систему для создания логической связи между формой и содержанием. Название плаката, набранное жирным шрифтом Zar, расположено по диагонали вместе с абстрактными структурными элементами. Преднамеренное нарушение связей между буквами представляет собой один из ранних примеров типографической деконструкции в современном иранском графическом искусстве. Визуальный

ритм и движение очевидны на протяжении всей вертикальной композиции. Верхняя и нижняя части содержат изображения настенных надписей, отражая тему выставки. Приглушенные серые тона отсылают к предмету плаката, в то время как нечитаемый латинский текст передает постструктуралистскую чувственность. В целом, плакат демонстрирует плюралистическое взаимодействие между визуальными элементами и концепцией. Несмотря на экспериментальные и деконструированные особенности, композиция сохраняет визуальную связность и сильный макет. Эта работа является заметным примером типографической инновации в современном иранском графическом дизайне.

Гобад Шива

Гобад Шива, графический дизайнер первого поколения в Иране и член *AGI*, создал плакат «Пятый фестиваль искусств в Ширазе, Персеполь», используя изогнутые, визуально привлекательные формы каллиграфии шекасте-насталик (рис. 3).

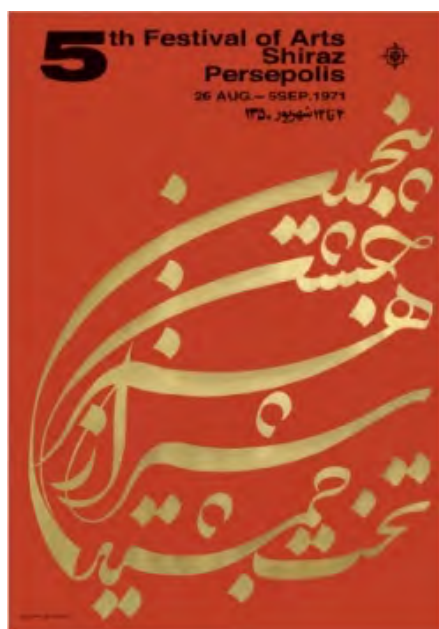


Рис. 3. Гобад Шива. Плакат «Пятый фестиваль искусств в Ширазе, Персеполь»

Композиция направляет взгляд зрителя от верхнего правого к левому

нижнему углу, устанавливая динамичный визуальный ритм и связную структурную систему в вертикальном макете. Шива использует теплую цветовую палитру красно-оранжевого, золотого и черного, чтобы передать величие искусства Ахеменидов и отразить культурную идентичность через типографическую форму, сводя к минимуму иллюстративные элементы. Тщательное расположение точек и штрихов усиливает визуальную архитектуру и ритм, в то время как типографическая композиция сохраняет каллиграфическую сущность с четкой, структурированной иерархией. Плакат демонстрирует сильный визуальный контраст светлого и темного, а также ярких цветов, за счет чего создается выразительный акцент, приковывающий внимание зрителя. Синтез структуралистских принципов с элементами выразительной типографики позволяет плакату передавать энергию и визуальную динамику, демонстрируя мастерство Шивы в балансировании эстетической формы с культурным значением.

Эбрахим Хагиги

Плакат Эбрахима Хагиги отражает структуралистский подход в иранском типографическом дизайне (рис. 4).

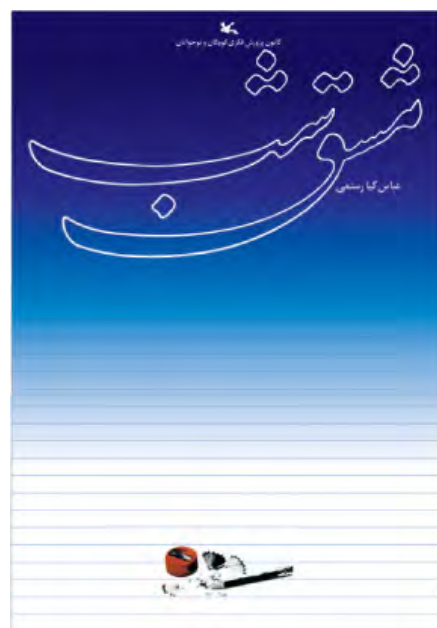


Рис. 4. Эбрахим Хагиги. Плакат «Ночная практика»

Использование письма шекастеналик, основанного на иранской визуальной традиции, придает работе отчетливую иранскую идентичность. Композиция демонстрирует баланс, симметрию и визуальное равновесие, подчеркивая связную структурную основу. Тональный диапазон от темно-синего до белого создает глубину, в то время как белая типографика, расположенная вдоль периферийных линий, создает визуальный ритм и легкость. Расположение букв вызывает образ облаков, создавая мягкую, выразительную атмосферу. Ритмичные линии, тянущиеся сверху вниз, вносят вклад в игривое, детское пространственное восприятие. Визуальные элементы внизу, такие как стружка от карандашей, устанавливают диалог с верхней типографикой, усиливая повествование об обучении и творчестве. Использование традиционной иранской каллиграфии устанавливает ясный и прямой визуальный язык, в то время как общий дизайн передает сюрреалистическое, захватывающее пространство, уместное для его целевой аудитории.

Маджид Аббаси

Маджид Аббаси, один из самых выдающихся современных иранских плакатных дизайнеров, демонстрирует структуралистский подход, основанный на международной типографике и швейцарском графическом влиянии. В плакате «*Буф-е Кур*» Аббаси интегрирует культурный символизм – используя икону очков и концепцию взгляда – чтобы передать суть повествования Садека Хедаята (рис. 5).

Плакат использует теплый красный фон в контрасте с черными визуальными элементами, создавая визуальное напряжение и акцент. Типографика размыта или частично затемнена, вводя двусмысленность и направляя восприятие зрителя. Композиция следует диагональной структуре с наклоном вправо, создавая динамичное визуальное движение, соответствующее настроению рассказа.

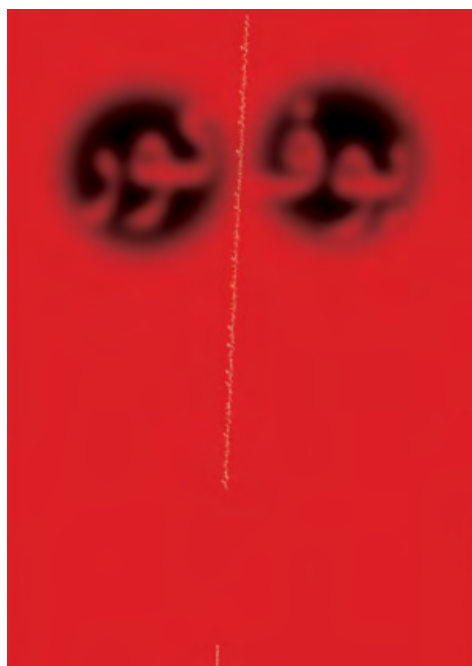


Рис. 5. Маджид Аббаси. Плакат «Буф-е Кур»

Слияние швейцарских графических принципов с персидским визуальным языком отражает как всестороннее понимание Аббаси международных стилей, так и его инновационную адаптацию к местным культурным мотивам. Жирные гарнитуры взаимодействуют с символическими элементами, в то время как более мелкий диагональный текст усиливает визуальную иерархию и повествовательную глубину. Доминирующий визуальный элемент – мотив взгляда – функционирует как концептуальный и эстетический фокус. Высокий контраст между красным и черным усиливает драматическую выразительность, вызывая экзистенциальный и интроспективный тон работы Хедаята.

Заключение

Основываясь на теоретических исследованиях, проведенных по типографике и международным графическим стилям, а также на эстетическом анализе работ иранских художников – членов Международного альянса графического дизайна, в этих работах очевидны

структуралистские принципы. Художники неизменно стремились к установлению симметрии, баланса и эстетической пропорции. Дизайнеры первого поколения, такие как Мортеза Момайез, Гаффар Шива и Эбрахим Хагиги, подчеркивали структурализм в соответствии с традиционными чувствами. В отличие от них, такие дизайнеры, как Маджид Аббаси, Саид Мешки и Мехди Саиди, интерпретировали структурализм через современные формальные подходы, отражая диалог с современным международным графическим дизайном. Это взаимодействие демонстрирует интеграцию иранских дизайнеров с мировыми графическими тенденциями, что приводит к более динамичным и инновационным формам. Хотя жанр и стиль работы каждого дизайнера различаются, все они

придерживаются иранской эстетической структуры, балансируя множественность и единство, проистекающие из традиций иранского искусства. В некоторых работах заметны элементы постструктурализма, отражающие экспериментальные подходы и дух современной эпохи. Эстетический анализ типографики в этих работах подчеркивает выразительную трактовку буквенных форм, проявляющуюся в заголовках плакатов, компоновке макета и визуальном контрасте. Каждый дизайнер передает свой уникальный «голос» в своем плакатном дизайне, но все они стремятся усовершенствовать персидские буквенные формы для установления эффективной коммуникации с аудиторией.

Литература

1. *Ahmadi B.* Haqiqat va zibaaayi [Truth and beauty]. Tehran: Markaz, 2020.
2. *Afzal Toosi E. S.* Barrasi-ye taghirat-e neveshteh (horuf gozari) dar poster-e honarhaye zibaa, memari va shahrsaazi [Changes in lettering on posters in fine arts, architecture, and urbanism] // Tabestan. 2006. №26. P. 109–118.
3. *Hamoni O.* Taraahi-ye horuf baraye font-e Farsi [Letter design for Persian fonts]. Tehran: Fatemi, 2022.
4. *Ibn Rasouli E.* Khalaghiat dar typography [Creativity in typography] // Ketab-e Mah-e Honar. 2014. №188. P. 50–53.
5. *Mesghali F.* Typography. Tehran: Nazar, 2020.
6. *Mohammadzadeh M.* Designing Persian typefaces with an emotional approach (Master's thesis). University of Tehran, Tehran, Iran. 2015.
7. *Rakhshan M.* Khat va typography-e Latin [Latin script and typography] // Ketab-e Mah-e Honar. 2006. № 95–96. P. 112–120.
8. *Rezaei-Nabard A.* Sabk-haye horufnegari [Styles of lettering] // Ketab-e Mah-e Honar. 2010. №150. P. 46–57.
9. *Sa'idi S.* Barrasi-ye typography dar makateb-e novin honari [Examining typography in modern artistic schools] (Master's thesis). University of Art and Architecture, Tehran, Iran. 2012.

АВТОРСКАЯ КНИГА КАК ОБЪЕКТ ВИЗУАЛЬНОГО ДИЗАЙНА: ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД О. А. ФАДЕЕВОЙ

Статья посвящена исследованию авторской книги как уникальной формы синтетического искусства на примере творчества детского писателя и иллюстратора О. Фадеевой. В центре внимания – анализ книги как целостного объекта визуального дизайна, где текст, цвет и фактура сливаются в единое повествование. Установлено, что книга «А в это время...» представляет собой классический пример «тихой книги», в которой иллюстрация берет на себя функцию основного рассказчика, транслируя сюжет и глубокие эмоции без слов. Автор статьи подчеркивает, что благодаря детальной «раскадровке» и продуманной композиции О. Фадеева добивается абсолютной гармонии визуального ряда. Такой подход обеспечивает ребенку полное погружение в атмосферу произведения, позволяя воспринимать историю как целостное и последовательное приключение

Ключевые слова: Ольга Фадеева, авторская книга, «тихая книга», детский писатель, иллюстратор

Alice N. Menshiy

THE AUTHOR'S BOOK AS AN OBJECT OF VISUAL DESIGN: THE CREATIVE METHOD OF O. A. FADEEVA

The article is devoted to the study of the author's book as a unique form of synthetic art using the example of the work of children's writer and illustrator O. Fadeeva. The focus is on analyzing the book as a holistic object of visual design, where text, color, and texture merge into a single narrative. It has been established that the book «And Meanwhile...» is a classic example of a «silent book», in which the illustration takes on the role of the main narrator, conveying the plot and deep emotions without words. The author of the article emphasizes that, thanks to a detailed storyboard and thoughtful composition, O. Fadeeva achieves absolute harmony in the visual sequence. This approach provides the child with complete immersion in the atmosphere of the work, allowing them to perceive the story as a holistic and consistent adventure

Key words: Olga Fadeeva, author's book, «quiet book», children's writer, illustrator

В условиях цифровизации печатная книга эволюционирует в сложный объект материальной культуры, где визуальное решение (верстка, ритм, фактура) равноценно тексту. О. Фадеева самостоятельно создает персонажей, пишет сюжеты и выстраивает визуальный нарратив, что является востребованным трендом на международном книжном рынке. Ее творчество – яркий пример того, как авторская концепция объединяет текст и изображение в неразрывное

целое. Исследование метода О. Фадеевой актуально для понимания современных процессов «самопроектирования» в искусстве книги. Изучение ее опыта представляет ценность для теоретиков дизайна и практикующих художников-графиков.

Актуальность статьи также обоснована трансформацией роли художника в современной книжной индустрии, где он перестает быть просто иллюстратором, и становится полноценным режиссером и автором всего проекта.

Творчество О. Фадеевой хорошо известно как в профессиональных кругах, так и у широкой читательской аудитории. Однако к его изучению обращались немногие ученые. В. А. Васягина, исследуя современную отечественную книжную иллюстрацию, проанализировала феномен «тихой книги», в том числе и книгу О. Фадеевой «А в это время...» [2].

В рамках анализа постмодернистских тенденций в современной детской литературе Санкт-Петербурга О. С. Голубева рассматривает произведения О. Фадеевой «А в это время...» и «Маленький бирюзовый автобус» [3]. Заинтересовавшись компьютерными технологиями в искусстве петербургской детской книги конца XX – начала XXI в., О. С. Голубева и О. С. Мажуга обратились к книгам О. Фадеевой: «Здравствуй, зима!», «Школа благородных мышей», «Ветер», «Вода», «А в это время...» и «Маленький бирюзовый автобус» [4].

Цель статьи: проанализировать специфику авторской книги (где текст и иллюстрации созданы одним человеком) как целостного объекта визуального дизайна на примере творчества О. Фадеевой, а также раскрыть ее творческий метод создания детских книг.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- раскрыть понятие авторской книги как уникального синтетического жанра, объединяющего литературу, изобразительное искусство и книжный дизайн;

- изучить творческий метод О. Фадеевой, охватывающий работу над книгой от замысла до макета;

- проанализировать визуальные аспекты книг художницы, включая использование различных техник и стилевое разнообразие;

- выявить специфику работы с «тихой книгой» на примере издания «А в это время...»;

- определить принципы взаимодействия визуального образа и текста в работах художницы, ориентированных на создание атмосферы и гармоничное восприятие у детей.

Методология исследования авторской книги О. Фадеевой базируется на междисциплинарном подходе, объединяющем искусствоведческий анализ, системно-структурный анализ визуального текста и генетическое изучение этапов создания. Тема находится на стыке искусствоведения, графического дизайна и психологии восприятия, что отвечает современным научным запросам на комплексное изучение визуальной культуры.

О. А. Фадеева (род. 1980, Ленинград) – известный российский художник-иллюстратор, детский писатель и член Союза художников России, лауреат конкурса «Новая детская книга» и финалист Болонской книжной ярмарки. В 2006 году окончила Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (Академия художеств). Автор и иллюстратор более 28 детских книг, переведенных на 13 языков. О. Фадеева ведет активную профессиональную деятельность, организует встречи и транслирует опыт создания авторской книги [8], позиционирует себя как «детский писатель и иллюстратор» [6].

Авторская книга (книга художника, *artist's book*) – это уникальный синтетический жанр, в котором книга перестает быть просто носителем текста и становится самостоятельным произведением искусства. Это арт-объект, объединяющий литературу, изобразительное искусство и книжный дизайн, где автор выступает одновременно в ролях творца текста, визуального оформителя и дизайнера конструкции.

Исследователи по-разному интерпретируют понятие «авторская книга» [1; 9]. Как справедливо заметила Н. С. Мурашова, объединяет их единый

концептуальный взгляд на книгу как способ творческого высказывания автора, нередко выступающего одновременно в роли иллюстратора, дизайнера-конструктора, а иногда и литератора, что позволяет художнику заниматься книгой как единым целым [5, с. 68].

В авторской книге текст не просто «напечатан» на странице, он органично вписан в изобразительное пространство. Слово становится элементом графики, шрифтовые композиции играют роль иллюстраций. Автор текста часто сам определяет его начертание, расположение, цвет и шрифт, превращая чтение в эстетический опыт.

Визуальная часть авторской книги – это не иллюстрация в классическом понимании, а средство визуализации смыслов, которое создает смысловую нагрузку наравне с текстом. В авторской книге дизайн – это не внешнее оформление, а смысловой фундамент, определяющий читательский опыт. Через «эстетическую визуализацию» конструкция и материалы книги напрямую транслируют содержание.

О. Фадеева работает в разных жанрах. Сказки, рассказы и волшебные истории: «Трамвайчик Дзинь-Дзинь», «Осторожно, Арбузный дракон!», «12 месяцев Словарика», «Каравелла и Я», «Отель “У Крокодила”», «Фрося – ель обыкновенная» – история о елочке, которая мечтала стать новогодним деревом, «Мне письмо! Новогодние приключения в Великом Устюге», «Снежный шар», «Каравелла и я», «Маленький бирюзовый автобус». Популярный авторский цикл «КотоФеи» – добрая новогодняя серия о приключениях бездомного кота Хвоста и породистого Кокосика, которые становятся волшебниками. Серия «Школа благородных мышей» – детский детектив о приключениях мышек Мус, Смусси и Фри (например, «Тайна лунного света» и «Похищение золотого калейдоскопа»). Познавательные книги – серия о природ-

ных явлениях: «Земля», «Вода», «Ветер», «Звук», «История победы», «Здравствуй, зима!».

Творческий метод О. Фадеевой базируется на создании книги как целостного организма, где текст и визуальный ряд неразделимы. Ее подход – это сочетание академической школы с современной подачей «книжки-картинки». О. Фадеева предпочитает концепцию, где автор сам пишет текст и рисует к нему иллюстрации, что позволяет создать целостный мир. Сюжет и визуальный ряд создаются автором параллельно, образуя неразделимое художественное пространство.

Работа начинается с выбора близкой детям темы – например, природы, космоса или дружбы – и ее глубокого переосмысления. Сложные явления (ветер, звук, вода) преобразуются в доступные для понимания образы.

Особое внимание уделяется созданию яркого, запоминающегося главного героя, например, Хвост и Кокосик в «КотоФеях»; лисенок Фенька в «Снежном шаре»; Ешечка, Почтули и Новогодний Переполох в книге «Мне письмо! ...». Для придания персонажам жизненности и эмоциональной глубины художница создает эскизы, фиксируя их в различных позах и состояниях. О. Фадеева уделяет огромное внимание раскадровке, эскизируя каждый разворот будущей книги. Это позволяет выстроить драматургию сюжета, грамотно чередуя иллюстрации и текстовые блоки. Текст не существует отдельно, он становится частью визуального повествования. Особое место в ее творчестве занимает работа с нон-фикшн, где с помощью схем и технических зарисовок самые сложные вещи становятся простыми и понятными.

Следующий этап – создание черно-белых раскадровок. Автор утверждает композицию страниц, прежде чем приступить к финальному рисунку.

О. Фадеева лично участвует в процессе верстки, так как считает это важнейшей частью создания атмосферы книги. При этом она стремится к синергии текста и иллюстраций, избегая их смыслового конфликта. Для нее важно найти баланс между количеством текста и площадью изображения.

Автор подчеркивает важность соблюдения строгих издательских стандартов (ГОСТов) при верстке, что порой вынуждает искать творческие композиционные решения. «Верстка познавательной книги – это задачка не со звездочкой, а с целым созвездием. <...> каждый раз, когда впервые текст ложится на иллюстрацию у меня паника и разочарование, потому что в верстке детской книги ГОСТов, как законов в УК. <...> и через неделю работы и пачки предварительных вариантов, складываются все развороты книги. <...>. Магия!», – поделилась с читателями О. Фадеева [7].

Визуальный стиль художницы отличается гибкостью и зависит от жанра и аудитории конкретной книги. Она адаптирует технику исполнения под содержание текста, сочетая классические художественные материалы с современными цифровыми инструментами. Автор активно использует смешанные техники, чтобы добиться нужной фактуры и глубины изображения.

Иллюстрируя познавательные книги (цикл «Вода», «Ветер», «Звуки», «Земля»), О. Фадеева активно совмещает акрил и коллажные техники. Художница создает уникальные текстуры, используя самые разные материалы – от картона и кружева до фольги, которая, например, придает блеск рыцарским доспехам в книге «Звуки». Акварель и карандаш используются для создания мягких, эмоциональных образов, характерных для сказочных историй («Котофеи», «Осторожно, Арбузный дракон!»). Финальные штрихи часто наносятся в графических редакторах, что позволяет объ-

единить физические материалы и цифровую графику в единое гармоничное полотно.

Иллюстратор выделяет в своих работах четыре основных стилиевых направления: реалистичный стиль, милая сказочная стилизация, яркий современный стиль, *digital* с контуром и делится своими размышлениями: «Я уверена, что стиль иллюстратор должен подбирать под конкретный текст, чтобы готовая книга выглядела максимально гармонично. Невозможно одинаково рисовать малышковые сказки, подростковое фэнтези и познавательные книги, например, о природе» [6].

Реалистичный стиль используется художницей преимущественно в познавательной литературе, где важна точность деталей и достоверность природных явлений. Милая сказочная стилизация характеризует книги для младшего возраста (например, «Школа благородных мышей», «Снежный шар», «Маленький бирюзовый автобус»). Здесь преобладают мягкие линии и уютная атмосфера.

Яркий современный стиль О. Фадеевой сочетает сильную стилизацию форм с выраженным декоративным эффектом. В книге «Мне письмо! ...», выполненной в этом стиле, используются декоративные элементы, четкая графика и выраженная стилизация. Художница создает уникальную, уютную новогоднюю атмосферу, гармонично сочетая смелые художественные приемы с узнаваемым авторским почерком.

В практике О. Фадеевой *digital* с контуром – почти полностью цифровая иллюстрация, часто применяемая в динамичных современных историях. В книге «Школа благородных мышей» все иллюстрации созданы с помощью графического редактора *Procreate*, однако художница использовала для работы текстуры, сделанные вручную с помощью акварелей и пастели.

В последние годы большую популярность набирает «тихая книга» или

книга без слов, что подтверждается отечественными и европейскими премиями и конкурсами. «Тихая книга» (*silent book*) – это жанр, в котором повествование осуществляется исключительно визуальными средствами, без использования вербального текста. По мнению В. А. Васягиной, «тихая книга» – произведение искусства, которое подразумевает высокий уровень иллюстраций и сильную художественную историю [2, с. 104]. В отечественной иллюстрации она представлена именами таких авторов, как О. Фадеева («А в это время...»), А. Суворовой («Immagina»), К. Денисевич («Соседи»), Э. Мордяковой («За пределами звезд»), Т. Уховой («Кузнечик»), М. Шебеко («Где мой дом?»).

Издание О. Фадеевой «А в это время...» является ярким примером этого жанра, представляя визуальное повествование, где читатель становится активным соавтором, интерпретируя сюжет через цвет, композицию и детали. Работа детского писателя и иллюстратора нашла признание в профессиональном сообществе. В 2021 году по итогам конкурса «Новая детская книга», учрежденного издательством «Росмэн», в номинации «Новая детская иллюстрация» первое место заняла О. Фадеева с проектом «А в это время...». В 2022 году она стала лауреатом и престижного международного конкурса «Образ книги» (номинация «Авторская книга»).

И это вполне заслуженно. «А в это время...» имеет ярко выраженный сюжетный стержень, четкую структуру и авторскую интонацию, что делает ее более камерной и эмоциональной. Иллюстратор использует акварельную технику и богатую цветовую палитру, чтобы передать атмосферу, эмоции и движение (бушующее море, суетливый мегаполис, спокойствие деревни), создавая связную драматургию, доступную для понимания без знания языка.

Специфика издания заключается в демонстрации многообразия мира, объединенного одним мгновением. Читатель видит, что пока он уютно сидит с книгой, например, в Санкт-Петербурге, в других местах кипит совершенно иная жизнь. История раскрывается через графику, где рисунки не просто иллюстрируют, а ведут сюжет, показывая жизнь в разных точках планеты – от Баренцева моря до Нью-Йорка и космоса. Книга предлагает «кругосветное путешествие», требующее от читателя детального рассматривания, поиска ассоциаций, развития внимательности и эмпатии к героям, что способствует развитию творческого мышления.

Определяя принципы взаимодействия визуального образа и текста в работах детского писателя и иллюстратора, следует отметить, что она ориентирована на создание определенной атмосферы и гармоничное восприятие детей. Книжки О. Фадеевой, отличаются высокой степенью интеграции визуального образа и текста. Художница сознательно курирует пространство для текста внутри иллюстрации. Текст не просто накладывается поверх, а взаимодействует с изображением, иногда «играя» с ним, что облегчает восприятие, особенно в познавательных книгах.

Визуальный образ (акварельные, уютные, часто детальные иллюстрации) усиливает настроение текста, действуют на чувства ребенка, погружая в мир «КотоФеев» или «Каравеллы». В книжках-картинках (например, «А в это время...», «Снежный шар», «Бельчонок, его друзья и волшебная книга», «Колыбельная для маленького селезня») или научно-популярных изданиях («Ветер», «Вода», «Земля») иллюстрации не дублируют текст, а расширяют его, добавляя смысловые детали, которые ребенок рассматривает, пока слушает или читает историю.

О. Фадеева стремится к максимальной ясности, органично вписывая схемы, графики и сложные технические детали

в общую художественную картину, чтобы информация воспринималась «легко». Взаимодействие текста и образа автор превращает в игру, делая процесс погружения в книгу для детей интерактивным и увлекательным.

Подводя итог, можно утверждать, что авторская книга в творчестве О. Фадеевой выступает как уникальный синтетический жанр. В нем писатель и художник выступают в одном лице, создавая не просто иллюстрированное издание, а целостное, неразрывное художественное произведение.

Метод О. Фадеевой отличается тотальным контролем над синтезом вербального и визуального контента. Художественный язык позволяет трансформировать цвет и линию в осязаемые ощущения – текстуру, звук и атмосферу. Ее рабочий процесс строго структурирован: от жесткого планирования кадра до чистой графической реализации, а творческий подход отличается детальной проработкой образов.

Визуальная специфика творчества О. Фадеевой раскрывается через уникальную работу с цветом, акцент на фактурности, а также через неразрывный синтез текстовых и визуальных образов.

Книга «А в это время...» – эталон «тихой книги». Здесь иллюстрация не просто дополняет текст, а становится самостоятельным языком, передающим сюжет, тончайшие эмоции и катарсис.

Принципы взаимодействия визуального образа и текста в работах художницы, включающие «раскадровку» от А до Я, позволяют создать атмосферу, где гармоничное восприятие достигается за счет отсутствия противоречий между тем, что ребенок видит, и тем, что он читает.

Таким образом, авторская книга О. Фадеевой представляет собой результат тотального авторского контроля, где литературный сюжет, визуальная образность и структурный дизайн сливаются в единое художественное целое, характерное для современного искусства книги.

Литература

1. *Анюхина, А. С.* История книги художника в России // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. № 8–3. С. 127–132.
2. *Васягина, В. А.* Современная отечественная книжная иллюстрация: феномен «тихой книги» // Terra artis. Искусство и дизайн. 2025. № 4. С. 102–110.
3. *Голубева, О. С.* Искусство современной петербургской детской книги в русле постмодернизма // Искусство – диалог культур: сборник материалов IX Междунар. науч.-практ. конференции; Грозный, 25 октября 2024 г. Махачкала: АЛЕФ, 2023. С. 99–107.
4. *Голубева, О. С., Мажуга А. И.* Компьютерные технологии в искусстве петербургской детской книги конца XX – начала XXI в. // Искусство – диалог культур: сб. мат.-ов IX Междунар. науч.-практ. конф.; Грозный, 27–28 октября 2023 г. Махачкала: АЛЕФ, 2023. С. 76–89.
5. *Мурашова, Н. С.* Книга как художественный артефакт // Библиосфера. 2023. № 2. С. 64–72.
6. Ольга Фадеева ~ детский писатель, иллюстратор: [пост] [Электронный ресурс] // [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. URL: https://m.vk.com/olgafadeeva_books?offset=10&own=1 (дата обращения: 03.05.2026).
7. Ольга Фадеева. О том, над чем сейчас работаю: [пост] [Электронный ресурс] // [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. URL: <https://vk.com/artfolga> (дата обращения: 03.05.2026).
8. [Ольга Фадеева] [ollartschool] Авторская книга от идеи до бестселлера (2025) [Электронный ресурс] // <https://kladovayakatalog.ru/product/olga-fadeeva->

olaartschool-avtorskaya-kniga-ot-idei-do-bestsellera-2025/ (дата обращения: 03.05.2026).

9. **Орлова, А.** Книга в современных художественных практиках // Новая образность. Русская литература и искусство в контексте тенденций визуальной культуры : материалы конференции ; Москва, 10 ноября 2017 г. Москва : Рос. гос. б-ка для молодежи, 2018. С. 11–16.

Д. Ф. Никандров

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук
Ю. М. Пашедко*

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СВЕТОВОГО ДИЗАЙНА АДМИРАЛТЕЙСКОГО РАЙОНА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

В статье рассматриваются перспективы развития светового дизайна Адмиралтейского района Санкт-Петербурга как одной из ключевых историко-культурных территорий города. Анализируется существующее состояние световой среды района, выявляются ее сильные стороны и проблемные зоны. Основное внимание уделяется трем перспективным направлениям дальнейшего развития: расширению системы архитектурно-художественной подсветки памятников и архитектурных доминант, внедрению динамического и сценарного освещения в общественные пространства и прогулочные зоны, а также формированию световых маршрутов

Ключевые слова: световой дизайн, архитектурно-художественная подсветка, динамическое освещение, световые маршруты, световая среда Санкт-Петербурга, Адмиралтейский район

Daniil F. Nikandrov

*The article was prepared under the academic supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences
Julia M. Pashedko*

PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF LIGHTING DESIGN IN THE ADMIRALTEYSKY DISTRICT OF SAINT PETERSBURG

The article examines the prospects for the development of lighting design in the Admiralteysky District of Saint Petersburg as one of the city's key historical and cultural areas. It analyzes the current state of the district's light environment, identifying its strengths and problem zones. Particular attention is given to three main directions for further development: the expansion of architectural lighting for monuments and architectural landmarks, the introduction of dynamic and scenario-based lighting in public and pedestrian spaces, and the creation of light routes

Keywords: lighting design, architectural lighting, dynamic lighting, light routes, light environment of Saint Petersburg, Admiralteysky District

Адмиралтейский район Санкт-Петербурга является одним из важнейших районов исторического центра города, в пределах которого сосредоточено значительное количество памятников архитектуры, объектов культурного

наследия, исторических ансамблей, мостов и набережных, садов и общественных пространств. Именно здесь особенно ярко проявляется многослойность исторической среды города. Адмиралтейский район играет важную роль в

формировании не только дневного, но и вечернего облика Санкт-Петербурга.

Особое значение района связано с историей городского освещения. Именно вблизи Адмиралтейства было установлено первое газовое освещение в городе [12]. Позднее Адмиралтейский район стал одной из первых локаций создания архитектурной подсветки в Ленинграде. В 1964 году, когда была создана служба художественной подсветки

при ЭСП «Ленсвет» и освещен ряд знаковых объектов города (рис. 1), первым из них в списке значился шпиль Адмиралтейства, узнаваемый ориентир и символ района [5]. Годом ранее был освещен Исаакиевский собор и памятник Николаю I. Таким образом, Адмиралтейский район уже давно выступает одной из важнейших территорий формирования вечернего светового образа города.

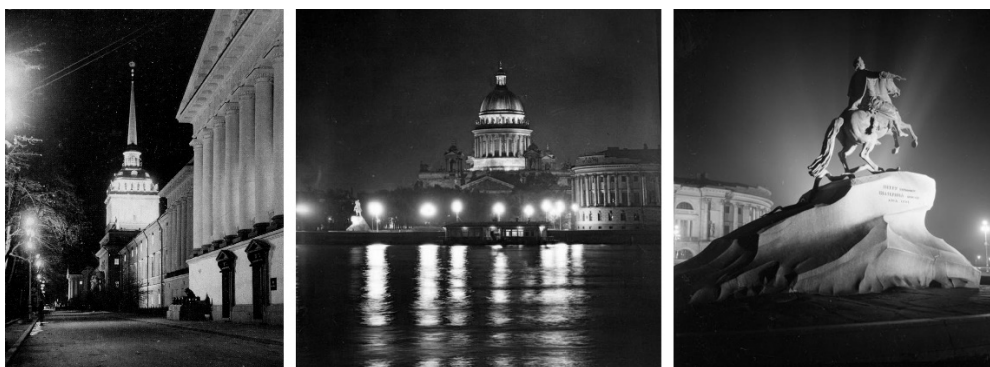


Рис. 1. Вечерний световой образ центра Ленинграда, 1960-е

Вместе с тем современное состояние освещения района нельзя считать окончательно сформированным. Наряду с уже подсвеченными объектами и территориями здесь сохраняются отдельные неосвещенные памятники архитектуры, общественные пространства с невыразительной световой средой, темные зоны, а также участки и объекты, где требуется обновление устаревших систем освещения. Кроме того, актуальный световой дизайн крупного города не должен ограничиваться только задачами выявления эстетических качеств архитектуры. Все большую значимость приобретают также коммуникативные, навигационные и интерактивные функции света, позволяющие выстроить сценарии взаимодействия туристов и горожан со средой, раскрывая культурный контекст, дух и память места. Как отмечает автор пособия по архитектурно-художественной подсветке Санкт-Петербурге В. В. Семенова, «качественно созданная архитектурно-художественная и ландшафтная подсветка не только улучшает эстетическое восприятие городской

среды его жителями, но и повышает привлекательность Санкт-Петербурга как объекта туризма» [1]. Именно поэтому исследование перспектив развития светового дизайна Адмиралтейского района Санкт-Петербурга, представляется актуальным в контексте поиска новых подходов к организации вечерней городской среды, а также целостной репрезентации исторического и культурного наследия города.

Целью данной статьи является выявление основных направлений дальнейшего развития светового дизайна Адмиралтейского района Санкт-Петербурга с учетом его историко-культурной специфики и существующего состояния архитектурного и уличного освещения. Для выполнения данной цели был проведен анализ и сравнение ключевых памятников, не имеющих архитектурно-художественной подсветки, а также выявление туристического потенциала общественных пространств и возможностей формирования световых маршрутов посредством метода натурного наблюдения.

Особенности существующей световой среды Адмиралтейского района

В настоящее время световая среда Адмиралтейского района Санкт-Петербурга в целом может быть охарактеризована как достаточно развитая и насыщенная. Значительное число памятников архитектуры и объектов культурного наследия, в том числе федерального значения, уже имеют архитектурно-художественную подсветку. Прежде всего это касается наиболее ценных, ключевых достопримечательностей, таких как Исаакиевский собор, здание Адмиралтейства, Конногвардейский манеж, памятник Петру I «Медный всадник», памятник

Николаю I, Мариинский дворец и весь ансамбль Исаакиевской площади, а также ряд других памятников, храмов и исторических ансамблей. Во многом современное относительно целостное состояние световой среды района стало результатом последовательной реализации программы «Светлый город», в рамках которой в Санкт-Петербурге в течение последних десятилетий велось активное внедрение систем архитектурной подсветки на наиболее значимых объектах исторического центра [10]. Среди последних – выразительный доходный дом Р.Г. Веge с атлантами, набережная Адмиралтейского канала, Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (рис. 2).

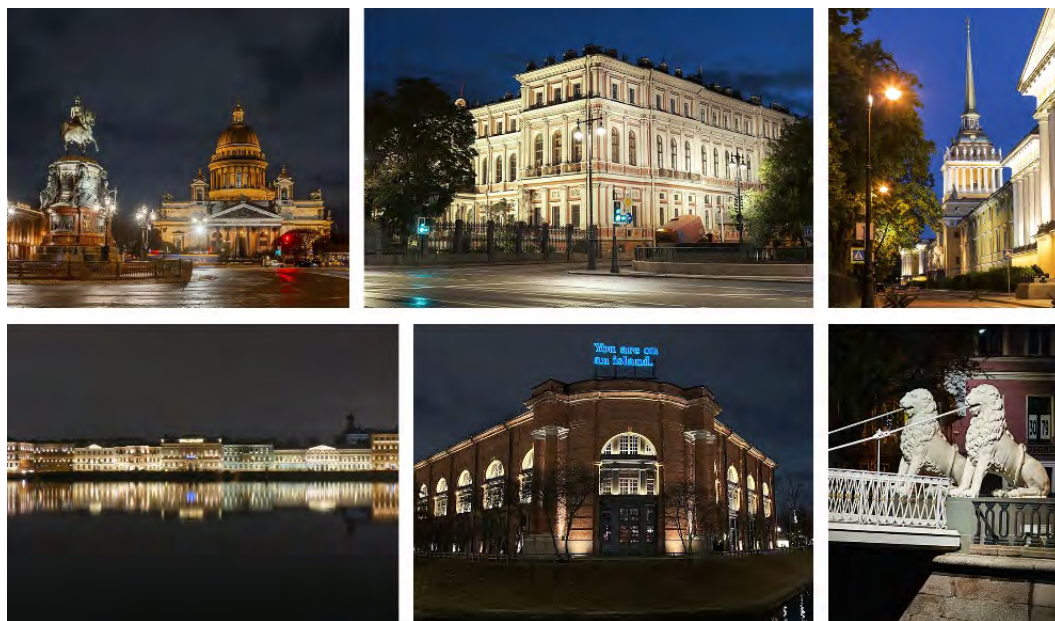


Рис. 2. Вечерний световой образ современного Адмиралтейского района

На ряде объектов подсветка обновляется с учетом новых технических возможностей и эстетических требований. Так, Николо-Богоявленский морской собор, в 2025 году получил современное световое оборудование, а также впервые была освещена колокольня храма (рис. 3). В целом, можно говорить о намечающейся перспективе модернизации ранее созданных систем подсветки, особенно на тех объектах и ансамблях, которые были оборудованы одновременно 15–20

лет назад и сегодня уже не в полной мере соответствуют актуальным стандартам светового дизайна исторической среды. Это относится, в частности, к ряду объектов Английской набережной, в особенности, к зданию Сената и Синода, подсветка которого нарушает целостность светового ансамбля Невы из-за избыточных яркостных характеристик, и эффекта «дробления» архитектоники фасада за счет контраста с неосвещенными фрагментами [1]. Здание исторического

Мариинского театра последний раз сменило архитектурную подсветку в 2012 году, однако, освещение на протяжении последних нескольких лет остается неиспользуемым. Не используется в полной

мере и система динамического освещения нового здания Мариинского театра. Металлогалогенные прожекторы подсветки Троицкого собора постепенно выходят из строя, искажая равномерный белый свет.



Рис. 3. Объекты архитектурно-художественной подсветки в Адмиралтейском районе, реализованные в 2024-2025, фотографии автора

Важную роль в световой структуре Адмиралтейского района играют крупные городские площади и транзитные общественные пространства. Архитектурное освещение за последние годы сформировало новый вечерний облик таких значимых узлов, как Сенная площадь, Технологическая площадь и площадь Труда. При этом характер их использования различен: Технологическая площадь в большей степени сохраняют транзитную функцию, тогда как площадь Труда, помимо транзитной роли, становится также точкой туристического притяжения благодаря концентрации достопримечательностей, учреждений культуры и досуга. Сенная площадь одновременно является важнейшим транзитным узлом и в то же время отправной точкой для многих туристических и досуговых маршрутов.

Несмотря на высокую общественную значимость Новой Голландии как одного из ключевых центров притяжения в районе, ее внешнее архитектурное освещение в настоящее время представляется сравнительно сдержанным и недостаточно выразительным. По уровню освещенности этот ансамбль значительно уступает соседствующим объектам – зданию Центрального Военно-морского музея, площади Труда и недавно оформленной части набережной Адмиралтейского канала. Освещение прогулочных зон острова также в основном остается функциональным и не раскрывает в полной мере художественный потенциал этого общественного пространства.

Сады района – Юсуповский, Никольский, Алексеевский, Польский, Из-

майловский, Маршала Говорова и Олимпия, а также парк Екатерингоф в основном освещаются утилитарно и умеренно, без применения актуальных приема светодизайна. Молвинский сад не имеет освещения. Своеобразием световой среды отличается Александровский сад, где вечернее восприятие территории формируется не столько за счет собственного освещения, сколько за счет периферийного светового окружения. Пространство зеленых насаждений оказывается включенным в сложную световую композицию, образованную подсветкой Адмиралтейства, Исаакиевского собора, дома А.Я. Лобанова-Ростовского, здания Сената и Синода, Манежа и других зданий. Безусловной световой и культурной доминантой парка, является ярко освещенный Медный всадник. В самом саду акцентированы светом скульптурные группы у центрального фонтана, статуи Геракла и Флоры Фарензских, памятник Пржевальскому, вокруг которого также размещен круг реконструированных газовых фонарей в память об истории газового освещения города, начавшемся именно с этого места. Дополнительную выразительность среде парка придает контрастное цветное освещение зелеными прожекторами по контуру сада.

В Адмиралтейском районе заметно развивается традиция праздничной, прежде всего, новогодней иллюминации. В последние годы она становится все более разнообразной и приобретает новые формы художественной выразительности (рис. 4). Одной из наиболее

ярких зон сезонного притяжения выступает район Семимостья и прилегающие территории набережной Фонтанки, где празднично оформлены световыми формами и гирляндами Пикалов, Красногвардейский, Старо-Никольский, Египетский, Красноармейский и другие мосты. Вблизи Мариинского театра также размещаются светографические инсталляции на тему театра. В районе формируются новогодние световые маршруты, включающие также инсталляции на Конногвардейском бульваре, Исаакиевской и Сенной площади, в Александровском саду и в других локациях [2]. Это свидетельствует о потенциале территории к развитию не только постоянного освещения, но и событийных, сценарных форм организации световой среды. Однако качество их светового дизайна, а также связь с историческим и культурным контекстом локации во многих случаях можно подвергнуть сомнению. Только два постоянных вечерних световых маршрута от СПб ГБУ «Ленсвет» функционируют в районе, предлагая прогулку мимо объектов регулярной архитектурной и наружной подсветки [4]. Маршрут «Адмиралтейский» следует по южной части района от Фонтанки до Обводного канала [7], а «Дворцовый» включает основные достопримечательности от Дворцовой до Исаакиевской площади, включая весь Александровский сад [6]. Однако, они не имеют соответствующего информационного обеспечения в реальной среде и о них можно узнать лишь на сайте.

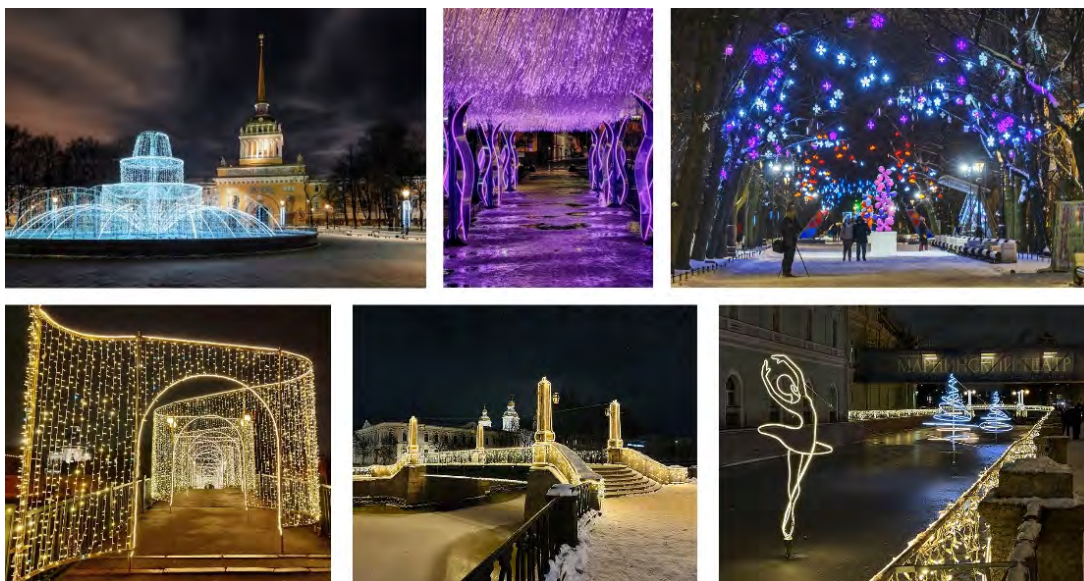


Рис. 4. Декоративная новогодняя иллюминация прогулочных зон Адмиралтейского района

Таким образом, существующая световая среда Адмиралтейского района уже обладает и рядом сильных сторон, связанных с наличием множества освещенных зданий и памятников, светокомпозиционной целостностью главных исторических ансамблей и площадей, включением сезонных световых инсталляций. Одновременно сохраняется необходимость дальнейшего системного развития световой среды по следующим векторам: внедрение архитектурно художественной подсветки для ряда ранее неосвещенных объектов культурного наследия, усиления световой выразительности, динамичности и интерактивности общественных пространств и прогулочных зон, создания системы световых маршрутов по району.

Подсветка архитектурных доминант и памятников

Одним из важнейших направлений развития светового дизайна Адмиралтейского района Санкт-Петербурга является дальнейшее расширение системы архитектурно-художественной подсветки объектов, обладающих историко-культурной и градостроительной значимостью. Несмотря на достаточно высокий уровень сформированной вечерней световой среды, в районе до сих

пор сохраняется ряд памятников, не имеющих постоянной архитектурной подсветки либо раскрытых в ночном обличье города недостаточно выразительно.

Прежде всего это относится к ряду объектов культурного наследия федерального значения, которые в настоящее время не включены в полноценную систему постоянного архитектурного освещения. К ним могут быть отнесены ряд исторических малых мостов: Старо-Калинкин, Египетский, Аларчин, Пикалов, Поцелуев, Синий и Красный мосты, Юсуповский дворец на набережной реки Мойки и дворец с садом на Фонтанке (рис. 5), арка Новой Голландии, Екатерининское собрание, Никольские ряды, Дом городских учреждений на Садовой улице, Большая хоральная синагога и церковь Святого Станислава, часовня Измайловского собора, дом где жил А. В. Суворов на Крюковом канале, а также дом, где жил поэт А. А. Блок на набережной Пряжке и другие [3]. Значимость этих объектов определяется историко-архитектурной ценностью и важной ролью в формировании территориальной идентичности и туристической привлекательности.

Отдельную группу составляют архитектурные доминанты Адмиралтейского района, играющие особую роль в построении его вечерней панорамы (рис. 5). Речь идет об объектах, выделяющихся в городской ткани по высоте, силуэту и дальности восприятия, благодаря чему именно они способны стать основными световыми акцентами района. К числу таких доминант относятся заметный как с Вознесенского проспекта, так и с Садовой улицы Дом городских учреждений, видимая с обширных участков Садовой улицы пожарная каланча на углу с Большой Подъяческой улицей, Съезжий дом 4-й Адмиралтейской части

на площади Репина, дом с башней на Вознесенском проспекте, 57 и дом товарищества «Помещик», хорошо видимые в створе Измайловского проспекта, а также Свято-Исидоровская церковь, просматриваемая с Семимостья. Многие из перечисленных зданий относятся к объектам культурного наследия регионального значения [9], дополняют структуру ориентиров исторического центра. Их архитектурная подсветка способна реализовать не только художественную, но и композиционно-навигационную функцию, усиливая связность района в темное время суток.

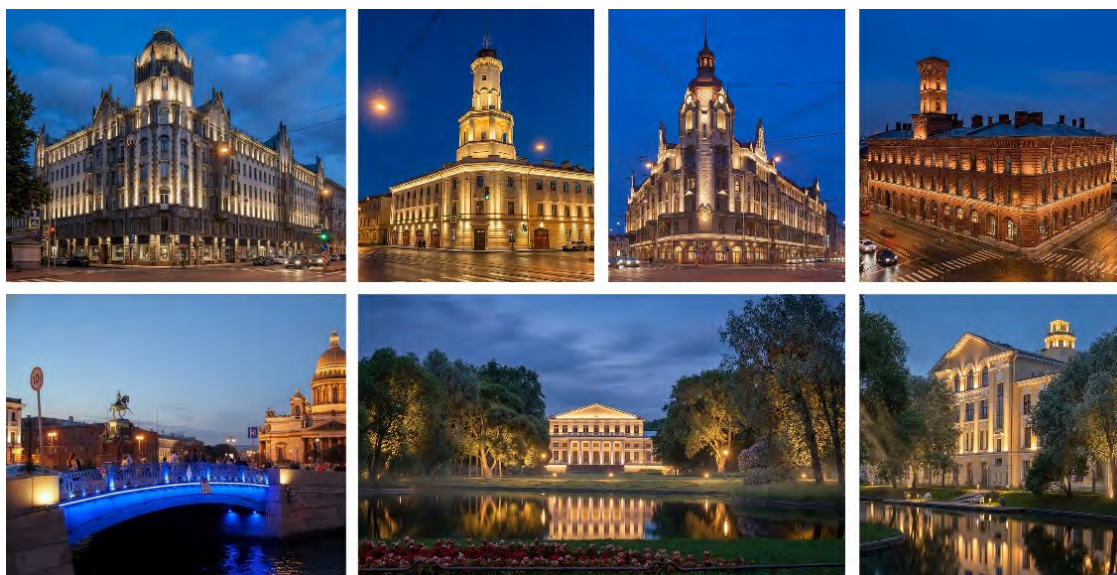


Рис. 5. Концепция художественной подсветки архитектурных памятников и доминант Адмиралтейского района, визуализации автора

В Адмиралтейском районе имеется также ряд других объектов и городских пространств, перспективных для включения в систему архитектурно-художественного освещения. К ним относятся набережная Крюкова канала от Мариинского театра до Никольских рядов, набережная Адмиралтейского канала, включая дворец Бобринских, дом Капустина, дом Ратькова-Рожнова, Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков на канале Грибоедова, Дом музыки на Мойке,

ДК Связи, площадь Тургенева, Семеновская площадь. Эти объекты важны как локальные узлы, пути или ориентиры района, но имеют второстепенное значение по отношению к ключевым памятникам и архитектурным доминантам.

Динамическое и сценарное освещение общественных пространств

Что касается динамического освещения общественных пространств Адмиралтейского района, то здесь в первую

очередь следует акцентировать внимание на территориях, уже обладающих потенциалом комфортных прогулочных зон (рис. 6). К их числу относится Конногвардейский бульвар – важная пешеходная транзитная артерия, соединяющая исторический центр с Новой Гол-

ландией и Театральной площадью. Приемы светодинамики могли бы усилить выразительность бульвара в вечернее время, превратить рядовой транзитный маршрут в полноценное светопространство, одновременно общения, движения и отдыха, согласно классификации Н. И. Щепеткова [11].

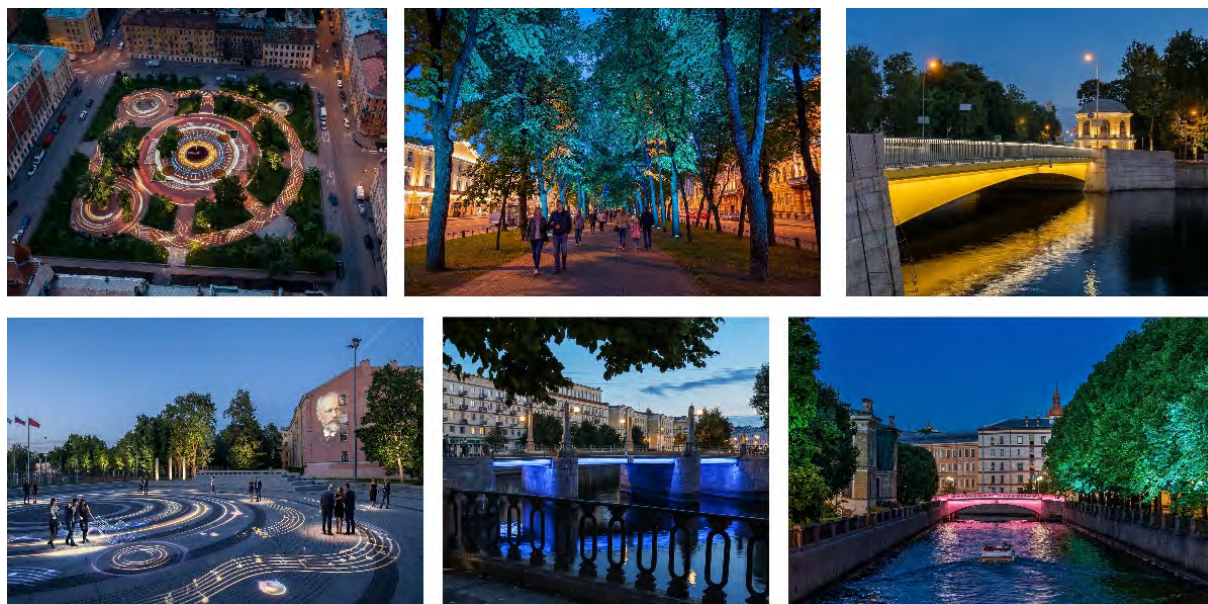


Рис. 6. Концепция динамического и сценарного освещения общественных пространств Адмиралтейского района, визуализации автора

Аналогичным потенциалом обладает Новая Голландия, которая, несмотря на свою высокую общественную значимость, в настоящее время не имеет на территории выразительных световых пространств, способных формировать особые сценарии пребывания посетителей, в том числе интерактивные. Одним из направлений развития ее световой среды может стать создание интерактивных светодинамических зон притяжения, работающих не только как декоративные элементы, но и как средства пространственной организации вечерней активности.

Внимания заслуживают сады и парки района. К примеру, в Юсуповском саду можно выразительно подчеркнуть светом и цветом кроны деревьев, выходящих к прудам, обрамляющих перспек-

тивный вид на дворец. Светодинамическая среда обеспечит более широкий спектр ощущений от прогулки, сделает сад или сквер более привлекательным.

Перспективной зоной для внедрения динамического освещения является территория Семимостья – одна из наиболее узнаваемых туристических локаций Адмиралтейского района, обладающая высокой визуальной привлекательностью, водным окружением и элементами озеленения (рис. 6). Здесь светодинамических сценарии могут подчеркнуть романтический, живописный, мистический характер Семимостья, визуализируя светом на мостах сценарий волшебной падающей звезды, под который гости загадывали бы желания.

Кроме того, применение динамического освещения возможно на улицах и

площадях района, отличающихся невысокой транспортной нагрузкой и большей комфортностью для пребывания пешеходов. Речь идет о территориях, которые сегодня не имеют отчетливых ориентиров или ярко выраженных достопримечательностей, но способны в перспективе стать локальными центрами вечерней жизни, как, например, площадь Тургенева или Кулибина. Светодинамика в таких пространствах может выступать инструментом формирования новой идентичности и дополнительной привлекательности среды без необходимости радикального вмешательства в историческую ткань района. Площадь перед концертным залом Мариинского театра может обрести не только выразительный световой облик, но и наполниться информативными инсталляциями на тему театра и музыки, став важной точкой притяжения возле будущей станции метро «Театральная».

Динамическое освещение возможно реализовать и на малых мостах Адмиралтейского района, благодаря включению разнообразных световых сценариев, повседневных и праздничных. Однако в данном случае важна мера и деликатность в используемой яркости и цветности, в контексте места. Для мостов, расположенных в наиболее значимой исторической части города, Синего и Красного мостов, динамические световые сценарии допустимы только в праздничном режиме и не должны нарушать сложившийся облик исторической среды.

Световые маршруты как инструмент формирования локальной идентичности

Перспектива развития светового дизайна Адмиралтейского района неразрывно связана с внедрением системы световых маршрутов. Следует отметить, что отдельные предпосылки для формирования световых маршрутов в районе уже существуют и были представлены в вводной части статьи. В настоящее

время даже при наличии городских цифровых туристических ресурсов прохождение многих маршрутов в реальной городской среде остается затруднительным и малоинформативным, поскольку сами объекты на местности зачастую не снабжены доступными средствами навигации. Между тем виртуальная информационная среда должна быть интегрирована в световые маршруты, особенно если они непосредственно связаны с историей, культурой и архитектурным наследием района.

Подобные примеры вечерних маршрутов пока нельзя назвать полноценными, поскольку в них отсутствует ясно читаемая в реальной среде маршрутная структура, а также информационная и навигационная составляющая. В связи с этим особую актуальность приобретает поиск новых световых решений, которые были бы не только выразительными, но и органично вписывались бы в эстетику и культурный код Адмиралтейского района, становились бы средством навигации.

Перспективным является превращение светового маршрута в полноценную навигационную систему для жителей и туристов. Такая система может включать светоинформационную навигацию, связывающую отдельные точки маршрута знаками и указателями, и сеть декоративных световых ориентиров, каждый из которых играет роль смыслового и визуального акцента. В качестве таких ориентиров могут выступать световые инсталляции, проекции на брендауэры, архитектурная подсветка, локальные зоны динамического освещения, различные формы световографической коммуникации. Подобный подход позволяет не только направлять движение пешехода, но и последовательно раскрывать перед ним историко-культурное содержание района.

Немаловажной составляющей световых маршрутов является их информационно-техническое обеспечение. Для

полноценного функционирования маршрута недостаточно создать отдельные световые инсталляции, архитектурные акценты или зоны притяжения; принципиально важным является также формирование системы связи между этими точками и создание условий для взаимодействия пользователя с маршрутом. Такая связь может обеспечиваться как средствами световой навигации, так и через виртуальную среду, доступную с помощью мобильных устройств или физических стендов. В структуру маршрута целесообразно включать *QR*-коды и иные информационные интерфейсы, позволяющие получать сведения об объектах, их историческом контексте, маршруте движения и содержательном наполнении конкретной локации.

Автором статьи ранее была разработана концепция системы светографической коммуникации «Проводник», объединяющая три маршрута по Адмиралтейскому району: «Адмиралтейский канал», «Культурная Коломна» и «Петербург Достоевского» [8]. Данные маршруты были ориентированы на погружение пользователя в исторический, культурный и литературный контекст различных частей района (рис. 7). Важным преимуществом концепции являлось то, что все маршруты начинались от станций метро, что делало их доступными и удобными для широкого круга пользователей, а ориентирование в городской среде облегчалось мобильное приложение с возможностью интерактивного взаимодействия.

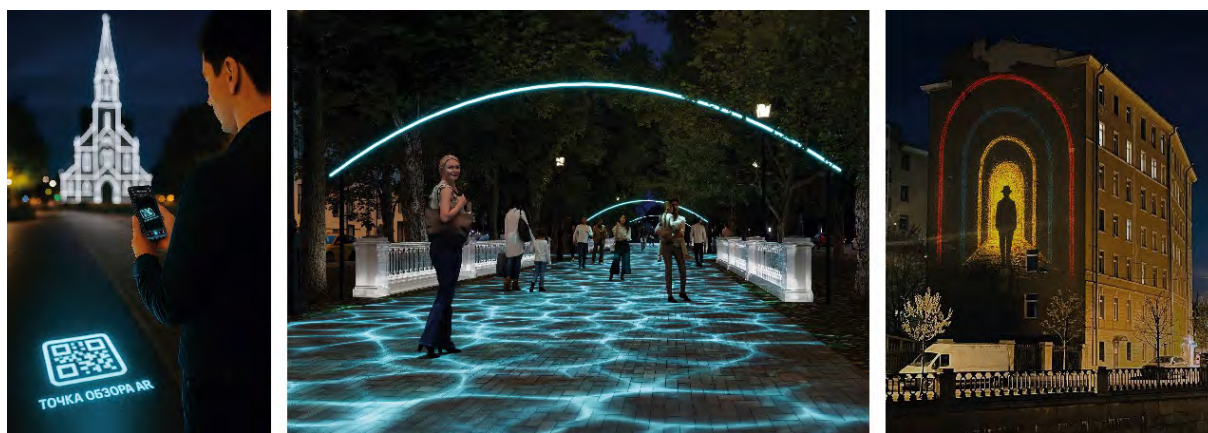


Рис. 7. Маршрут светографического путеводителя «Проводник», концепция автора

Существенной составляющей маршрутов выступала не только навигация как таковая, но и интерпретация утраченного наследия. В частности, предлагалось воссоздание облика исчезнувших храмов с помощью специальных прозрачных стендов, позволяющих зрителю, глядя сквозь них, увидеть, как исторический объект был встроен в панораму города. Такой прием соединяет в себе функции просвещения, визуальной реконструкции и эмоционального погружения в культурную память места.

Заключение

Проведенный анализ показывает, что общее качество световой среды Адмиралтейского района Санкт-Петербурга в настоящее время следует оценивать как достаточно высокое. Ключевые ансамбли, наиболее значимые памятники архитектуры и ряд важнейших городских доминант уже включены в систему архитектурно-художественного освещения, благодаря чему район обладает выраженной композиционной насыщенностью и заметной ролью в формировании вечернего образа исторического

центра. В статье уже отмечено, что существующая световая среда района опирается на подсвеченные архитектурные доминанты, исторические ансамбли и сезонные световые сценарии, а также требует дальнейшей модернизации и выравнивания отдельных фрагментов

Вместе с тем в районе сохраняются отдельные темные зоны, невыявленные здания и памятники, и территории с нереализованным потенциалом использования в темное время суток, а также объекты, световые решения которых нуждаются в корректировке, дополнении или техническом обновлении. Это касается как объектов культурного наследия, не имеющих постоянной архитектурной подсветки, так и общественных пространств, которые пока не обладают достаточно выразительным вечерним сценарием.

Динамическое освещение общественных пространств Адмиралтейского района следует рассматривать как инструмент повышения выразительности, комфортности и притягательности вечерней среды. Его внедрение наиболее оправдано в популярных прогулочных зонах, либо там, где требуется сформировать новые точки притяжения пешеходов.

Световые маршруты могут рассматриваться как одно из наиболее перспективных направлений развития светового дизайна Адмиралтейского района. Их значение заключается не только

в повышении туристической привлекательности территории, но и в формировании новой модели вечернего восприятия города. Особенно важным представляется переход от понимания световой среды как исключительно эстетического явления к ее рассмотрению как среды коммуникативной и человеко-ориентированной. Свет в историческом центре должен не только украшать архитектуру, но и помогать ориентироваться, выявлять культурные смыслы места, вовлекать пользователя в восприятие городской среды, создавать связи между объектами городской среды и формировать информационное пространство города.

Таким образом, развитие светового дизайна Адмиралтейского района следует рассматривать как поэтапный процесс формирования более целостной, выразительной и осмысленной вечерней среды, в которой архитектурная подсветка, сценарный свет и световые маршруты работают совместно. Начинать такую трансформацию целесообразно с конкретных зон, округов и наиболее перспективных прогулочных направлений, постепенно объединяя их в единую световую и коммуникативную систему. В перспективе подобная методика может стать основой для дальнейшего развития световой среды не только Адмиралтейского района, но и всего исторического центра Санкт-Петербурга.

Литература

1. Архитектурно-художественная подсветка в Санкт-Петербурге. Практические комментарии. Световое пространство Санкт-Петербурга. Комплексный подход. / Составитель Семенова В. В. Санкт-Петербург : НИПЦ Генплана Санкт-Петербурга, 2012. 132 с.
2. В Петербурге представили первый праздничный новогодний маршрут. / Телеканал Санкт-Петербург. [Электронный ресурс]. – URL: <https://tvspb.ru/news/2026/01/2/v-peterburge-predstavili-pervyj-prazdnichnyj-novogodnij-marshrut> (дата обращения: 01.04.2026).
3. Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации / АИС ЕГРКН [Электронный ресурс]. – URL: <https://okn-mk.mkrf.ru/maps#> (дата обращения: 31.03.2026).

4. Зажигаем огни Санкт-Петербурга / СПб ГБУ «Ленсвет». Красноярск : Платина-профи, 2024. 96 с.
5. Летопись «Ленсвета» / СПб ГБУ «Ленсвет». Санкт-Петербург : ООО «Северославянское бюро рекламы», 2014. 132 с.
6. Маршрут Дворцовый | Прогулки по вечернему Петербургу / Visit Petersburg: официальный городской туристский портал Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. – URL: <https://visit-petersburg.ru/route/marshrut-dvortsovyu/> (дата обращения: 02.04.2026).
7. Маршрут Адмиралтейский | Прогулки по вечернему Петербургу / Visit Petersburg: официальный городской туристский портал Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. – URL: <https://visit-petersburg.ru/route/marshrut-dvortsovyu/> (дата обращения: 02.04.2026).
8. **Никандров Д. Ф., Вуль О. А.** Светографическая коммуникация в городской среде исторического центра Санкт-Петербурга // Инновационная светотехника: журнал РНК МКО. 2025. № 2. С. 91-96.
9. Объекты культурного наследия на территории Санкт-Петербурга [Электронный ресурс] / Официальный сайт КГИОП. [Электронный ресурс]. – URL: https://kgiop.gov.spb.ru/deyatelnost/uchet/list_objects (дата обращения: 31.03.2026).
10. Закон Санкт-Петербурга от 7 марта 2001 г. N 156-22 "О целевой программе Санкт-Петербурга "Развитие наружного освещения Санкт-Петербурга "Светлый город" на 2000-2003 годы" (утратил силу)
11. **Щепетков Н. И.** Светодизайн города и интерьера: Учебное пособие для высших учебных заведений. Москва, 2021. 456 с.
12. **Хасанов И. И., Шакиров Р. А.** История развития газового освещения в Санкт-Петербурге в XIX – начале XX века // История и педагогика естествознания. 2023. №1. С. 19-23.

А. Н. Пислегина

*Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук, доцента
М. Э. Вильчинской-Бутенко*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ РОССИЙСКИХ ИНТЕРНЕТ- ЖУРНАЛОВ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

В статье рассмотрены особенности дизайна размещенных в интернет-сети российских журналов для подростков, их графические характеристики и взаимосвязь с печатными изданиями. В качестве примеров взяты журналы «Мы», «Думай», «Поколение», «Квантик», «Сила лиса» и «The girl»

Ключевые слова: журнал для детей, графический дизайн, журнал для подростков, книжный дизайн, интернет-журнал

Arina N. Pislegina

*The article was carried out under the scientific supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko*

DESIGN OF RUSSIAN ONLINE MAGAZINES FOR TEENAGERS

The article examines the design features of Russian magazines for teenagers posted on the Internet, their graphic characteristics and their relationship with printed publications. The magazines "We", "Think", "Generation", "Quantik", "The Power of the Fox" and "The girl" are considered as examples

Keywords: magazine for children, graphic design, magazine for teenagers, book design, online magazine

В настоящее время довольно часто поднимается проблема отсутствия чтения в жизни детей и подростков, поскольку те предпочитают смарт-технику бумажным печатным изданиям. Нельзя отрицать, что цифровые технологии доминируют в процессе современного социального взаимодействия, обучения, и в любых других аспектах жизни. Однако можно также считать, что их развитие и совершенствование сети способствуют увеличению количества чтения в жизни не только подростков, но каждого человека.

Современное чтение во многом отличается от того чтения, которое существовало в предыдущие эпохи. Оно стало быстрым, «рваным». Традиционные журналы и книги во многом уступили место новым текстовым форматам: постам в социальных сетях, подкастам, видео-инструкциям, каналам и др. Такие форматы увеличивают скорость прочтения информации и преобразуют чтение во фрагментарный процесс, не требующий углубленного анализа прочитанного, что отражается на их дизайне. Кроме того, скроллинг ленты и постоянный доступ к видео и играм увеличивают

потребность в интерактивном визуальном контенте, который предоставляется такими онлайн-сервисами, что сказывается на вкусах и предпочтениях современных подростков. Так, согласно А. Лузгиной, по результату опроса, проведенного среди трехсот московских девятиклассников, было выяснено, что 74 % из них предпочитают видео-контент, и при этом только 19 % смотрят длинные ролики. Исключительно текстовый контент выбирали менее 8 %, остальные же предпочитали смотреть вертикальные видео и искали интерактив [1].

Мессенджеры и онлайн-платформы подстраивают свой дизайн страниц и навигацию под все современные цифровые процессы и требования, актуализируя как визуальные инструменты, так и механики взаимодействия с пользователями, чтобы современный читатель, находящийся в поисках насыщенного контента, получал его и продолжал им интересоваться. Поэтому для того, чтобы конкурировать с новыми интернет-площадками и цифровыми продуктами, журналам необходимо соответствовать заданным технологиями тенденциям и медиа-трендам. Так часть журналов трансформировалась и стала более визуальной, узконаправленной и интерактивной, и часть из них перешла в цифровой формат.

Стоит отметить, что многие традиции печатных изданий сохраняются и в современной печатной и сетевой продукции, особенно той, что рассчитана на младший возраст. Примером может стать интерактивное взаимодействие, что отражено в детских печатных журналах XX века. Так, в советских журналах «Мурзилка», «Детский календарь» и «Звездочка» юным читателям предлагалось собрать бумажные конструкции и самоделки, расположенные во вкладышах в конце журналов [3]. Примером современных интерактивных печатных изданий могут стать белорусские детские журналы «Стрекоза», «Школа модниц»

и «Волшебный», которые предлагают своим читателям такие игры, как ребусы и японские кроссворды, шарады, викторины, логические загадки и проверки на внимательность для того, чтобы детям было интересно взаимодействие с журналом, и чтобы через этот процесс в них воспитывал чувство эстетики и развивал логику [2]. Аналогично в современных печатных детских журналах можно наблюдать сохранение красочности и размещения на разворотах большого количества изображений. Так, общая площадь иллюстраций в журналах для детей возрастом 10 лет составляет не менее 30 %, а проведенные исследования подтверждают то, что мрачные, холодные и темные цвета неприятны детям [4]. Примером таких современных российских печатных журналов для юных читателей могут стать «Золотой фонд прессы Российской Федерации», «Муравейник», «Колокольчик», «Кот и пес», «Юный натуралист» [5]. Дизайн интернет-журналов во многом опирается на стандарты и традиции печатных изданий, однако цифровое пространство вносит свои коррективы в процесс взаимодействия читателя с продуктом, и, соответственно, влияет на проектирование этого продукта.

Интернет-журналы часто создаются на основе медиабренда, а сами издания становятся продуктом массовой культуры, формирующей поведение и взгляды читателя [4]. Так, интернет-журнал может быть как медиа-платформой, так и печатным изданием с медиа-сопровождением в виде сайта или страницы в социальной сети. Примерами журнальных медиа-платформ для детей, подростков и категории *young adults* могут стать «Мы», «Поколение», «Пять углов», «The Girl», «Юнпресс», «Сила лиса». В качестве примеров детского печатного издания с медиа-сопровождением можно привести журналы «Маруся», «Квантик», «Думай арт» / «Думай кидс» / «Думай 12+». Дизайн-систему современного российского интернет-журнала можно

рассматривать на примерах приведенных продуктов по следующим признакам: композиция, графика, верстка страницы, подбор шрифтовой гарнитуры, медиа сопровождение, навигация продукта, анимация. Все вместе эти элементы формируют образ журнала, сообщают читателю его направленность и организуют процесс чтения и взаимодействия с информацией.

Основными составляющими журнала являются полосы текста и изображения. Они задают динамику прочтения и усвоения информации за счет расположения на цифровом холсте. Важным становится подбор шрифтовых гарнитур, что варьируется в зависимости от возраста потребительской группы. Можно отметить, что многие современные журналы используют многогарнитурный стиль, что усложняет процесс чтения для юных читателей [4]. Так, если сравнить оформление интернет-страниц журналов «Квантик» и «Поколение» [6-7], видно, что в первом случае разноцветный разнокалиберный текст трудночитаем и эстетически не привлекателен. Верстка страницы «Квантика» усложняет чтение тем, что текстовый блок растянут на ширину страницы. Тем временем верстка журнала «Поколение» лаконична и разделена на небольшие по ширине блоки. Подобранные шрифты не содержат засечек, их дизайн выдержан и лаконичен, поэтому они аккуратно смотрятся на странице.

Для журнала, который существует исключительно в цифровой среде, одними из наиболее важных критериев дизайна становятся анимация, интерактив страницы и ее адаптивность. Возможность мягкого скроллинга и параллакса задают приятный и комфортный темп взаимодействия с журналом, а адаптивность позволяет продолжать взаимодействие с продуктом с любого устройства. Несмотря на ориентированность на печатные издания, именно этими признаками отличается серия журналов «Ду-

май» [8-10]. Также на сайтах этого журнала присутствуют яркие обложки отдельных произведений, деление на блоки, наблюдается использование изображений из печатных журналов в дизайне сетевых страниц. Можно заметить и применение отдельных графических элементов, носящих исключительно декоративный характер и формирующих портрет издания. Также стоит отметить, что для каждого из журналов создан свой портал, и для каждого из них сформирован свой вид дизайна, ориентированный на определенную возрастную категорию.

Аналогичные особенности можно увидеть у оформления страниц журнала «Сила лиса», где можно выделить взаимосвязь элементов на страницах [11]. Так, обложка статьи повторяется внутри блока самой статьи, при переходах между страницами сохраняются общий стиль, модульная сетка, компоновка элементов, шрифты и цветовая гамма, за счет чего создается единый гармоничный вид цифрового продукта.

Стоит отметить, что современные сайты отличаются от своих предшественников навигацией. Благодаря совершенствованию языков программирования и других инструментов *UX/UI* дизайна у современных изданий есть множество способов отобразить свой продукт в сети. Часть из журналов повторяет механики, присущие печатным изданиям, как это реализовано в журнале «Мы» Марины Дэмченко [12]. Проект представляет непосредственно журнал, который можно пролистать. Но так же, как и у стандартного сайта, в панели управления присутствует меню для выбора выпуска журнала, регулирование звука (громкость шелеста страниц) и зума. Однако таких дизайнерских решений наблюдается не много. В основном навигация сетевого журнала стандартна, что можно наблюдать на примере портала журнала «*The Girl*» [13]. Основная страница представляет собой не единый

журнал, а платформу, поделеную на тематические блоки и предусматривающую место под рекламные баннеры. Сам журнал не издается в печатном виде, существуя только в интернет-пространстве в виде официального сайта и групп в мессенджерах, а его статьи выходят в виде новостных блоков, поделенных на рубрики. Соблюдается цветовое решение, подобранное под вкусы целевой аудитории журнала – девочек-подростков и девушек. Так, цветовая гамма обладает преимущественно розовыми пастельными оттенками. В отличие от него, журнал «Мы», ориентированный на категорию *young adults* (при этом увлекающуюся искусством), выполнен в нейтральной серой цветовой гамме. А журнал «Сила лиса», ориентированный на детей любого пола и возраста, отличается броскими контрастными акцентами цветов без выраженной гендерной приверженности.

Видно, что часть журналов соблюдает современные дизайн-тренды, и это может отражаться на количестве их ассортимента и развитии продукта. Можно отметить разнообразие иллюстративных материалов, выбор современных шрифтовых гарнитур, деление интернет-страниц на блоки, а также использование современного конструктора для *UX/UI* разработок. Наряду с подобными интернет-журналами можно встретить продукты, которые были созданы достаточно давно и не обновляли дизайн сайта или своего медиа-сопровождения. Это отражается на навигации и архитектуре их веб-страниц, в цветовых сочетаниях, шрифтах, фонах страниц, отсутствии элементов современного дизайн-оформления, а

именно анимаций, графических вставок, динамических эффектов.

Отдельно необходимо выделить ориентированность интернет-журналов на возраст читателей. Если при взаимодействии с печатными изданиями можно понять, для какого возраста предназначен журнал, то при работе с сетевыми страницами без отдельной маркировки сделать это достаточно сложно. Во многих случаях размещенный материал может подходить как юным читателям возраста десяти-двенадцати лет, так и подросткам четырнадцати-шестнадцати лет и представителям категории *young adults*. Исследователи отмечают, что для современных журналов в целом характерен слишком большой возрастной охват читателей, что негативно влияет на возможность учитывать психологические и познавательные интересы детей при работе с наполнением журналов [14].

Таким образом, российские интернет-журналы демонстрируют разрозненность в выборе стилистик, графического языка и дизайн-моделей для своих веб-страниц. Во многом этот выбор зависит от темы, которую освещает журнал, а также от его характера взаимодействия с аудиторией. Можно сделать вывод, что основа дизайна интернет-журналов выстраивается по аналогии с дизайном печатной продукции – ее ключевыми элементами являются текст, шрифтовые гарнитуры и статичные изображения. При этом такие дизайн-решения, как интерактивное взаимодействие и анимация остаются достаточно редким явлением и применяются в большей степени как *UX/UI*-эффекты сайтов.

Литература

1. *Лузгина А.* Кто формирует взгляды школьников и почему всей индустрии маркетинга нужна перестройка. URL: <https://expert.ru/analitika/kto-formiruet-vzglyady-shkolnikov-i-pochemu-vsey-industrii-marketinga-nuzhna-perestroyka/?ysclid=mnqjyuj1nr41935145> (дата обращения 30.03.2026).

2. **Куликова К. В.** Специфика игровых методик в журналах для детей и подростков («Волшебный», «Школа модниц», «Стрекоза») // Журналістыка – 2021: стан, праблемы і перспектывы. 2021. С.64-69.
3. **Корвацкая Е. С.** Бумажные самodelки в советских детских журналах и календарях (на материале изданий «Детский календарь» и «Звездочка») // Детские чтения. 2023. Том 23. №1. С.214-235.
4. **Марачева А. В., Молодцова А. М.** Особенности оформления современных детских изданий на примере журнала TopModel // E-SCIO. 2021. №9(60). С.508-516.
5. **Гайманова Е. В.** Особенности современных детских экологических журналов // Культурная жизнь юга России. 2010. №2(36). С.60-62.
6. Журнал «Квантик». URL: <https://kvantik.com> (дата обращения 30.03.2026).
7. Журнал «Поколение». URL: <https://pokolenie-online.ru> (дата обращения 30.03.2026).
8. Журнал «Думай 12+». URL: <https://dum.ai> (дата обращения 30.03.2026).
9. Журнал «Думай Кидс». URL: <https://www.dumaikids.ru> (дата обращения 30.03.2026).
10. Журнал «Думай Арт». URL: <https://dumaiart.ru/> (дата обращения 30.03.2026).
11. Журнал «Сила лиса». URL: <https://media.foxford.ru> (дата обращения 30.03.2026).
12. Журнал «Мы». URL: <https://wemagazine.ru> (дата обращения 30.03.2026).
13. Журнал «The girl». URL: <https://thegirl.ru> (дата обращения 30.03.2026).
14. **Василькова А. Д.** Особенности подготовки журналов для детей // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2015. №2. С.173-177.

РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА В ОБОГАЩЕНИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ СИРИЙСКОГО КИНОПЛАКАТА

В статье исследуется взаимосвязь литературы и изобразительного искусства на примере сирийского киноплаката периода 1970–1993 годов. Актуальность этой темы обусловлена тем, что до сих пор не существует систематизированных искусствоведческих работ, посвященных сирийскому киноплакату, который долгое время оставался в тени научного внимания. Понятие «эстетических ценностей» в этой статье понимается как единство выразительности, символической глубины и эмоционального воздействия. Киноплакат рассматривается как самостоятельный артефакт, в котором литературный текст и визуальный образ вступают в диалог, способствуя взаимному перекодированию смыслов. Цель статьи – выявить и описать механизмы влияния литературного текста на визуальный язык киноплаката. В качестве примеров анализируются киноплакаты к фильмам «Мужчины под солнцем» (1970, по повести Г. Канфани) и «Ах, море» (1993, по роману Х. Мины). Исследование проводится с использованием методов формально-стилистического и иконографического анализа. Результаты исследования показывают, что литературный текст служит основой для дизайна, обогащая эстетические качества плаката и поднимая его на уровень самостоятельного художественного высказывания. В ходе исследования были выявлены два типа взаимосвязи между литературой и плакатом: нарративный и нарративно-символический. Таким образом, сирийский киноплакат представляет собой уникальное пространство для взаимодействия визуального искусства и литературы, требующее дальнейшего изучения.

Ключевые слова: сирийский киноплакат, литературный текст, графический дизайн, формальный анализ, иконография, Гассан Канфани, Хана Мина, визуальная культура Ближнего Востока

Tala Sallam

The article was carried out under the scientific supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko

THE ROLE OF LITERARY TEXT IN ENRICHING THE AESTHETIC VALUES OF THE SYRIAN FILM POSTER

This article examines the relationship between literature and fine art using the example of a Syrian film poster from the period 1970-1993. The relevance of this topic is due to the fact that there are still no systematic works of art devoted to the Syrian film poster, which has long remained in the shadow of scientific attention. The concept of "aesthetic values" in this article

is understood as a unity of expressiveness, symbolic depth and emotional impact. The film poster is considered as an independent artifact in which the literary text and the visual image enter into a dialogue, contributing to the mutual recoding of meanings. The purpose of the article is to identify and describe the mechanisms of the literary text's influence on the visual language of the film poster. The film posters for the films "Men under the Sun" (1970, based on the novel by G. Kanfani) and "Ah, the Sea" (1993, based on the novel by H. Mina) are analyzed as examples. The research is conducted using the methods of formal stylistic and iconographic analysis. The results of the study show that the literary text serves as the basis for design, enriching the aesthetic qualities of the poster and raising it to the level of independent artistic expression. The study revealed two types of interrelation between literature and the poster: narrative and narrative-symbolic. Thus, the Syrian film poster represents a unique space for the interaction of visual art and literature, which requires further study

Keywords: Syrian film poster, literary text, graphic design, formal analysis, iconography, Ghassan Kanfani, Hanna Mina, visual culture of the Middle East

Введение

Киноплакат – это уникальное явление, находящееся на стыке прикладной графики, рекламной коммуникации и изобразительного искусства. В западной искусствоведческой традиции история киноплаката подробно документирована, начиная с конца XIX века. Однако, арабский киноплакат, особенно сирийский, остается малоизученным. В Сирии, где кинематограф зародился в первые десятилетия XX века, киноплакаты долгое время были «невидимым» элементом визуальной культуры. Они не имели дат, не подписывались художниками и не сохранялись в архивах. Тем не менее, именно киноплакат был главным связующим звеном между фильмом и зрителем, формируя первое впечатление о кинопроизведении еще до его просмотра. Особенно примечательна связь сирийского киноплаката с литературным текстом. Многие значимые сирийские фильмы, такие как «Мужчины под солнцем» (1970) по повести Гассана Канфани и «Ах, море» (1993) по роману Ханы Мины, были экранизациями или имели литературную основу.

Возникает вопрос: как литературный первоисточник – его темы, образы и эмоциональный строй – трансформируется в визуальный язык плаката? Какие

элементы литературного текста дизайнер сохраняет, какие переосмысляет, а какие оставляет без внимания?

Обзор литературы

На сегодняшний день практически не существует специальных исследований, посвященных взаимосвязи литературы и сирийского киноплаката. Западные работы по истории киноплаката, в частности труды С. Хеллера, Д. Флори и М. Мюллера, сосредоточены преимущественно на европейском, американском и (в меньшей степени) египетском материале. Арабские исследователи М. аль-Саммак и Н. Салиби касаются сирийского киноплаката фрагментарно, в рамках общих работ по истории сирийского кино, не выделяя его в самостоятельный объект анализа [1; 2]. Отдельные аспекты графического дизайна на арабском материале рассматривают египетские авторы А. Джамал Ахмед Ид [3; 4] и Д. Ахмед Нафади [5, с. 45], однако они не касаются специфики сирийского материала и его связи с литературой. Данная статья восполняет этот пробел, впервые фокусируясь на роли литературного текста как источника эстетических и смысловых решений в дизайне сирийского киноплаката.

Материалы и методы исследований

Исследование базируется на сочетании трех методов. Во-первых, формально-стилистический анализ позволяет описать композиционное строение плаката, цветовую гамму, характер линий, соотношение текста и изображения. Во-вторых, иконографический метод (в традиции Э. Панофски) направлен на выявление скрытых символов и культурных кодов, которые отсылают к содержанию литературного первоисточника. В-третьих, сравнительный метод используется для сопоставления плакатов между собой и с литературным текстом, лежащим в основе фильма.

Корпус материала включает два киноплаката сирийского производства 1970–1993 годов, отобранных по критерию наличия прямой литературной основы: к фильмам «Мужчины под солнцем» (1970) и «Ах, море» (1993).

Результаты исследований и их обсуждение

Исторический контекст появления киноплаката в Сирии

История сирийского киноплаката берет начало в 1908 году (первый киносеанс в Алеппо). Однако профессиональное развитие жанра связано с созданием в 1963 году Генерального агентства по кинематографии. Этот государственный институт освободил кинопроизводство от коммерческих ограничений, что позволило режиссерам обращаться к серьезной литературе (экранизации произведений Гассана Канфани, Ханы Мины), а художникам – строить визуальное решение плаката, опираясь непосредственно на текстуальный и эмоциональный строй первоисточника. Среди мастеров этого периода – Ихсан Антаби, Ахмад Мала и Муаффах Кат [6, с. 112]. Именно в данном историческом контексте сформировался феномен, который будет проанализирован на двух примерах ниже.

Анализ плаката к фильму «Мужчины под солнцем» (1970)

Фильм «Мужчины под солнцем» сирийского режиссера Набиля аль-Малеа основан на одноименной повести палестинского писателя Гассана Канфани. Плакат (рис. 1) в основном опирается на абстракцию и символизм. Красный цвет доминирует на плакате, неся ассоциации с жарой, кровью, трагедией. Солнце, расположенное в центре, окрашено в красный цвет, что отражает палящую жару, сыгравшую ключевую роль в судьбе персонажей. Изображения в нижней части плаката выполнены в черно-белых тонах, что подчеркивает контраст между жизнью и смертью, надеждой и отчаянием.



Рис. 1. Плакат к фильму «Мужчины под солнцем» (Сирия, 1970). Художник неизвестен. Офсетная печать. 97×70 см. Частная коллекция

Название фильма написано крупным шрифтом в верхней части плаката. Пустой фон в верхней его части создает ощущение пустоты и одиночества. Промежутки между изображениями внизу

отражают различие в судьбах трех персонажей. Выражения их лиц четко передают глубину страданий. Литературный текст Г. Канфани определил здесь цветовую доминанту, композиционный прием пустых пространств, а также центральный образ солнца, которое становится не фоном, а активным действующим лицом трагедии.

Анализ плаката к фильму «Ах, море» (1993)

Фильм «Ах, море» сирийского режиссера Абдель Латифа Абдель Хамида основан на романе «Даккаль» Ханы Мины, рассказывающем о семье рыбаков в Латакии в период французской оккупации. На плакате (рис. 2) преобладают темные цвета (черный, темно-синий, серый), отражающие мрачный характер фильма, чувство депрессии и отчуждения. Темно-синий цвет символизирует глубину моря и ночное небо. Желтый и оранжевый цвета заходящего солнца создают драматичную атмосферу, символизируя надежду и ожидание.

Пустое пространство на фоне является ключевым элементом дизайна: оно символизирует эмоциональные и физические разрывы между героями. Персонажи распределены иерархически: их положение отражает власть и вызовы. Женщина изображена с выражением тревоги и ожидания, мужчина – в размышлениях и печали. Море выступает не просто местом действия, а символом угрозы и судьбы. Плакат представляет

собой удачный визуальный перевод литературного содержания, передающий напряжение и психологическое давление, переживаемое героями.



Рис. 2. Плакат к фильму «Ах, море» (Сирия, 1993). Художник неизвестен. Офсетная печать. Размер не установлен. Архив Генерального агентства по кинематографии, Дамаск

Сравнительный анализ

Сравнение плакатов «Мужчины под солнцем» (1970) и «Ах, море» (1993) позволяет выделить два типа связи «литература – плакат» (табл. 1).

Таблица 1. Сравнительная характеристика двух сирийских киноплакатов

Параметр	«Мужчины под солнцем» (1970)	«Ах, море» (1993)
Цветовая палитра	Красный, черный, белый	Темно-синий, серый, желтый, оранжевый, белый
Композиция	Множественные сцены внизу + солнце в центре	Горизонтальное членение, фигуры персонажей
Текст на плакате	Крупное название вверху	Название, имена, типографика
Эмоциональный тон	Трагедия, гнев, борьба	Тревога, ожидание, напряжение

Параметр	«Мужчины под солнцем» (1970)	«Ах, море» (1993)
Связь с литературой	Прямая (повесть Г. Канфани)	Прямая (роман Х. Мины)
Характер литературности	Нарративный	Нарративно-символический

Как видно из *таблицы 1*, оба плаката демонстрируют прямую связь с литературным первоисточником, однако характер этой связи различается. Плакат «Мужчины под солнцем» (1970) относится к нарративному типу: он следует сюжетной логике повести, изображая ключевых персонажей и центральный образ солнца. Плакат «Ах, море» (1993) представляет нарративно-символический тип: наряду с фигурами персонажей он активно использует цвет (темно-синий как символ судьбы) и пустое пространство как самостоятельные смыслообразующие элементы.

Выводы

Проведенный анализ сирийских киноплакатов позволяет сделать следующие выводы.

1. Литературный текст выступает не просто как источник сюжета, но как смысловая и эмоциональная матрица для дизайна. В плакате «Мужчины под солнцем» повесть Гассана Канфани определила цветовую доминанту (красный как жара, кровь и трагедия), композиционный прием пустых пространств и центральный образ солнца. Без обращения к литературному первоисточнику эти визуальные решения остались бы немотивированными.

2. Степень и характер влияния литературного текста на плакат различаются в зависимости от исторического периода и художественной задачи. В плакате 1970 года доминирует нарративный тип (следование сюжету), тогда как плакат 1993 года представляет собой нарративно-символический тип, где цвет и

пространство приобретают самостоятельную смысловую нагрузку.

3. Анализ двух плакатов показал, что обращение к литературному тексту обогащает эстетические ценности киноплаката, поднимая его от чисто рекламной функции до уровня самостоятельного художественного высказывания. Цвет, композиция и символика передают сложные эмоциональные состояния — страдание, надежду, отчуждение, тревогу.

4. Исследование выявило ограничения, которые необходимо учитывать в дальнейшей работе. Корпус доступных плакатов неполон: многие ранние работы (1930–1950-х годов) утрачены, авторство многих плакатов не задокументировано. Тем не менее сирийский киноплакат представляет собой уникальное поле взаимодействия литературы и визуального искусства, до сих пор остающееся на периферии научного внимания.

5. Предложенная типология (нарративный и нарративно-символический) может быть экстраполирована на египетскую, иранскую, турецкую школы киноплаката. Это открывает перспективу для компаративных исследований, позволяющих выявить общие закономерности и культурно-специфические черты в том, как литературность трансформируется в визуальный язык.

Перспективы дальнейших исследований включают расширение корпуса анализируемых плакатов (в том числе за счет частных коллекций и архивов диаспоры) и сравнительный анализ сирийских и египетских или ливанских киноплакатов.

Литература

1. السَّمَك م. تاريخ السينما السورية. دمشق : وزارة الثقافة السورية، 1998. 245 ص.
2. صليبي ن. الثقافة البصرية في بلاد الشام: السينما والملصق. بيروت : المعهد العربي للدراسات، 2005. 189 ص.
- [Салиби Н. Визуальная культура Леванта: кино и плакат. Бейрут : Арабский институт исследований, 2005. 189 с.].
3. عيد أ. د. دراسة أسس التصميم الجرافيكي. القاهرة : مطبعة محسن، 2014. 312 ص.
- [Ид А.Д. Исследование основ графического дизайна. Каир : Типография Мохсена, 2014. 312 с.].
4. عيد أ. د. الصورة التصويرية في المشهد التشكيلي العربي – دورها الوظيفي والجمالي. القاهرة : مواد للنشر والتوزيع، 2021. 178 ص.
- [Ид А.Д. Фигуративный образ в арабской фигуративной сцене – функциональная и эстетическая роль. Каир : Материалы для публикации и распространения, 2021. 178 с.].
5. نفادي د. أ. الشخصية والمكان في الملصق الإعلاني للفيلم المصري على مفترق الوظيفية والتجارب مع تصميم طباعة النسيج // مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية. 2022. عدد خاص (المؤتمر الدولي السابع "التراث والسياحة والفن بين الواقع
- 58-45 ص. "المأمول"). [Нафади Д.А. Персонаж и место на рекламном плакате египетского фильма находятся на стыке функциональности и экспериментов с дизайном текстильной печати // Журнал архитектуры, искусства и гуманитарных наук. 2022. Специальный выпуск (VII Международная конференция «Наследие, туризм и искусство между реальностью и желаемым»). С. 45–58].
6. حسام الدين د. أ. الصورة ستدرج في الملصق الإعلاني المعاصر // المجلة العلمية لكلية التربية بالوادي الجديد. 2015. العدد 3. ص. 125–112.
- [Хоссамуддин Д.А. Изображение будет включено в современный рекламный плакат // Научный журнал факультета образования в Новой Долине. 2015. № 3. С. 112–125].

ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТИТРОВ ИГРОВОГО КИНО

В статье рассматривается эволюция зарубежного художественного проектирования кинотитров, выделяются три основных этапа развития, каждый из которых характеризуется формированием ключевых дизайнерских принципов. На этапе протодизайна происходит формализация содержания: от примитивных рукописных и типографских шрифтов дизайнеры приходят к осознанию необходимости титров, дифференциации их функций и закреплению обязательного набора передаваемых сведений (имена создателей, актеры, год выпуска). Второй этап знаменуется принципом целостного формообразования, достигнутым за счет синергии видов дизайна: расширения шрифтовой палитры, внедрения анимации и динамических фонов, что позволяет интегрировать символику в повествование и добавляет к информационной функции титров коммуникативную. На третьем этапе, под влиянием требований киногольдий и рыночной конкуренции, акцент смещается на эстетическую функцию, а принципом развития становится динамическое построение титров по законам драматургии (композиционное единство и соразмерность)

Ключевые слова: дизайн титров, эволюция художественного проектирования, титры игрового кино

Zahra Soleimanfar

FOREIGN EXPERIENCE IN ARTISTIC DESIGN OF FEATURE FILM TITLES

The article examines the evolution of foreign artistic design of film titles, identifies three main stages of development, each of which is characterized by the formation of key design principles. At the proto-design stage, the content is formalized: from primitive handwritten and typographic fonts, designers come to realize the need for titles, differentiate their functions, and consolidate the mandatory set of transmitted information (names of creators, actors, year of release). The second stage is marked by the principle of holistic shaping, achieved through the synergy of design types: expanding the font palette, introducing animation and dynamic backgrounds, which allows you to integrate symbols into the narrative and adds a communicative to the information function of titles. At the third stage, under the influence of the demands of film guilds and market competition, the emphasis shifts to the aesthetic function, and the dynamic construction of titles according to the laws of drama (compositional unity and proportionality) becomes the principle of development

Keywords: title design, evolution of artistic design, feature film titles

Анализ опыта проектирования титров игрового кино, сложившегося в западной традиции (США, Франция, Россия), имеет

существенное значение не только для понимания закономерностей развития этого вида проектной деятельности, но и выявления специфики дизайна иранских титров. Чтобы

сегодня успешно проектировать титры к фильмам, необходимо взглянуть на то, как и почему титры к фильмам приобрели свою нынешнюю форму. Обращение к зарубежному опыту проектирования титров игрового кино даст возможность на конкретных примерах в более широком контексте выделить закономерности формообразования титров в современном дизайне.

Игровое кино зародилось во Франции в 1850-х годах как производство движущихся картин, но первые короткометражные фильмы были выпущены в 1890-х годах. В этих фильмах не было звука – настоящие звуковые фильмы, записанные на пленку, были созданы в 1907 году [1, с. 29]. Первый цветной фильм («На шоу») в 1929 году выпустила компания Warner Bros. Таким образом, то, с чем мы сегодня связываем кинофильмы – изображение+звук+цвет – появилось еще в первой четверти XX века. Новые революционные технологии делали фильмы все более увлекательным и коммерчески оправданным зрелищем, именно они подтолкнули и развитие такого элемента кинопоказа, как титры. В частности, П. К. Михалевская указывает на то, что возникновение анимационной графики произошло «в процессе экспериментальных поисков кинематографистов, ищущих новые выразительные средства для своих работ» [2, с. 181]. Поскольку потребность в узнаваемости бренда кинокомпании является непрямым фактором конкурентоспособности, продюсеры ранних фильмов придумали показывать своим зрителям некоторую информацию в начале показов, что послужило толчком к разработке заглавных титров [3]. Таким образом, первые попытки создания титров к фильмам восходят к эпохе немого кино [4; 5].

Вначале использование текста в кино ограничивалось титровальными карточками – двумерными поверхностями, на которых от руки были написаны или напечатаны диалоги, объявления, предупреждения, новости

и титры (белые буквы на черном фоне). Режиссер-первопроходец Джордж Мелис, чей фильм «Путешествие на Луну» 1902 года остается шедевром ранних кинематографических технологий, экспериментировал с анимированными буквами. Другой режиссер, Д. У. Гриффит, использовал титульные карточки в своих фильмах «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916), которые были признаны повествовательными и структурными прорывами в истории кинематографа как вида искусства. В «Нетерпимости» Гриффит использовал серию титульных карточек в качестве важных компонентов фильма. Каждая карточка содержала композицию из статичных буквенных форм, наложенных на фотографический фон, который иллюстрировал исторический период. В целом титры представляли собой шаблоны текстовых блоков в стиле вывесок XIX века, написанных от руки. В некоторых случаях текст на титульных карточках сопровождался нарисованной от руки рамкой или неподвижным изображением, в остальном это были несколько строк простого текста.

Постепенно, начиная с 1920-х годов, имена ведущих актеров, режиссера и продюсера также добавлялись в титры, и основной целью титров стало представление актеров, собственно фильма и знакомство зрителей с жанром кино. В эпоху немого кино не было многочисленных съемочных групп, поэтому не было и заключительных титров, хотя впоследствии производители сочли уместным, чтобы в конце указывались имена звезд. М. Энсер сравнивает титры немого кино с более понятными современному человеку тегами [6, с. 11], чем с попыткой создания пролога к фильму.

Э. Панофски отмечал, что в начале XX века продюсеры использовали определенные методы, подобные тем, что применялись в искусстве Средневековья, в частности, интертитры как эквиваленты средневековым указам [7]. Интертитры, заменявшие слова

актера, стали одним из основных элементов киноязыка. Они представляли собой интерпретацию событий, происходивших на экране, и появлялись в промежутках между кадрами (эпизодами) фильма с целью показать диалоги / монологи актеров или «голос рассказчика». Основным их предназначением было разъяснение сюжетной линии. Как отмечает П. Воллен, альтернативой интертитрам были даже комментаторы, которые сообщали аудитории о происходящем на экране событии (что-то вроде «Теперь мужчина думает, что его жена мертва, но она не умерла») или давали свои оценки («Я не хочу обидеть женщин среди зрителей, но я не думаю, что хотя бы одна из них пожертвовала собой ради своего ребенка») [8, с. 108]. Вскоре от комментаторов отказались, хотя некоторые эксперименты, например, отсутствие титров или наличие их только в конце фильма, все же проводились.

Уже в 1920-е годы в дизайне титров использовалась анимация, например, в короткометражном фильме «Механический балет» Фернана Леже вращение отдельных слоев надписи «*Synchro-cine*», вначале похожее на пачку балерины в пируэте, впоследствии выстраивается в правильную шрифтовую композицию из механического геометрического шрифта. В этот период создаются также титры цветные, минималистичные, со спецэффектами (например, у Жоржа Мельеса). Но основной целью титров в этот период было информирование зрителей, что они собираются посмотреть, т. е. инициальные титры больше походили на название, чем на вступление к фильму.

По мере развития киноиндустрии в 1930-е годы студии стали создавать свои собственные стили титров. Например, компания Warner Bros. была одной из первых, кто при создании титров имена главных героев помещала на их портреты. *Metro-Goldwyn-Mayer*, с другой стороны, предпочла использовать

изображение льва в качестве фона для бегущих титров. Компания *Twentieth Century Fox* предпочла использовать фон из декоративной типографики [9].

В этот исторический период заметны изменения в дизайне титров, в том числе и то, что в голливудском кино используемые шрифты выбирались в соответствии с жанром фильма. По словам М. Энсер, в то время как для вестернов использовались шрифты, которые появлялись на объявлениях о розыске закоренелых бандитов в голливудской версии Дикого Запада, вступительные титры к любовным мелодрамам часто писались буквами, которые, казалось, были сплетены из розовой ленты или написаны шрифтами, напоминающими мазки, поспешные и непрофессиональные [6, с. 8].

Таким образом, период раннего кино, условно определяемый с 1890-х по 1930-е годы, можно назвать *этапом протодизайна* титров. На первом этапе работы с кинотитрами после множества проб и ошибок (создания / отказа от вступительных / финальных титров, создания / отказа от интертитров) обозначилось становление первого принципа проектирования титров – принципа формализации содержания, который способствовал гармоничному распределению и установлению последовательности информирования зрителя путем демонстрации титров. Вступительные титры стали включать наиболее важную информацию (название фильма, имя режиссера, продюсера, ведущих актеров), заключительные – второстепенную информацию; интертитры поясняли сюжетную линию, в связи с появлением звука они исчезли за ненужностью.

Использование звука, по мнению автора, не стало технической или эстетической революцией в кино. Другими словами, 1920-1930-е годы не стали этапом рождения нового кинематографа, поскольку, что касается способа создания фильма, то история кинематографа на самом деле не обнаруживает

столь заметной разницы между немым и звуковым кино, как можно было бы ожидать. Поэтому автор не согласен с точкой зрения М. Энсер [6], которая делила историю вступительных титров на пять этапов (дотитровная эпоха; 1920-е; 1930-е – середина 1950-х; 1955-1970-е; 1980 – настоящее время), основываясь на исторических и технологических достижениях, которые, как она считает, существенно повлияли на дизайн титров к фильмам. По мнению автора, реальная история титров не такая линейная, особенно когда мы говорим не только об опыте Голливуда. Разделительная линия 1930-х годов не была препятствием для того, чтобы определенные качества немого кино были перенесены в звуковую эру, поскольку концепции и стиль у немого и звукового кино были похожи друг на друга.

Музыка к фильмам (фоновая музыка) для немых фильмов в раннюю эпоху представляла собой импровизации или сборники классической или театральной музыки [10]. Несомненно, сочетание персонажей с живой музыкой было для зрителя неизгладимым синестетическим опытом. В соответствии с исследованием Х. Хейрмана [11], кино стало лучшей формой синестезии: мозг получал сенсорную информацию через множество не связанных между собой органов чувств, в результате чего человек испытывал более одного ощущения одновременно.

В начале XX века многие художники создавали произведения, основанные на предполагаемых ассоциациях между цветом и эмоциями, а также между цветом и звуком. Самым известным из них был Дж. М. Уистлер, чьи картины-ноктюрны, созданные в то время, когда работали импрессионисты, черпали вдохновение в эмоциональном содержании музыки. Раннее кино вслед за экспериментами художников, которые исследовали взаимодействие органов чувств, ставило эксперименты создания синестетического опыта: процесс манипуляции зрителем

включал анимацию, музыкальные приемы, танцевальные движения, которые появлялись на экране специально для того, чтобы аудиовизуально заставить зрителя пережить сценарий, заложенный в фильме. Как отмечает Д. О. Мартынова, раннее кино представляло собой «поликодовый текст, который действиями и образами аккумулировал заблокированные или уже пережитые воспоминания. Это была не только телесная имитация, никак не затрагивающая подсознательное, <...> а метадискурс с выстроенным рассказом» [12, с. 188]. Так, еще до изобретения звукового кино, когда фильм был всего лишь движущимся изображением, проецируемым на экран, Д. Вертов объявил, что вслед за видимым миром мы теперь атакуем мир акустический, тактильный и так далее [13, с. 164]. Он считал, что органы чувств никогда не ограничиваются одним-единственным путем восприятия: зрение принадлежит не только глазам, звук – ушам, осязание – коже; скорее, то, что мы называем восприятием, является продуктом сложных, детерминированных культурой психофизических процессов обработки и настройки внешних стимулов. Выступая против эстетического режима высокого модернизма, Д. Вертов размышлял и перепутывал сенсорные каналы, чтобы создать новый объект восприятия. Эта чувствительность организма к ранее не воспринимавшимся явлениям, которая определяла переход от одной сенсорной конфигурации к другой, сопровождалась немалым физическим дискомфортом. Революционная поэзия Д. Вертова – сочетание титров и кадров, ритм и частота их смены, символические эффекты разделенного экрана, композиционные кадры, ракурс и пространственное сжатие – вводила зрителя в своеобразный транс. Таким образом, когда Д. Вертов работал над монтажом фактов, которые одновременно являются визуальными, слуховыми, тактильными, обонятельными и т. д., многие зрители

его фильмов жаловались на перегруженность стимуляцией [14, с. 2].

В целом, синестетические эксперименты с пленкой, светом, формами и звуком в творчестве Д. Вертова, М. Дюшана, М. Рэя, как отмечает Дж. П. Шлиттлер, легко интегрировались в сферу кинопроизводства и демонстрировали сочетание удивительных элементов [15].

Несмотря на то, что абсолютное большинство титров в 1930-1940-е годы все еще оставались довольно простыми, были исключения, такие как титры фильма «Волшебник из страны Оз» (реж. Виктор Флеминг, 1939), в которых использовались движущиеся облака, или титры фильма «Кинг-Конг» (реж. Эрнест Бомонт Шодсак, Мериан С. Купер, 1933), где использовались новейшие технологии, чтобы представить аудитории нечто большее, чем простой текст: массивные листья джунглей создавали медленный, незаметный переход между титульными листами, напечатанными монументальными буквами, подразумевая движение в плотной, таинственной среде. Между тем это, как правило, были ранние эксперименты, созданные студией и использовавшиеся в основном в качестве спецэффектов.

В то же время возможность использования звука побудила таких художников, как Оскар Фишингер, Лен Ли, Норман Макларен, Джон Уитни, Уолт Дисней создать разные произведения, основанные на синтезе изображения и звука.

Оскар Фишер создавал произведения, основанные на формалистическом графическом стиле и классической музыке, Лен Ли использовал музыку и технику прямого процарапывания на целлулоиде. Л. Смит, говоря о Лене Ли, упоминает, что, объединив в кино музыку и изображение, он добился идеального сближения музыкальной и визуальной формы, создал гибридную форму искусства, соединение эксцентричных ритмов с геометрическими и абстрактными традициями

авангарда [16, с. 81-82]. Д. Краснер также считает использование Леном Ли абстракций и метафорических образов обусловленным его связью со школами сюрреализма, футуризма, структурализма, абстрактного экспрессионизма и его зависимостью от джазовой музыки и каллиграфии [17].

Норман Макларен, как указывает В. Мориц, создавал симбиоз звука и изображения, рисуя изображения прямо на пленке, чтобы добавить визуальной живости [18].

Джон Уитни, на которого повлияло творчество немецких и французских кинематографистов-авангардистов 1920-х годов, также внес значительный вклад в развитие технологии анимационной графики: в 1958 году в сотрудничестве с Солом Бассом он разработал титры для фильма «Головокружение» (реж. Альфред Хичкок, 1958), для производства которых использовалась аналоговая компьютерная графика – своеобразный эффект осциллографа.

В 1920-х и 1940-х годах Уолт Дисней руководил технологическим прогрессом в анимации, делая действия в кадре более плавными, синхронизируя музыку, звук и диалоги, а также используя цвет. Эти попытки достичь совершенства реализма вызвали желание дальнейшего экспериментирования в среде аниматоров и дизайнеров, которые хотели расширить границы творчества. Появление телевизионных технологий и стремительный рост рекламной индустрии в начале 1930-х годов создали площадку для экспериментов с титрами. Вместо того, чтобы изображать статичный реализм «открыток» на заднем плане композиции, коммерческие аниматоры начали активнее использовать анимированные символические и иконографические элементы для создания титров. Тексты титров начинают размещать на фоне объектов, которые обладают собственной мобильностью – бутылках с шампанским, флагах, дорожных знаках, журналах и газетах.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что дизайн титров в период 1930-1940-х годов сделал шаг к целостному формообразованию и подчиненности режиссерской идее: в создании кинотитров прослеживается тенденция ко все большей синхронизации типографики, звукового дизайна и спецэффектов для обеспечения реализации общего замысла фильма. Этот этап представляется целесообразным определить как *этап синергии видов дизайна*.

Между тем У. Стро считает, что конец 1940-х годов характеризовался кризисом «церемониальных» титров, т. е. титры, выполненные элегантным шрифтом в сопровождении фанфарной музыки, стали казаться несовместимыми с натуралистической эстетикой послевоенных фильмов [19]. Фильмы этого периода характеризовались откровенным реализмом, и титры тоже избегали шрифтов с засечками, использовали строчные буквы, типографские стили, которые отказывались от гламура. Например, титры в фильме «Двенадцать разгневанных мужчин» (реж. Сидни Люмет, 1957) появляются через несколько минут после начала сюжета, без какого-либо музыкального сопровождения; они написаны строчными буквами и расположены по краям кадра, словно не титры, а помехи. Дж. Уэлчман отмечает, что подобные тенденции прослеживаются также в изобразительном искусстве после Второй мировой войны – будучи обусловленными пуританским стремлением к словесной и текстовой сдержанности, в живописи они проявились, в частности, в исчезновении подписи художника и названий произведения искусства [20], например, работы «Без названия» у Марка Ротко или у Сая Твомбли отражали стремление придать произведениям коммуникативный характер. Между тем исчезновение титров в этот период говорило об отсутствии консенсуса относительно их роли и формы. С одной стороны, была тенденция

сделать титры ненавязчивой частью кинопроизведения, и в некоторых фильмах 1950-1960-е годов титры практически исчезли [21], с другой – напротив, тенденция сделать титры автономной частью фильма, и титры стали более продуманными, оригинальными и преувеличенно выразительными (например, в мюзиклах) [22].

С середины 1950-х годов возрастающее влияние голливудских профсоюзов определило необходимость выражать признательность членам съемочной группы. По мере того, как инициальные титры становились длиннее из-за увеличения списка съемочной группы, графический дизайн и типографика стали все более интегрироваться в названия. Как отмечает Э. Кинг, титры стали связаны по стилю с модным статичным графическим дизайном [23].

Проблему увеличения продолжительности демонстрации титров отчасти помогала решать музыкальная тема, сопровождающая их показ. Музыкальное сопровождение или песня поддерживали визуальные эффекты и текстовую часть, создавая единство титров, которые не имели очевидной повествовательной цели, с самим киноповествованием. Таким образом, увеличение объема титров, начиная с конца 1950-х годов, было одновременно причиной и следствием того, что в демонстрацию титров стали включаться песни. С одной стороны, музыкальные темы требуют более длинных титров, с другой – длина заглавной песни позволяла замедлить прохождение титров или, напротив, сократить длинные списки имен, которые заполняли экран, перенеся некоторые из них в финальные титры. Увеличение продолжительности титров поставило также вопрос о ритме, который должен был снизить ощущение однообразия, и обеспечить синхронизацию видеоряда со сменой музыкального темпа, чтобы и то, и другое работало сообща. Таким образом, постепенно сложилось взаи-

модействие трех измеримых факторов: времени движения в фонах, времени исполнения песни (в среднем 2-5 минут) и требуемого времени для установленной последовательности демонстрации титров к фильму. Как правило, в сценах инициальных титров появление титра «Режиссер...» совпадало с завершением сопровождающего музыкального произведения и часто совпадало с окончанием какого-либо действия главного героя или персонажа фильма. Благодаря наложению в титрах этих разных форм завершения (музыки, текста, действия), сочетание различных выразительных элементов, составляющих основную последовательность титров (живое или анимационное действие, экстрадиетическая музыка и слова), казалось естественным.

Использование типографики, звуко-тонового комплекса и анимации делало титры разнообразнее, но новым шагом в дизайне кинотитров стало использование, начиная с 1950-х годов, *Eastmancolor* – киноплёнки, представленной компанией *Kodak* для британского кино. Благодаря относительно дешевому монопакетному оборудованию, которое можно было использовать в любой камере, *Eastmancolor* произвел революцию в способах создания цветных фильмов. В течение следующих тридцати лет цветное кино впервые стало доминировать в звуковом кинематографе. После десятилетий черно-белого производства и раскрашивания плёнки вручную компании стали использовать цвет, что повлекло другие ключевые технологические разработки, включая сценографию титров.

Работы для таких великих режиссеров, как Альфред Хичкок, Мартин Скорсезе и др., стали прологом в третий этап дизайна титров, который можно назвать сценографическим. Так, Дж. Краснер пишет, что Сол Басс был создателем художественного мини-фильма, имея в виду его работу над титрами. М. Инцеер говорит, что в работах Басса часто

использовалась абстрактная анимация, что дало этой технике второе рождение в кино. «В авангардных фильмах 1920-х годов, таких как «Анемичное кино» Марселя Дюшана (1926) и «Андалузский пес» Луиса Бунюэля (1928), использовалась абстрактная анимация, но это не распространялась на заголовки. Басс не только заново изобрел заголовки фильма, но и превратил его в форму искусства» [24, с.19–20]. С. Басс считал, что увлечение зрителя фильмом должно начинаться с первого кадра и видел в этом реальную возможность использовать титры по-новому, создавая пространство для истории, которая должна была развернуться. Он говорил: «Во мне есть сильное чувство, которое подсказывает мне, что фильмы на самом деле начинаются с самого первого кадра» [25, с. 5].

Рекламные постеры к фильмам С. Басса были выдержаны в стиле статичной графики и отличались от формата, характерного для голливудских фильмов до 1950-х годов, на которых обычно просто помещались портреты исполнителей главных ролей или изображение кульминационного момента в фильме. Так, С. Басс уделял пристальное внимание темпу, ритмике и деталям: для «Кармен Джонс» (реж. Отто Премингер, 1954) он создал графический образ розы в анимированном пламени, для «Человека с золотой рукой» (реж. Отто Премингер, 1955) с помощью белых полос на черном фоне, которые чередовались с именами членов съемочной группы и затем скручивались в сведенную судорогой руку, – графический образ героинового наркомана. Работы С. Басса способствовали интеграции титров в сюжетные линии фильмов, создавая более полные и сложные повествования, способные задавать тон, создавать настроение и предвосхищать действие. В. А. Музыченко и Л. М. Соколова охарактеризовали его как короля креолизации [26, с. 260].

Таким образом, титры начали выходить

за рамки прагматической коммуникации и превратились в полноценные повествования, определяющие настроение и визуальный характер фильма. Именно С. Бассом область дизайна титров была развита как самостоятельный жанр. Дж.-Ч. Хорак утверждает: «Басс <...> изобрел современные титры фильма, какими мы их знаем» [27, с.85], и в основном благодаря Бассу люди пришли к выводу, что мы находимся в разгаре Ренессанса в дизайне титров [27, с.87].

Сол Басс спроектировал впечатляющую графику, создав правильные геометрические комбинации сцен из фильма «Гран-при» (реж. Джон Франкенхаймер, 1966). Как пишет Ж. П. Шлиттлер, в монтаже этого вступительного эпизода используются различные визуальные приемы, в том числе оптическая композиция и повторение одного и того же изображения в кадре, что представляет собой исключительный пример того, как анимационная графика может быть результатом монтажа и кинематографии с графической перспективой [28].

Благодаря творческому подходу С. Басса к дизайну титров появились другие выдающиеся дизайнеры, такие как Морис Байндер и Пабло Ферро. Наиболее узнаваемые работы Байндера – титры четырнадцати фильмов о Джеймсе Бонде. Вступительный эпизод, где Джеймс Бонд смотрит в дуло пистолета – один из знаковых моментов в истории кино. За исключением фильмов «Из России с любовью» и «Голдфингер» (которые были созданы Робертом Браунджоном), Байндер работал с франшизой о Джеймсе Бонде с 1962 по 1989 год. Эпизоды «Бондианы» – смелые и в то же время томные, привлекающие внимание зрителя и подготавливающие почву для предстоящего кинематографического приключения [26]. Используя схожие цветовые палитры и силуэты во вступительных титрах, М. Байндер, по мнению Я.-К. Хорака, смог сохранить единство в сериале о Джеймсе Бонде, облегчив переход от

одного актера к другому [29]. Учитывая одинаковость титульных эпизодов бондианы М. Байндера, можно рассматривать их как попытку создания бренда сериала. В каждой итерации М. Байндер работал с одним и тем же набором визуальных тем, но обыгрывал их с помощью различных способов обработки: цветом (эмульсиями, фильтрами), оптическими эффектами, наложением изображений друг на друга, их смешиванием, подводной, замедленной съемкой, анимацией и т. д., при этом экспериментирование шло в рамках очень ограниченных формальных параметров типографики и цвета. Одна из техник, которую М. Байндер использовал в каждом из своих фильмов о Бонде, – это анимация силуэтов. Силуэты, упрощающие и создающие абстрактные композиции, были использованы в модернистском дизайне начала XX века в бескамерных «рейографиях» Мана Рэя, фотограммах Ласло Мохой-Надя, анимации теней Лотты Райнигер. Силуэты обнаженных женщин у М. Байндера сексуализированы и представлены в основных цветах поп-арта как монтаж в двумерном пространстве, что тоже характеризует его как модерниста.

Пабло Ферро нарушил общепринятые правила, начиная с «Доктора Стрейнджлава» Стэнли Кубрика, где он затмил ведущих актеров и продюсеров, сделав «*and*», «*with*» и «*the*» особенно заметными. Его титры, грубо написанные от руки как удлинненными, так и сжатыми буквами, выделялись на общем фоне. В начальном эпизоде происходит взаимодействие между бомбардировщиком *B52* и реактивным самолетом *Boeing*, сцепленными друг с другом во время дозаправки; хотя в титрах нет анимации, это считается одним из знаковых эпизодов истории анимационной графики.

Технические достижения 1970-х годов – управление движением и оптические эффекты – вывели искусство дизайна титров на новый уровень. В конце 1970-х годов в

Нью-Йорке братья Роберт и Ричард Гринберги создали множество запоминающихся работ, включая вступительные титры «Супермена» (реж. Джеймс Ганн, 1978) и «Чужого» (реж. Ридли Скотт, 1979). Во вступительном титре «Чужого» в течение 90 секунд несвязанно появляется, вызывая плохое предчувствие, *Helotica Black*: буквы сломаны, пространство между ними неритмично. Такое использование шрифта, в котором буквы одновременно являются посланием и «линзой», через которую режиссерский замысел одновременно отображается и искажается, как структура и как барьер, является достижением дизайнера Ричарда Гринберга.

В 1990-е годы титры Кайла Купера к фильму «Семь» («*Se7en*»; реж. Дэвид Финчер, 1995) стали выдающимся событием в истории анимационного графического дизайна. Жан-Люк Годар отмечал, что в названии этого фильма Кайл Купер «адаптировал сценарий к актеру, создал новую сенсацию на языке кино и создал умный и сумасшедший синтез типографских элементов со специальными и масштабными эффектами» [17, с. 49]. Серия титров Кайла Купера для «*Se7en*» стала вехой визуальной культуры, повлияв на графику и моушн-дизайн кино, музыкальных клипов, рекламы и медиа-арта. В фильме также используется очень темная цветовая палитра: мутные тона, черный и коричневый цвета. Титры «*Se7en*» похожи на остальные части фильма Дэвида Финчера. Воспроизведение основного титра кадр за кадром позво-

ляет увидеть множество кадров, содержащих, казалось бы, случайные коды, которые наводят на мысль о том, что существует некая система, и происходящее не случайно.

Таким образом, примерно с 1950 года, когда С. Басс изменил подход к дизайну титров, дизайнеры получили возможность сочетать свои идеи с содержанием фильма. С. Басс продемонстрировал, что вступительный эпизод может не только стать запоминающейся и важной частью фильма, но и восприниматься как самостоятельный фильм, который выполняет множество функций: ведет диалог с главным героем, передает атмосферу фильма, намекает на сюжет, привлекает внимание зрителя, который еще не полностью сосредоточился на просмотре, представляет титры и название того, что предстоит увидеть. В целом можно сделать вывод, что на данном этапе в дизайне титров сформировался принцип динамического развития объекта в соответствии с законами драматургического произведения или, другими словами, законами гармонического единства: композиционная цельность, соразмерность отдельных элементов кинопроизведения стали не только законами кинодраматургии в целом, но и законами дизайна титров.

Исходя из вышесказанного, можно выстроить примерную схему эволюции дизайна титров, выделив в этом процессе три основных этапа – протодизайна, синергии видов дизайна и сценографический – и обозначив сформировавшиеся на этих этапах принципы (рис. 1).

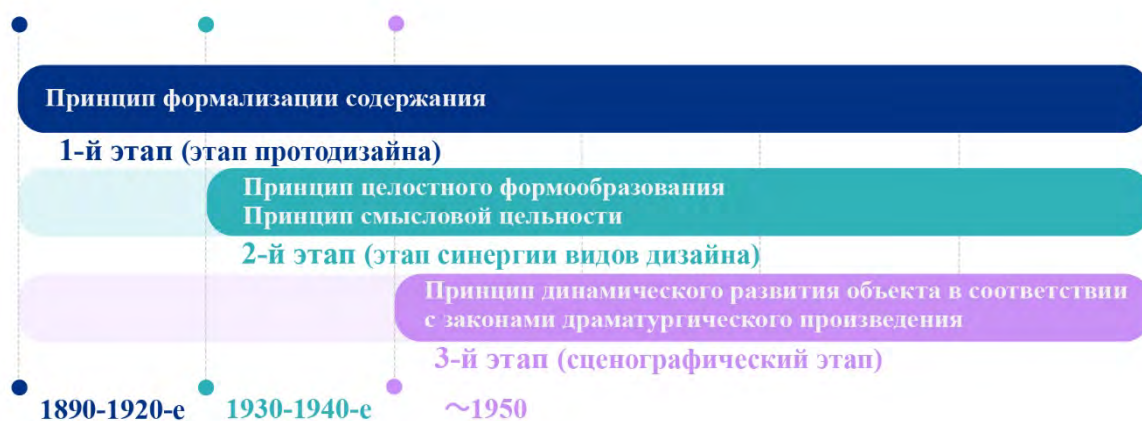


Рис. 1. Этапы развития дизайна титров

Каждому этапу соответствует постепенное формирование того или иного принципа, определяющего качественное отличие одного этапа от другого. Так, на этапе протодизайна примитивные рукописные, позднее – типографские шрифты в виде белых букв на черном фоне постепенно преобразуются и композиционно, и содержательно. К концу протодизайна формируются основные представления о том, что, во-первых, титры фильму необходимы; во-вторых, титры должны выполнять разные функции (несмотря на то, что звуковое кино отменило интертитры, необходимость передачи разной информации обусловила дифференциацию их видов); в-третьих, сложилось представление о том, какая именно информация должна быть представлена титрами: имена режиссера, главных актеров, год, логотипы компании и др. Таким образом, можно говорить о том, что на этапе протодизайна сформировался принцип формализации содержания.

На этапе синергии видов дизайна происходит постепенное накопление дизайнерского опыта: расширяется палитра шрифтов, появляется анимация шрифтов, добавляются идеи динамических фонов, т. е. формируется принцип целостного формообразования. Переход от одноцветных фонов к динамическим изображениям позволял также интегрировать символику в киноповествование

(например, символику дороги, дома, человека и т. п.), а кинетику типографики связывать с жанром или сюжетом фильма. Таким образом постепенно формировался принцип смысловой цельности кинопроизведения, где к информирующей функции титров добавилась функция коммуникации.

На третьем этапе происходит качественное наращивание всего функционала кинотитров: в силу требований киногольдий требуется передача все больших объемов информации, из-за высокой конкуренции в отрасли нарастает потребность в обеспечении эффективной коммуникации со зрителем, поэтому особое значение приобретает эстетическая функция. Возникает потребность передать информацию и установить коммуникацию со зрителем таким образом, чтобы он не утомился и правильно настроился еще до того, как начнется киноповествование. В целом на третьем этапе сформировался принцип динамического развития титров в соответствии с законами драматургического произведения: композиционное единство, соразмерность отдельных элементов кинопроизведения перешли из сферы кинодраматургии в сферу дизайна титров.

Появление компьютерных технологий в 1980-е годы расширило возможности проектирования титров, поскольку графическим

дизайнерам стало проще экспериментировать, не имея возможности предвидеть результаты. Особенно появление Macintosh в 1984 году демократизировало условия работы графических дизайнеров, цифровизация и спецэффекты стали более заметными и доступными. Несмотря на это, внедрение новых технологий не привело к качественному

скачку в эволюции дизайна титров, как в свое время не привели к такому скачку появление звука и цвета. Можно предположить, к тектоническому сдвигу приводят не технологии сами по себе, а накопление критической массы экспериментов.

Литература

1. **Moro I., Nunoo F., Ayim B.** Analysis of opening title sequence design in Ghanaian video movies // Journal of Arts and Social Sciences. 2019. № 16. P. 28–44.
2. **Мухалевская П. К.** Анимационный дизайн // Концепции фундаментальных и прикладных научных исследований: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Оренбург (20 мая 2018) / ООО «Аэтерна» (Уфа). редкол.: Сукиасян А.А. [и др.]. Оренбург, 2018. С. 180–183.
3. **Brevet B. A.** Brief Look at the History of Movie Titles & Opening Credits. 2014. URL: <https://www.comingsoon.net/movies/news/596837-brief-look-history-movie-titles-opening-credits> (дата обращения 09.11.2025).
4. **Boxer S.** Making a Fuss Over Opening Credits; Film Titles Offer a Peek at the Future in More Ways Than One // The New York Times. 22 Apr, 2000. URL: <https://www.nytimes.com/2000/04/22/movies/making-fuss-over-opening-credits-film-titles-offer-peek-future-more-ways-than.html> (дата обращения 09.11.2025).
5. **Krasner J.** Motion Graphic Design and Fine Art Animation: Principles and Practice. Boston: Elsevier. Focal Press, 2004. 386 p.
6. **Inceer M.** An Analysis of the Opening Credit Sequence in Film // CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal, University of Pennsylvania. 2007. № 65. P. 1–51.
7. **Panofsky E.** Stil und Medium. Panofsky "On Movies" // Beiträge des Symposions Hamburg 1992, Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, 3. Berlin, 1994. P. 171–190.
8. **Wollen P.** Signs and meaning in the cinema. London: Palgrave Macmillan for the British Film Institute, 2013. xvi, 268 p.
9. **Allison D.** Promises in the Dark: Opening Title Sequences in American Feature Films of the Sound Period / PhD thesis. Norwich: Univ. of East Anglia. 2001. URL: https://www.researchgate.net/publication/345723748_Promises_in_the_Dark_Opening_Title_Sequences_in_American_Feature_Films_on_the_Sound_Period (дата обращения 01.12.2025).
10. Ensiklopedia Dunia. Film bisu [сайт]. URL: https://p2k.stekom.ac.id/ensiklopedia/Film_bisu#cite_note-filmsite-5 (дата обращения 01.12.2025).
11. **Heyrman H.** Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience // Lecture presented at the First International Conference on Art and Synesthesia. Primer Congreso Internacional sobre Arte y Sinestesia 25th – 28th July, 2005 – Universidad de Almería, Spain [сайт]. URL: <https://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/> (дата обращения 17.05.2025).
12. **Мартынова Д. О.** Аудиовизуализация культуры кабаре в немом кино 1900–1920-х // Наука телевидения. 2023. №4. С. 152–192.

13. **Вертов Д.** Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
14. **MacKay J.** Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective, Part 3: Cacophony of the Donbass // KinoKultura. New Russian Cinema. 2005. № 7. P. 1-7.
15. **Schlittler J. P.** Motion Graphics and Animation // University of São Paulo, 2015.
16. **Smythe L.** Len Lye: The Vital Body of Cinema // October. 2013. 144. P.73-91.
17. **Krasner J.** Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. New York: Taylor & Francis. 2013. 432 p.
18. **Moritz W.** Norman McLaren & Jules Engel: Post Modernists // A Reader in Animation Studies / Jayne Pilling (ed.). Sydney: J. Libbey, 1997. P. 104-111.
19. **Straw W.** Letters of Introduction: Film Credits and Cityscapes // Design and Culture. July 2010. DOI: 10.2752/175470710X12696138525587
20. **Welchman J. C.** Invisible Colors: A Visual History of Titles. New Haven and London: Yale University Press. 1997.
21. **Boxer S.** Film Titles Offer a Peek at the Future in More Ways Than One // The New York Times. 22 Apr. 2000. P. 9.
22. **Counts J.** Just the Beginning: The Art of Film Titles. 7 Dec. 2006. <<http://www.twenty4.co.uk/>>
23. **King E.** Taking Credit: Film Title Sequences, 1955-1965. 1993. 20 Mar 2007 <http://www.typotheque.com/articles/taking_credit:_film_title_sequences_1955-1965_/_>
24. **Issari M.A.** A historical and analytical study of the advent and development of cinema and motion picture production in Iran (1900-1965) / Mohammad Ali Issari. California, CA: University of Southern California, 1979.
25. **Hossein Moghadam Shoeib, Mohammad Khazaei, Ali Asghar Fahimi.** Baresi ginehae gerafi dar shabakehae televiziyoni ba ryekarde bymisazi an dar shabakehae dakheli // Berlin-Alman: Sevomin konfaranse beinolmelali pazhohesh dar olym va teknolozhi, 1395. [Могадам Шоиб Х. Хазай М., Фахими А.А. Исследование графических типов в телевизионных сетях с подходом их локализации в отечественных сетях / Хоссейн Могадам Шойб, Мохаммад Хазай, Али Асгар Фахими // Берлин – Германия: Третья международная научно-практическая конференция в области науки и технологий, 1395(2016)].
26. **Музыченко В.А., Соколова Л.М.** Титры в системе информационного пространства кинофильма. Эволюция титров бондианы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГПУ им. С.Г. Строганова. 2019. № 3-2. С. 258-268.
27. **Horak J.Ch.** Saul Bass: anatomy of film design. Lexington, Kentucky: Univ. Press of Kentucky, 2014. 452 p.
28. **Schlittler J. P.** Motion Graphics and Animation // University of São Paulo, 2015.
29. **Horak J.-Ch.** Branding 007: Title Sequences in the James Bond Films. 2020. №12. P. 249-

Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук
Ю. М. Пашедко

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДНОСТИ ШЭ В ОБРАЗАХ АНИМАЦИОННЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

Народность шэ, как исторически древнее этническое меньшинство Южного Китая, воплощает в своей одежде, традиционных ремеслах и других культурных формах уникальную эстетическую систему и символическое значение. Однако примеры применения культурных элементов народности шэ в дизайне анимационных персонажей до сих пор остаются малоизученными. В данной статье традиционный костюм народности шэ выступает объектом исследования, анализируются его художественные особенности и культурная сущность, исследуются пути визуальной трансформации элементов национального костюма в дизайне анимационных персонажей. Исследование, сочетаясь с конкретной дизайнерской практикой, раскрывает практическое применение и эстетическую ценность костюма народности шэ в образах анимационных персонажей. После обработки средствами анимационного языка костюм народности шэ не только сохраняет ключевые культурные образы, но и усиливает узнаваемость и эмоциональную выразительность персонажей

Ключевые слова: культура народности шэ; дизайн анимационных персонажей; культурные символы; эстетическая трансформация

Song Changrun

*The article was prepared under the academic supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences
Y. M. Pashedko*

METHODS AND TECHNIQUES OF DESIGN IN THE AESTHETIC TRANSFORMATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS OF THE SHE ETHNIC GROUP IN ANIMATED CHARACTER IMAGES

The She ethnic group, as an ancient ethnic minority in southern China, embodies a unique aesthetic system and symbolic significance in its clothing, traditional crafts, and other cultural forms. However, examples of applying the cultural elements of the She ethnic group to the design of animated characters remain underexplored. This paper takes the traditional costume of the She ethnic group as the research object, analyzes its artistic features and cultural essence, and explores the pathways for the visual transformation of ethnic costume elements in animated character design. The study, combined with specific design practices, reveals the practical application and aesthetic value of She ethnic costume in animated character imagery. After being processed through the language of

animation, the She ethnic costume not only retains key cultural symbols but also enhances the recognizability and emotional expressiveness of the characters

Keywords: *She ethnic culture; animated character design; cultural symbols; aesthetic transformation*

Введение

Анимация является не только продуктом развлечения, но и важным средством культурной идентификации. Чтобы утвердить свою уникальную идентичность в мировой анимационной среде, китайским художникам и дизайнерам необходимо глубоко изучить особенности локальной национальной культуры и осуществить современную трансформацию ее эстетических символов.

В условиях глобализации вопросы сохранения культурного разнообразия становятся особенно актуальными. Китай, будучи многонациональной страной, обладает богатым нематериальным культурным наследием, которое нуждается не только в охране, но и в актуализации через современные медиа. Традиционная культура народности Шэ, включая костюмы, орнаменты и ремесленные техники, представляет собой уникальный пласт этого наследия. Ее эстетическая система, основанная на символике цвета, геометрии узоров и метафоричности кроя, обладает высоким потенциалом для визуального перевода в анимационные образы. Однако, несмотря на растущий интерес к этнической тематике в анимации, системных исследований, посвященных применению именно элементов культуры Шэ в дизайне персонажей, до настоящего времени не проводилось. Большинство существующих работ сосредоточены на более крупных этносах, таких как мяо или тибетцы, оставляя культуру Шэ за рамками научного и творческого внимания. Восполнение этого пробела имеет важное значение не только для обогащения визуального языка китайской анимации, но и для сохранения и популяризации

уникального культурного наследия народности Шэ.

Данная статья, исходя из междисциплинарной перспективы, объединяя фольклористику, дизайн и теорию анимации, фокусируется на символических особенностях и эстетической структуре элементов культуры народности Шэ, исследует системные методы и практические приемы их трансформации в образы анимационных персонажей, что может стать теоретической основой для соответствующей творческой практики.

Эстетические характеристики традиционного костюма народности Шэ

Как особый культурный визуальный символ, одежда не только несет в себе эстетические концепции и художественную практику конкретной этнической группы, но также участвует в формировании общей культурной психологии нации, воспитывает культурные верования и способствует усилению чувства национальной идентичности и сплоченности. Костюм народности Шэ является уникальным культурным наследием, созданным и сохраненным этим народом в ходе долгого исторического развития, и обладает глубоким культурным содержанием. Его эстетическая система в основном охватывает четыре аспекта: цвет, узор, структура, материалы и техники изготовления, что ярко отражает культурные особенности, религиозные верования, а также обычаи социальной жизни этой этнической группы, сочетая в себе историческое, культурное и эстетическое значения. Традиционный костюм народности Шэ типично представлен «одеждой с фениксом» (рис. 1).



Рис. 1. Костюм народности Шэ «Одеяние с фениксом». Художественная выставка костюмов Шэ в Юньчэне

С точки зрения цветовой символики, цветовая палитра костюма народности Шэ основана на черном и синем как основных тонах, демонстрируя строгие и простые визуальные характеристики, а в таких деталях, как воротник и края полочек, используются яркие цвета, такие как красный, желтый и зеленый, для акцентов, создавая таким образом контраст и единство между «торжественной глубиной» и «яркой насыщенностью». Исследователи, такие как Лу Сыюй из Чжэцзянского университета сельского и лесного хозяйства, изучая методы извлечения цветов из костюма народности Шэ, отмечал, что ему

присуща типичная логика цветовой комбинации: «большие площади основного цвета в сочетании с малыми площадями контрастных цветов» [3, с. 57]. Эта особенность цветовой структуры может служить четкой основой и ориентиром для цветовых соотношений и контрастов при разработке цветового дизайна соответствующих анимационных персонажей.

С точки зрения анализа узоров-символов, мотивы узоров народности Шэ весьма разнообразны и могут быть в основном разделены на тотемные узоры, растительные узоры, животные узоры, геометрические узоры и узоры с иероглифами (рис. 2). Эти узоры не являются простым воспроизведением, а подвергаются художественной обработке с помощью таких композиционных приемов, как «опущение, трансформация, повторение, симметрия» [5, с. 58]; например, крылья феникса упрощаются до плавных кривых линий, или природные пейзажи абстрагируются в геометрические символы, что отражает смысл «стремления к полноте и завершенности» и представляет собой высокоабстрактный эстетический идеал.



Рис. 2. Узор костюма народности Шэ «Два феникса, поклоняющиеся пиону». Музей уезда Сяпу, Китай

С точки зрения анализа особенностей структурной метафоры, женский костюм народности Шэ, состоящий в основном из таких элементов, как «фартук» и «ноговицы», формирует силуэт, сужающийся кверху и расширяющийся книзу, имитируя позу феникса с расправленными крыльями. Это сочетает статичность с ощущением движения, отражая ритуализированные отношения между телом и одеждой в пространстве. Фасоны костюма народности Шэ различаются в зависимости от региона, но все сохраняют базовую форму – верхняя одежда с брюками, дополненная фартуком и ноговицами, где структура сочетает практичность и символичность [6, с. 44].

С точки зрения материалов и ремесленных техник, традиционные технологии изготовления костюма народности Шэ, такие как ткачество, окрашивание и ковка серебряных украшений, достигают органического единства ремесла, материалов и практической функции. В выборе тканей для одежды скромная фактура натурального хлопка и льна сочетается со спокойными тонами, достигаемыми техникой индиго-крашения, совместно создавая глубокий и мягкий визуальный и тактильный опыт. Такое использование материалов не только отражает глубокое понимание и уважение к природным ресурсам, но и воплощает экологическую этику гармоничного сосуществования человека и природы в культуре народности Шэ. Их декоративные техники демонстрируют богатство слоев и контрастов. Методы обработки серебряных украшений, такие как ажурная резьба и рельеф, дополняют вышивку и аппликацию на одежде, формируя систему декоративного языка, где «пустота и наполненность» взаимопорождают друг друга, а сложное и простое находятся в гармонии». Например, вышивка народности Шэ в Сяпу, где основной техникой является «гладкая вышивка», отличается мелкими, ровными и плотными стежками, а вышитая

поверхность – гладкой и аккуратной, демонстрируя высокую степень ремесленной стандартизации. Примечательно, что профессор Гун Жэньцзе из Фуцзяньского инженерного института в ходе полевых исследований обнаружил, что местные мастера при вышивке часто «не наносят предварительный эскиз, а работают иглой напрямую» [2, с. 69]. Эта практика не только доказывает виртуозное мастерство, с которым ремесленники интегрировали схемы узоров, но и отражает высокую выразительность и творческий потенциал, присущие принципу «единства сердца и руки» в передаче ремесленных традиций.

В заключение, костюм народности Шэ не только воплощает единство ремесла и эстетики, но и на более глубоком уровне соединяет в своей форме и узорах практическую функцию с культурным смыслом. Конструктивные элементы одежды, такие как завязки и фартуки, не только соответствуют практическим потребностям жизни и труда в горной местности, но и, через специфические узоры и формы, становятся визуальными символами, маркирующими этническую идентичность и поддерживающими культурную принадлежность. Особенно важно, что узоры на одежде несут социальную функцию «почитания предков и нравственного воспитания». Часто посредством вышивки мифы, легенды, исторические нарративы и моральные наставления вплетаются в орнамент, обеспечивая тем самым культурную преемственность и этическое просвещение между поколениями.

Методы дизайна в трансформации элементов культуры народности Шэ в образы анимационных персонажей

Учитывая недостаток исследований, посвященных использованию культуры народности Шэ в создании анимационных персонажей, настоящая работа предлагает подход к их трансформации, опираясь на ме-

тоды семиотического и дизайнерского анализа. Преобразование элементов культуры народности Шэ в образы анимационных персонажей требует следования систематической логике дизайна, охватывающей весь процесс от визуального отбора и символического перевода до нарративного синтеза. Трансформация культуры этнических меньшинств в анимационные образы является важной задачей в создании отечественной анимации. Однако текущая практика и теоретические исследования в основном сосредоточены на примерах культур таких народностей, как мяо и тибетцы, которые могут служить важным ориентиром для трансформации культуры Шэ. Например, в некоторых работах использование серебряных украшений мяо «одеяния из ста птиц», хотя и отличается чрезвычайной сложностью и роскошью, иногда сводится лишь к нагромождению визуальных символов, не будучи глубоко интегрированными с развитием характера персонажа или основной сюжетной линией; тогда как в некоторых анимационных работах на фоне тибетской культуры такие элементы, как «хада» и «молитвенный барабан», хотя и вводятся, их символическое значение часто упрощается до универсального ярлыка «святости». Эти примеры отражают общие вызовы, с которыми может столкнуться дизайн этнических анимационных персонажей: как выйти за рамки поверхностного заимствования визуальных элементов и достичь глубокого культурного перевода и нарративной интеграции. В противоположность этому, культура Шэ с ее миметической структурой «одеяния с фениксом», высокой степенью абстрактности узоров и концепцией созидания «прекрасных материалов и

искусного ремесла» предоставляет для анимационной трансформации множество точек входа – от формы и цвета до смысла и функции. Методы дизайна, обсуждаемые в данной статье, как раз и направлены на решение вышеупомянутых вызовов, стремясь построить систематический путь от извлечения символов и современного перевода до нарративной интернализации, чтобы избежать уплощения и гомогенизации дизайна.

Первым шагом является отбор элементов и визуальный перевод. Ключевая задача этого этапа – преобразование конкретных материальных характеристик культуры Шэ в визуальные компоненты, пригодные для анимационной среды. Это включает обобщение и абстрагирование сложных форм, встречающихся в костюмах и предметах быта Шэ. Например, изящные крылья «узора феникса» могут быть сведены к обтекаемым геометрическим единицам, а «узоры пиона» – упрощены до контурных графических форм с четкой слоистостью, что сохраняет их дух, одновременно усиливая узнаваемость и современность графики (рис. 3). Этот метод упрощения и геометризации дизайна коренится в собственной ремесленной мудрости узоров Шэ, основанной на «опущении и трансформации». В то же время в применении цвета следует придерживаться основы Шэ «черный и синий как фон с акцентами цветных нитей», а также возвести цвет в ранг нарративного инструмента. Цветовая гамма костюмов персонажа может меняться в соответствии с этапами сюжета; например, переход от яркого «солнечно-красного» к глубокому «индиго» может визуализировать внутренний рост и трансформацию персонажа.



Рис. 3. Схема извлечения и упрощения узоров-символов

Затем визуальные элементы должны нести культурный смысл, превращая персонажа в движущийся носитель культурных символов. В анимации объекты могут становиться драматургическими инструментами, взаимодействуя с персонажами и становясь фокусом внимания зрителей [4, с. 95]. Можно преобразовать ключевые тотемы, такие как «Паньху» и «Феникс», в опознавательные знаки персонажа. Например, образ феникса может воплощаться не только в узорах одежды, но и развиваться в хранителя духа персонажа или его трансформирующую форму, непосредственно связывая его с мифами о происхождении народа. Одновременно предметы повседневного обихода, такие как серебряные украшения, цветные ленты и головные уборы с фениксом, могут быть переосмыслены как реквизит со специальными нарративными функциями. Например, цветные ленты могут превращаться в световые узы, обладающие силой сковывать или защищать. Это является фантастическим расширением функциональности реальных предметов и одновременно усиливает их сюжетный вес как культурных символов.

В конечном итоге, все преобразованные элементы должны быть бесшовно интегрированы в общую нарративную структуру анимации и сеттинг мира. Профессиональные навыки персонажей (например, ткачество, крашение, кузнечное дело по серебру), социальные отношения и система ценностей

должны быть укоренены в исторической миграции, горно-лесной культуре и семейных концепциях народности Шэ. Это обеспечит внутреннюю логику их поступков и соответствие культурному фону, а не поверхностное наложение одежды. Будь то реалистичный стиль или фэнтезийный жанр, преобразованный дизайнерский язык должен гармонизировать с общим художественным стилем произведения. В научно-фантастическом контексте геометризованные узоры Шэ могут превращаться в энергетические линии меха; в фэнтезийной истории традиционные ремесла могут быть наделены магическими свойствами, достигая тем самым творческого сочетания традиционной культуры и вымышленного мира. Как это было реализовано в казахстанской анимации в работах типа «Ер-Тостик» (2010), где традиционные эпические сюжеты сочетались с современными 3D-анимационными технологиями, что доказывает: инновационные технологии могут служить сохранению и популяризации культуры [1, с. 2192].

Дизайнерская практика: построение и анализ образа персонажа

Для конкретной демонстрации применения вышеописанных методов в данном исследовании разработан образ молодой женщины народности Шэ в анимационном стиле (рис. 4). Построение ее образа заключается в следующем:



Рис. 4. Эскиз дизайна персонажа

– Костюмная система: верхняя одежда заимствует структуру правосторонней запашной одежды восточного стиля Сяпу, сохраняя характерные черты двойного воротника и украшения воротника цветом «красный ягод мирта». Основной цвет – индиго, в область плеч и манжеты вплетены цветные полосы «ивового узора». На талии завязан черный фартук, на поверхности которого вышит абстрагированный узор «Феникс, пролетающий сквозь пионы», символизирующий стремление к прекрасной любви. Края фартука украшены бордюрным узором «собачий зуб», формируя рациональную и строгую структурную рамку.

– Прическа и головной убор: прическа отсылает к стилю «пучка феникса» из Лоюаня, с включением современных техник плетения; в волосы вплетены темно-синие и красные шелковые нити. На голове – упрощенная серебряная корона, в центре которой инкрустирован синий кристалл, отсылающий к древнему обычаю Шэ «носить на головном уборе символы солнца и луны».

– Предыстория персонажа происходит из семьи ткачей и красильщиков в регионе

Шэ. Ее одежда окрашена традиционными растительными красителями, и ее цвет слегка меняется в зависимости от температуры и влажности окружающей среды, намекая на ее духовную связь с природой.

– Локализованное преувеличение для усиления характеристик: увеличена сложность формы серебряной короны, в анимации ее сакральность подчеркивается динамичными световыми эффектами; подол фартука выполнен в виде постепенно становящихся прозрачными перьевидных форм, что усиливает чувство ритма в движении. Прием преувеличения может быть позаимствован из смелых трансформаций фениксов и человеческих фигур в вышивке Шэ, акцентируя дух, а не реалистичность.

– Детальный реализм для создания достоверности: на модели персонажа тщательно воспроизведена текстура плетения из рами, следы износа на серебряных украшениях; рендеринг материалов усиливает ощущение культурной аутентичности и исторической теплоты. Использование цвета должно следовать принципу колористики

одежды Шэ: «Применение мелких, равномерно распределенных контрастных цветовых акцентов на небольшой площади позволяет добиться как богатства вариаций, так и гармоничного единства цветов» [7, с. 86], избегая чрезмерной яркости, ведущей к безвкусице.

Заключение

Таким образом, эстетическая трансформация элементов традиционной культуры народности Шэ в образы анимационных персонажей не только отвечает задачам сохранения и актуализации культурного разнообразия Китая, но и открывает новые возможности для обогащения визуального языка отечественной анимации. Как было показано в ходе исследования, уникальная эстетическая система культуры Шэ – ее цветовая символика, геометризованные орнаменты и метафоричная структура кроя – обладает высоким потенциалом для перевода

на язык анимации. Разработанный практический пример образа персонажа наглядно демонстрирует эффективность предложенного подхода: традиционные элементы, пройдя через этапы отбора, реконструкции, метафорического переосмысления и сюжетного взаимодействия, обретают новую жизнь в анимационном образе, сохраняя культурную глубину и приобретая современное звучание. Будущие исследования могут быть направлены на дальнейшее изучение применения элементов культуры Шэ в динамической экспрессии, построении сцен и трансмедийном сторителлинге. Заимствование таких технологий, как цифровое извлечение цвета и параметрическая генерация узоров, будет способствовать формированию более узнаваемого национального эстетического стиля в китайской анимации.

Литература

1. **Байбатыров И. Р.** Традиционные и инновационные подходы в дизайне анимационных персонажей Казахстана // Вестник науки. 2025. №5 (86). С. 2189-2195
2. **Гун Жэньцзе.** Эстетическая символика одежды народности Шэ в уезде Сяпу // Журнал Социалистического института провинции Фуцзянь. 2012. №6. С. 67-70.
3. **Лу Сыюй, Ху Янь.** Оптимизация методов извлечения цвета из одежды народности Шэ // Хлопкопрядильная техника. 2025. №53(8). С. 56-63.
4. **Луговцев А. Ю.** Дизайн анимационных объектов и персонажей в условиях конвергенции экранных искусств // Манускрипт. 2017. №10-2 (84). С. 93-98.
5. **Сюй Цян, Лю Ян.** Исследование узоров на одежде народности Шэ в провинции Фуцзянь // Журнал Уханьского текстильного университета. 2017. №30(1). С. 56-59.
6. **Хэ Сяоя.** Исследование одежды народности Шэ // Международный текстильный обзор. 2019. №47(5). С. 44-47.
7. **Чжоу Цзиньжун.** Толкование эстетического содержания узоров на одежде народности Шэ // Обзор кино. 2006. №14. С. 86-87.

Статья выполнена под научным руководством
кандидата педагогических наук, доцента
М. Э. Вильчинской-Бутенко

ПРАКТИКА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА МУЗЕЯ СРЕДСТВАМИ ОСВЕЩЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЕВ-ЗАПОВЕДНИКОВ КИТАЯ)

В статье с позиций формирования пространственного образа рассматривается роль светодизайна в экспозиционном пространстве музея. На основе анализа практики освещения музея Саньсиндуй раскрывается, каким образом свет участвует в конструировании пространственного образа на визуальном, эмоциональном и смысловом уровнях. Результаты исследования показывают, что освещение влияет не только на зрительное восприятие, но и играет ключевую роль в формировании атмосферы, акцентировании экспонатов и построении культурного нарратива. На этой основе выделяются три механизма формирования пространственного образа средствами освещения: визуальный, эмоциональный и смысловой. Полученные результаты могут служить теоретической и методической основой для проектирования музейных экспозиций

Ключевые слова: музей; световой дизайн; пространственный образ; Саньсиндуй; экспозиционный дизайн

Qin Wenyu

*The article was carried out under the scientific supervision
of Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Marina E. Vilchinskaya-Butenko*

PRACTICE OF CREATING THE IMAGE OF A MUSEUM THROUGH LIGHTING (ON THE EXAMPLE OF MUSEUM-RESERVES IN CHINA)

This article examines the role of lighting design in museum exhibition spaces from the perspective of spatial image formation. Based on an analysis of the lighting practices of the Sanxingdui Museum, it reveals how light participates in the construction of the spatial image at visual, emotional, and semantic levels. The results of the study demonstrate that lighting not only influences visual perception, but also plays a key role in shaping the atmosphere, accentuating exhibits, and constructing a cultural narrative. On this basis, three mechanisms of spatial image formation through lighting are identified: visual, emotional, and semantic. The findings may serve as a theoretical and methodological foundation for the design of museum exhibitions.

Keywords: museum; lighting design; spatial image; Sanxingdui; exhibition design

Введение

С развитием музейной практики экспозиционное пространство перестает быть ис-

ключительно местом демонстрации музейных предметов и постепенно трансформируется в комплексное пространство культурного опыта. В данном процессе зритель уже

не выступает лишь как пассивный получатель информации, а формирует целостное восприятие экспозиционного содержания посредством многосенсорного участия. Пространственный образ включает не только визуальные характеристики, но и эмоциональные переживания и культурные смыслы, представляя собой многослойную перцептивную структуру. В исследованиях, посвященных музейному пространству, все большее внимание уделяется вопросам восприятия и формирования пространственного образа. При этом освещение преимущественно рассматривается как средство обеспечения видимости и акцентирования экспонатов, тогда как его участие в формировании целостного пространственного образа, включающего визуальный, эмоциональный и смысловой уровни, остается недостаточно раскрытым. В связи с этим в настоящей работе на примере музея-заповедника Саньсиндуй анализируется, каким образом освещение участвует в процессе формирования пространственного образа музеев-заповедников.

Результаты и обсуждение

В музейном исследовательском контексте «пространственный образ» может рассматриваться как интегральная структура восприятия, формируемая зрителем в процессе пространственного опыта. Он включает три взаимосвязанных уровня: визуальный, эмоциональный и смысловой. Визуальный уровень связан с формой пространства и организацией световой среды, эмоциональный уровень проявляется в атмосферном восприятии, а смысловой уровень связан с интерпретацией культурного содержания экспозиции. Следует отметить, что указанные уровни не существуют изолированно, а находятся в состоянии постоянного взаимодействия. Визуальные характеристики пространства формируют первичную сенсорную основу восприятия, на которой выстраивается эмоциональная реакция зрителя, в свою очередь влияющая на процессы интерпретации и осмысления культурного содержания. В рамках данной структуры освещение перестает быть лишь техническим средством обеспечения видимости и выступает как важный медиатор формирования пространствен-

ного образа. Посредством управления интенсивностью, направлением, цветовой температурой и распределением света освещение организует пространственный порядок, направляет визуальное внимание и влияет на эмоциональное состояние зрителя. Таким образом, освещение можно рассматривать как механизм, соединяющий пространственную форму и восприятие зрителя, функционирующий не только на физическом, но и на когнитивно-смысловом уровне. В современной теории архитектурной и музейной среды пространство рассматривается как результат взаимодействия физической среды и субъективного восприятия. В рамках феноменологического подхода пространственный опыт формируется не только за счет геометрических и материальных характеристик, но и посредством сенсорных стимулов, среди которых свет занимает ключевое место. Световая среда задает параметры видимости, структурирует визуальное поле и одновременно выступает носителем эмоционально-смысловых кодов. С позиций когнитивного подхода освещение можно интерпретировать как инструмент управления вниманием и механизм селекции визуальной информации. Направленность светового потока, контрастные отношения и цветовые характеристики определяют иерархию восприятия и влияют на процессы интерпретации. Таким образом, световая организация пространства участвует не только в его физическом оформлении, но и в формировании когнитивной модели восприятия экспозиции. Как отмечает К. Винкельс в своем исследовании, экспозиционное освещение является не только инструментом визуализации, но и важным средством создания художественной выразительности [1]. Свет и тень способны раскрывать и дополнять художественные образы, заложенные в арт-объекте, а также способствовать концентрации внимания зрителя и его глубокой эмоциональной вовлеченности. В дизайне музея Саньсиндуй этот «художественный язык» трансформируется в пространственный нарратив, придавая светотени в залах театральную выразительность.

В настоящем исследовании применяется метод кейс-анализа, в качестве объекта которого выбран музей Саньсиндуй. Выбор

данного объекта обусловлен необходимостью детального рассмотрения конкретной проектной практики, в рамках которой можно проследить взаимосвязь между световым решением и формированием пространственного образа. Данный музей обладает высокой репрезентативностью: в данном проекте световой дизайн выступает как системообразующий элемент экспозиционной среды. Эмпирическую основу исследования составляют материалы открытых источников, включая визуальную документацию экспозиционных пространств, а также описания реализованных проектных решений. Анализ осуществляется посредством визуально-пространственного и сравнительного подходов, что позволяет выявить закономерности организации световой среды и оценить ее влияние на восприятие экспозиции.

Исследование проводится по трем направлениям: 1. Структура общего освещения пространства; 2. Стратегия акцентного освещения экспонатов; 3. Способы формирования атмосферы и эмоционального восприятия. На основе данного анализа рассматриваются конкретные механизмы участия освещения в формировании пространственного образа.

Эффективность светового дизайна в музейном пространстве во многом определяется спецификой экспозиционного материала и характером культурного контекста. В случае музеев-заповедников данная специфика проявляется особенно ярко, поскольку экспонируемые объекты характеризуются высокой степенью символической насыщенности и требуют особых условий визуализации. Музеи-заповедники представляют собой специализированные музейные комплексы, основной функцией которых является сохранение, изучение и экспонирование археологических памятников и связанных с ними артефактов. Археологические объекты, являясь важной составной частью историко-культурного наследия, обладают высокой научной и культурной ценностью. Музеи-заповедники, формируемые на основе археологических памятников, с одной стороны выполняют задачу их сохранения, а с другой — обеспечивают репрезентацию культурного содержания для широкой аудитории. В

настоящем исследовании в качестве кейса рассматривается музей-заповедник Саньсиндуй. Данный музей расположен в провинции Сычуань (Китай) и представляет собой археологический музей, основной экспозиционный фокус которого связан с культурой древнего царства Шу. Экспозиция музея преимущественно основана на артефактах, обнаруженных в ходе раскопок памятника Саньсиндуй, включая бронзовые, золотые и нефритовые изделия. Данные артефакты характеризуются выраженной оригинальностью как в формообразовании, так и в функциональном назначении. По сравнению с традиционной культурой Центральной равнины Китая, культура Саньсиндуй отличается ярко выраженной символичностью и мистическим характером. Например, гипертрофированные антропоморфные маски, скульптуры стоящих фигур с религиозной семантикой, а также сложная система ритуальных предметов отражают специфическую структуру верований и эстетических представлений данной культуры. Таким образом, музейная экспозиция выступает не только как форма представления артефактов, но и как средство репрезентации духовного мира древней цивилизации Шу.

В данном контексте вопрос о том, каким образом посредством пространственного проектирования передать ее мистический характер и ритуальную выразительность, становится центральной проблемой экспозиционного дизайна. Поскольку культура Саньсиндуй характеризуется высокой степенью символичности и нереалистичности, значение ее артефактов, как правило, раскрывается через формообразующие метафоры и духовные интенции. В связи с этим однородное освещение оказывается неспособным эффективно передавать ее культурное содержание. В данном контексте освещение выступает в качестве важного медиатора, соединяющего форму артефактов и их культурное значение. Посредством управления светом не только усиливаются пластические характеристики объектов, но и формируется пространственная атмосфера, обладающая ритуальной и мистической выразительностью, в результате чего пространство

становится носителем культурного нарратива.

В новом здании музея Саньсиндуй, введенном в опытную эксплуатацию в 2023 году, для управления источниками света была выбрана интеллектуальная система диммирования Ltech 0–10V, обеспечивающая точный контроль светового потока. Осветительная концепция строится на сочетании затемненной среды и локального акцентного освещения и реализуется в трех аспектах [Error! Reference source not found.].

Во-первых, световая среда как основа целостного пространственного образа. Общее пространство музея организовано посредством сочетания фона с пониженной освещенностью и локального акцентного освещения, что формирует выраженные контрастные отношения света и тени. В проектировании нового здания музея Саньсиндуй применена специфическая логика «вычитания», направленная на максимальное устранение физического присутствия самих освещительных приборов. Данный подход, основанный на строгом контроле уровня освещенности среды, усиливает ощущение «мистичности» и «сакральности» экспонатов в световом пространстве музея (рис. 1). Подобная организация снижает уровень визуальных помех и концентрирует внимание зрителя на экспозиционных объектах. В то же время иерархическое распределение световых потоков формирует четкую пространственную структуру, обеспечивая непрерывный и упорядоченный визуальный опыт в процессе движения зрителя. Таким образом, освещение не только организует визуальную структуру пространства, но и закладывает основу его целостного образа, формируя у зрителя первичное восприятие при входе. Данный подход в высокой степени соответствует закономерностям влияния архитектурной среды на восприятие экспонатов, при этом свет выступает медиатором между материальным наследием и духовным пространством.



Рис. 1. Экспозиционное пространство музея Саньсиндуй. Источник: <https://touch.travel.qunar.com/comment/5930888>

Во-вторых, в экспонировании ключевых объектов применяется направленное освещение, усиливающее пластические характеристики и детализацию артефактов. На уровне конкретной технической реализации

в экспозиционных залах широко используются профессиональные трековые светильники с функцией регулировки угла луча в широком диапазоне. Данные светильники обладают высоким индексом цветопередачи

[**Error! Reference source not found.**], а также высокоэффективной системой глубокой защиты от ослепления, что обеспечивает материальную основу для выражения технической эстетики. В современных музейных проектах особое значение придается прецизионному управлению светораспределением и минимизации зрительного дискомфорта. Применение узконаправленных световых пучков в сочетании с высокоэффективными системами подавления бликов позволяет не только точно моделировать световую среду, но и формировать визуально изолированное восприятие экспоната. Подобные решения обеспечивают эффект «визуального выделения» объекта из окружающего пространства, усиливая его пластическую выразительность и символическую значимость (рис. 2 и 3). В данном контексте свет выступает не просто средством освещения, а инструментом целенаправленного конструирования зрительного опыта. Согласно исследованиям А. В. Аладова, высокая цветопередача (Ra) и повышение всех индексов R1–R14 позволяют зрителю воспринимать произведение в световой среде, максимально приближенной к той, в которой оно создавалось автором [3].



Рис. 2. Экспонаты музея Саньсиндуй.

Источник:

https://touch.travel.qunar.com/comment/5784278?from=client&bd_source=bdglxzh

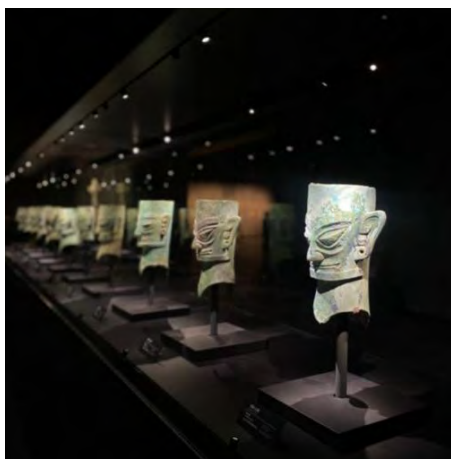


Рис. 3. Экспонаты музея Саньсиндуй.

Источник:

<http://xhslink.com/o/5oz46ZiDBds>

В случае музея Саньсиндуй такое прецизионное светораспределение не только способствует сохранению хрупкой поверхности бронзовых артефактов, но и обеспечивает визуальное воспроизведение их уникальной цветовой и фактурной специфики. Например, бронзовые маски благодаря точно сфокусированному световому пучку приобретают выраженную объемность и сильное визуальное воздействие (рис. 4); при этом выявляется тонкая фактура орнамента на поверхности бронзы, а холодный металл наделяется ощущением исторической тяжеловесности и внутренней жизненности [4]. Такой подход не только повышает распознаваемость экспонатов, но и формирует в пространстве четкую структуру визуальных доминант. Тем самым освещение конструирует в пространственном образе «ключевые визуальные символы», благодаря чему отдельные экспонаты становятся значимыми элементами целостной композиции.



*Рис. 4. Экспонаты музея Саньсиндуй –
бронзовые маски. Источник:
<https://www.ltech.cn/html/News/Sanxingdui.html>*

В-третьих, формирование атмосферы и эмоционального опыта. В аспекте создания атмосферы музей Саньсиндуй посредством регулирования цветовой температуры и интенсивности освещения формирует сдержанную и одновременно насыщенную мистическим характером среду, обеспечивая ее согласованность с тематикой экспозиции. Для различных тематических залов проектной командой были разработаны дифференцированные световые решения по цветовой температуре и уровню яркости [Error! Reference source not found.], что позволяет создавать специфическое ощущение наложения и пересечения временных пластов; данная среда усиливает эффект погружения зрителя (рис. 5).



*Рис. 5. Экспозиционное пространство музея
Саньсиндуй. Источник:
<http://xhslink.com/o/5x9TGEZYakK>*

Помимо освещения витрин, трековые системы освещения активно используются для формирования целостной пространственной атмосферы [Error! Reference source not found.]. За счет прецизионного управления контрастными отношениями в экспозиционном пространстве формируется ритмическая динамика чередования света и тени, направляющая движение зрителя и обеспечивающая поэтапное раскрытие культурного содержания, связанного с цивилизацией Саньсиндуй. В данном контексте светотеневая организация выступает не только как инструмент освещения в физическом смысле, но и как ключевой элемент, участвующий в формировании «пространственного образа». Одновременно посредством управления ритмом светотеневых изменений осветительная система направляет эмоциональную динамику восприятия зрителя и логику нарратива, обеспечивая глубинную передачу культурного содержания. Гибкость световых решений проявляется в возможности адаптации расположения и конфигурации светильников в соответствии с изменениями экспозиции, что обеспечивает высокую степень функциональной устойчивости и адаптивности музейной среды в условиях долгосрочной эксплуатации. В данном случае освещение выступает не как совокупность технических средств, а как структурный элемент культурного нарратива. Посредством сдержанного и одновременно прецизионного светового воздействия выявляются фактура, масштаб и символические характеристики артефактов, бла-

годаря чему историческое содержание выходит за пределы статичной демонстрации и актуализируется в современном пространственном контексте. Взаимодействие световой среды и экспонатов формирует гармоничную систему, основанную на принципах соразмерности и уважения к материальному наследию: свет не доминирует, а подчеркивает и раскрывает свойства артефактов [Error! Reference source not found.]. В результате создаются условия для сосредоточенного и комфортного восприятия, позволяющие зрителю в непосредственном контакте переживать культурный опыт, связанный с одной из наиболее загадочных и значимых цивилизаций древнего мира.

На основе проведенного анализа роль освещения в формировании пространственного образа может быть представлена в трех аспектах. 1. Визуальное конструирование: посредством распределения света и контрастных отношений формируется пространственная иерархия и целостная структура восприятия. 2. Эмоциональное конструирование: управление световой средой позволяет создавать атмосферу и воздействовать на эмоциональное состояние зрителя. 3. Смысловое конструирование: дифференцированное освещение усиливает выразительность экспонатов, превращая свет в средство передачи культурного содержания. Данные три уровня взаимодействуют между собой и в совокупности формируют целостную структуру пространственного образа

музея.

Заключение

Обобщая результаты проведенного исследования, можно сделать вывод, что освещение в музейном пространстве выходит за пределы утилитарной функции и выступает как ключевой фактор формирования пространственного образа. Его воздействие реализуется на трех взаимосвязанных уровнях – визуальном, эмоциональном и смысловом, что обеспечивает целостность восприятия экспозиционной среды. Анализ музея Саньсиндуй показал, что системно организованное световое решение способно интегрировать пространственную структуру, выразительность экспонатов и зрительский опыт. В результате музейное пространство трансформируется из среды демонстрации в целостную систему культурного нарратива, в которой свет выполняет функцию медиатора между материальной формой и ее смысловым содержанием. Полученные результаты подтверждают, что в экспозиционном дизайне освещение следует рассматривать не как вспомогательный элемент, а как самостоятельный инструмент конструирования пространственного образа. Это открывает возможности для более осознанного проектирования музейной среды, ориентированного на формирование комплексного зрительского опыта и углубленную передачу культурных смыслов.

Литература

1. **Винкельс К.** Реализация концепции экспозиционного освещения как средства художественной выразительности на примере выставки «Русская бессонница» // Светотехника. 2018. С. 40-44
2. 解密三星堆：雷特智能照明控制系统助力打造沉浸式遗址博物馆 [Электронный ресурс] // Ltech. 2023. URL: <https://www.ltech.cn/html/News/Sanxingdui.html> [Раскрытие тайн Саньсиндуй: интеллектуальная система управления освещением Ltech в создании иммерсивного музея-заповедника] (дата обращения: 08.04.2026).
3. **Аладов А. В., Закгейм А. Л., Черняков А. Е.** Светодиодное музейное освещение: возвращение к естественному свету // Светотехника. 2018. С.56-61
4. 三星堆博物馆：光影中的古蜀文明 // ERCO. URL: <https://www.ercos.com/cn/ercos-china/sanxingdui/> [Музей Саньсиндуй: древняя цивилизация Шу в свете и тени] [Электронный ресурс] (дата обращения: 08.04.2026).

5. 曹瑞. 遗址博物馆展陈空间设计研究（以西安地区为例）[Исследование выставочного пространства музеев-заповедников (на примере Сианьского региона)]: дис. Сианьский университет архитектуры и технологий, 2018. 131 с.

6. 单芊. 遗址博物馆展陈空间氛围营造设计研究[Исследование создания атмосферы выставочного пространства музеев-заповедников]: дис. Гуандунский технологический университет, 2025. 103 с. DOI:10.27029/d.cnki.ggdgu.2025.002729.

Статья выполнена под научным руководством
доктора филологических наук, доцента
А. Н. Менший

ПОЧТОВАЯ МИНИАТЮРА КАК ИНСТРУМЕНТ ВИЗУАЛИЗАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ МАРОК ГУАНЧЖОУ, КНР)

В статье рассматривается почтовая миниатюра как специфический художественный инструмент визуализации региональной культурной идентичности. Проведен комплексный анализ композиционных, колористических и семиотических особенностей почтовых марок, репрезентирующих город Гуанчжоу. Исследование направлено на выявление визуальных кодов, формирующих образ этого мегаполиса как культурного и экономического центра региона Линнань. Особое внимание уделено синтезу традиционной китайской эстетики и актуальных графических приемов в формате миниатюры. Обосновывается роль почтовой марки как инструмента трансляции культурной памяти и эффективного средства визуальной межкультурной коммуникации

Ключевые слова: дизайн почтовых марок, визуализация культуры, почтовая миниатюра, филателия

Zhang Xianliang

*This article was written under the scientific supervision of
Doctor of Philological Sciences, Associate Professor
Alica N. Menshiy*

POSTAL MINIATURE AS A TOOL FOR VISUALIZING REGIONAL CULTURE (USING THE EXAMPLE OF GUANGZHOU, PRC STAMPS)

This article examines postage stamps as a specific artistic tool for visualizing regional cultural identity. A comprehensive analysis of the compositional, coloristic, and semiotic features of postage stamps representing the city of Guangzhou is conducted. The study aims to identify the visual codes that shape the image of this metropolis as the cultural and economic center of the Lingnan region. Particular attention is paid to the synthesis of traditional Chinese aesthetics and contemporary graphic techniques in miniature format. The role of the postage stamp as a tool for transmitting cultural memory and an effective means of visual intercultural communication is substantiated

Keywords: postage stamp design, cultural visualization, postage stamp miniatures, philately

Почтовая марка представляет собой комплексный социокультурный феномен, функционирующий на стыке прикладной

графики, государственной символики и массовой визуальной коммуникации. Являясь агентом культурной репрезентации, она в

графической форме фиксирует знаковые образы, формирующие и транслирующие национальное или региональное самосознание.

Особое значение для анализа визуализации культуры имеют почтовые миниатюры, посвященные отдельным городам. Идентичность этого пространства складывается из множества компонентов архитектурного наследия, исторических событий, экономических достижений, локальных художественных традиций, и все они потенциально могут быть переведены на язык филателии.

В эпоху глобализации китайские города и провинции целенаправленно конструируют уникальный визуальный стиль для привлечения туристических потоков и инвестиционного капитала. В этом контексте почтовая марка служит компактным, но высокоинформативным носителем ключевых культурных кодов региона.

Марки Гуанчжоу – яркий примером культурной интерпретации, где традиционные элементы Южного Китая (в частности, архитектура «цилоу», кантонская опера и ботанические мотивы) получают новое прочтение через призму графического дизайна. В результате формируется современный культурный продукт, соединяющий наследие и визуальное искусство.

Гуанчжоу, столица провинции Гуандун и один из крупнейших мегаполисов Южного Китая, обладает богатейшим культурным слоем, уходящим корнями в эпоху династии Цинь, и одновременно является символом стремительной модернизации страны. Эта двойственность, архаика и ультрасовременность, создает уникальные условия для художественного проектирования марок, в которых традиционные мотивы региона Линнань соседствуют с футуристическими архитектурными формами. Изучение марок позволяет выявить, какие художественно-технические приемы (цветовая палитра, композиция, выбор знаковых объектов) наиболее эффективно визуализируют культурную

идентичность края, что крайне важно для технической эстетики.

Современная филателия эволюционировала из простого собирательства в самостоятельную научно-исследовательскую дисциплину. Вклад ученых из России и Китая в этот процесс обеспечивает глубокий анализ почтовых материалов и развитие филателистической науки.

В связи с этим следует выделить работы С. В. Аксеновой и Е. Н. Пакалиной [1], Ю. В. Громова [2; 3], С. Е. Ореховой [4], К. Н. Сабур [5], В. М. Тюкова [6], Ю. В. Чувилькиной [10], А. В. Якуба [11; 12] и др.

Отдельного внимания заслуживают публикации китайских исследователей. Вопросы искусства дизайна почтовых марок КНР проанализированы в работах Х. Ци [14] и Ж. Чжоу [15; 16]. Эволюция образа страны на знаках почтовой оплаты за период 1949–2016 годов осмыслена Л. Яном и Т. Дуном [18]. Дизайн современных китайских марок исследован Ю. Юй [17]. Эстетическая эволюция почтовых миниатюр и использование орнамента «благопожелательный узел» подробно рассмотрены в статьях Ш. Хоу [7; 8]. Юбилейные выпуски, посвященные основанию КНР, проработаны в исследовании С. Цзюньцзюнь [9].

Несмотря на активное развитие этого научного направления, ряд ее аспектов все еще недостаточно изучен. Настоящая работа направлена на восполнение существующего пробела.

Цель исследования: выявить и систематизировать специфические художественно-графические средства почтовой миниатюры, используемые для репрезентации региональной культуры Гуанчжоу, а также определить роль почтовой марки как инструмента визуальной коммуникации в современном информационном дизайне.

Задачи исследования:

1) изучить историческую эволюцию визуального образа Гуанчжоу в почтовых выпусках КНР;

2) выявить семиотические и композиционные особенности дизайна марок, которые формируют узнаваемый образ региона.

Для достижения поставленной цели в работе используются следующие методы: историко-искусствоведческий анализ (изучение эволюции дизайна марок, посвященных Гуанчжоу, в контексте исторических периодов, до и после реформ); иконографический и иконологический анализ (интерпретация изобразительных элементов марок: архитектура, пейзажи, флора/фауна как носителей культурных смыслов); метод семиотического анализа (расшифровка символов и знаков, составляющих визуальный код Кантонской культуры); сравнительный анализ (сопоставление дизайна почтовых марок с другими формами визуализации региона: туристические буклеты, сувенирная продукция); системный подход (анализ почтовой марки как целостного объекта графического дизайна: композиция, цвет, шрифт).

Почтовая миниатюра, функционирующая на стыке искусства и утилитарного дизайна, обладает уникальным набором характеристик, отличающих ее от других видов графики. Х. Ци выделяет три ключевые особенности: лаконизм, технологическую адаптивность и функциональную читаемость [14, с. 159].

Из-за крайне малого формата каждый элемент изображения несет высокую смысловую нагрузку. Здесь нет места лишним деталям, композиция строится на строгом отборе средств, где декоративность подчинена функциональности.

Как объект массового тиражирования, марка требует особого подхода к дизайну. Цветовые палитры и графика разрабатываются с учетом возможностей печати,

обеспечивая четкость тонких линий и точность оттенков при многотысячных тиражах.

Почтовая миниатюра обязана сохранять художественную целостность и информативность в условиях реального почтового обращения. Графический образ должен оставаться узнаваемым даже после штемпелевания, наклеивания на конверты с разной фактурой и при меняющемся освещении.

С точки зрения теории дизайна, проектирование марки может быть описано как решение многофакторной задачи, в которой пересекаются требования государственного заказа (идеологический аспект), технические ограничения печатного производства, эстетические предпочтения эпохи и ожидания целевой аудитории, включающей рядовых отправителей писем и коллекционеров-филателистов. Последняя категория заслуживает особого упоминания: филателистический рынок формирует собственные критерии оценки дизайна, в которых ценятся графическая изысканность, точность детализации, оригинальность композиционного решения и, что немаловажно, культурная аутентичность изображаемого материала.

По мнению Х. Ци, методологический анализ дизайна почтовых марок целесообразно выстраивать в трех взаимосвязанных плоскостях: формально-композиционной (рассмотрение структуры изображения, ритмической организации элементов, баланса масс и пустот), колористической (анализ цветовой гаммы, ее символического наполнения и соответствия печатным технологиям) и семиотической (интерпретация визуальных знаков и кодов, задействованных в (миниатюре) [14, с. 181–182]. Данный подход применяется и в настоящем исследовании при анализе конкретных образцов марок Гуанчжоу.

Важно отметить, что почтовая марка функционирует в режиме двойной репрезентации: с одной стороны, она изображает конкретный объект или событие, с другой – сама

становится знаком государства-эмитента, элементом его визуального имиджа на международной арене. Для региональной тематики это означает, что марка с изображением, скажем, Гуанчжоуской башни (Canton Tower) транслирует не только образ конкретного архитектурного сооружения, но и определенное представление о городе и стране в целом.

Для корректного анализа дизайна марок необходимо предварительно очертить круг визуальных символов, формирующих образ Гуанчжоу в массовом сознании. Город, чья история насчитывает более двух тысяч лет, на протяжении столетий выполнял функцию южных морских ворот Китая, что предопределило его космополитичный характер и восприимчивость к внешним влияниям. Как справедливо заметил Ц. Хань, Гуанчжоу является центром уникальной региональной культуры Линнань, обладающей собственными, отличными от северокайтских, архитектурными, гастрономическими, музыкальными и ремесленными традициями [13, с. 21].

К числу наиболее узнаваемых визуальных символов города относятся: скульптурная группа «Пять козлов», главный мифологический символ города, отсылающий к легенде о его основании, архитектурный ансамбль площади Хайчжу с Кантонской телебашней, ставшей эмблемой современного Гуанчжоу; мемориальный зал Сунь Ятсена, памятник архитектуры первой половины XX века; исторический памятник Шамянь с европейской застройкой колониального периода; башня Чжэньхай, пятиярусная пагода эпохи Мин.

Кроме того, значимыми визуальными маркерами являются цветочные мотивы (Гуанчжоу известен как «город цветов»), изображения кантонской оперы с ее характерными костюмами и гримом, а также символы Кантонской ярмарки, старейшей и крупнейшей торговой выставки Китая. Каждый из

перечисленных символов в разное время находил отражение в дизайне почтовых миниатюр, причем выбор конкретного мотива и способ его графической интерпретации существенно варьировались в зависимости от исторического периода, политического контекста и доминирующих эстетических парадигм.

В эволюции дизайна почтовых марок Гуанчжоу отчетливо выделяются три этапа, неразрывно связанных с историей КНР, каждый из которых обладает уникальными отличительными чертами:

- период социалистического реализма (1950–1970-е годы);
- период реформ и открытости (1980–1990-е годы);
- современный период (2000–2020-е годы).

В своем исследовании Ж. Чжоу отметил, что в 1950–1970-е годы, в ранний период Китайской Народной Республики дизайн почтовых марок находился под сильным влиянием эстетики социалистического реализма, адаптированной к китайскому культурному контексту [16, с. 90]. Для марок этого времени характерны четкая контурная прорисовка, ограниченная цветовая палитра (преобладание красного, золотистого, зеленого и синего тонов), симметричные или близкие к симметричным композиции. «Изображения архитектурных сооружений, в том числе относящихся к Гуанчжоу, трактовались в подчеркнуто монументальном ключе: здания изображались с низкой точки зрения, что придавало им величественность, активно использовались приемы светотеневой моделировки, заимствованные из европейской академической гравюры», – подчеркнул Х. Ци [14, с. 103].

Гуанчжоуская тематика в этот период представлена в основном марками, посвященными революционным событиям (восстание в Гуанчжоу 1927 года, деятельность крестьянско-рабочих школ) и достижениям

социалистического строительства. В художественном отношении эти миниатюры отличаются графической сухостью и идеологической прямолинейностью, однако уже в них прослеживается стремление дизайнеров к включению локально специфичных деталей, например, характерных силуэтов пальм или

фрагментов традиционной южнокитайской архитектуры, помещаемых на задний план композиции. В этом отношении показательным примером является марка «Китайская ярмарка экспортных товаров», выпущенная в 1973 году (рис. 1).



Рис. 1. Марка «Китайская ярмарка экспортных товаров»

Эта почтовая миниатюра является примером китайского графического дизайна эпохи Культурной революции. Она сочетает в себе идеологическую функциональность с элементами модернизма и экспортной ориентированности. На марке изображено здание выставочного комплекса в Гуанчжоу. Это современное на тот момент функциональное строение, символизирующее индустриализацию, прогресс и открытость Китая к торговле. Здание показано с нижнего ракурса, что придает ему монументальность и величие. Оно занимает большую часть пространства, подчеркивая важность мероприятия. Марка выполнена в многоцветной технике, что характерно для памятных выпусков того времени, призванных показать процветание. Преобладают голубые, красные и зеленые оттенки, символизирующие чистое небо, индустрию и революционный дух.

Текст (название ярмарки: 中国出口商品交易会) выполнен строгим, четким шрифтом, гармонирующим с архитектурными линиями здания. Он сбалансирован, размещен по нижней кромке, не перекрывая основной сюжет, что говорит о классическом подходе к верстке марки. Дизайн не является чисто реалистичным; он слегка идеализирован. Здание выглядит безупречно, чисто и масштабно.

Несмотря на то, что миниатюра выпущена в разгар «Культурной революции», она несет на себе отпечаток необходимости международного взаимодействия. Дизайн призван создать образ технологичного и открытого города, региона и всей страны.

С началом политики реформ и открытости в дизайне китайских почтовых марок происходят заметные изменения: значительно расширяется тематика, усложняется

цветовая гамма, активнее используются приемы китайской традиционной живописи го-хуа и каллиграфии. Марки этого периода демонстрируют повышенное внимание к декоративной составляющей: фоны заполняются орнаментальными мотивами, применяются градиентные цветовые переходы, детализируются изображения.

Классическим образцом китайской филателии 1980-х годов является памятная почтовая марка КНР, выпущенная 1 мая 1985 года к 60-летию основания Всекитайской федерации профсоюзов (рис. 2).



Рис. 2. Марка «60-летие основания Всекитайской федерации профсоюзов»

В качестве основного изображения выбрано здание Гуанчжоуского Хуэйчжоуского – место проведения первого Всекитайского съезда профсоюзов в 1925 году.

Дизайнер У Цзянькунь использовал метод акварельного этюда, который придает зданию историческую достоверность. Несмотря на то, что здание двухэтажное, оно изображено с легкого нижнего ракурса (взгляд снизу-вверх), что придает ему монументальность, значительность и символизи-

рует прочность фундамента рабочего движения. Фокус сделан на текстуре здания, окнах и крыше. Окружающая зелень (деревья) выполнена в более свободной манере, чтобы не перегружать центр композиции.

Цветовая гамма – сдержанная и спокойная, используются глубокие тона для самого здания (коричневый, серый), контрастирующие с яркой зеленью и чистым, светлым небом. Сдержанные цвета подчеркивают солидность организации, ее 60-летний опыт и стабильность.

Можно сделать вывод, что У Цзянькунь создал образ, который не просто информирует о юбилее, а вызывает чувство уважения к истории рабочего движения через изображение материального памятника, используя для этого академичную, но художественно привлекательную акварельную технику.

Для гуанчжоуской тематики 1980–1990-е годы стали временем появления марок, посвященных Кантонской ярмарке, что отражало новое позиционирование города как центра международной торговли. Филателистический набор 1986 года, приуроченный к 60-летию Кантонской ярмарки, представляет высокую художественную ценность. Композиция марок построена на контрасте эпох: современный облик выставочного комплекса на переднем плане сочетается с историческим пейзажем на заднем, где по Жемчужной реке плывут стилизованные традиционные джонки. «Такой композиционный прием, отсылающий к классической китайской пейзажной живописи с ее многоплановостью, позволяет дизайнеру выстроить нарратив исторической преемственности, не прибегая к вербальным», – подчеркнул Х. Ци [14, с. 165].

Современный этап характеризуется переходом к полностью цифровому проектированию марочной графики, что открыло перед дизайнерами новые выразительные воз-

возможности: фотографическую точность в передаче архитектурных деталей, использование сложных световых эффектов, включение элементов трехмерного моделирования.

В наше время для производства марок Гуанчжоу используются сложные методы печати, включая рельефное тиснение, голографические элементы и высокую степень защиты, что отражает общую тенденцию китайской филателии к цифровизации и высокому качеству.

Одновременно наметилась тенденция к концептуализации дизайна: марка все чаще проектируется не как изолированное графическое произведение, а как часть серии, объединенной общей визуальной концепцией и нарративной логикой.

Наиболее ярким примером реализации нового подхода применительно к гуанчжоуской тематике стала серия почтовых марок, выпущенная в 2010 году к XVI Азиатским играм, проходившим в Гуанчжоу с 12 по 27 ноября. Марки стали ярким визуальным воплощением духа этого события. Специальная серия «Открытие XVI Азиатских игр» была выпущена в день открытия и состояла из 6 марок: бадминтон, ушу, атлетика, конный спорт, гонки на лодках-драконах, го/вэйци (рис. 3).



Рис. 3. Серия марок «Открытие XVI Азиатских игр»

Марки укоренены в истории Гуанчжоу («Города козлов» или «Города пяти козлов»). На них изображено пять стилизованных спортивных козлов: «А Сян», «А Хэ», «А Жу», «А И» и «Лэ Яньян», чьи имена в сумме означают «Гармония, благословение, успех и счастье» (祥和如意乐洋洋), что транслирует идею «Гармонии и страсти» Игр. Дизайн эмблемы, представленный на почтовых миниатюрах, вдохновлен скульптурой «Пяти козлов» в парке Юэсю,

плавно переходящей в форму факела. Она символизирует неугасимое пламя Азиатских игр.

Цвета талисманов соответствуют пяти кольцам Олимпийского совета Азии: Le Yangyang (Желтый): цвет риса и города Гуанчжоу. А Xiang (Синий): представляет реку Перл-Ривер. А He (Черный): символизирует древнюю культуру Линнань. А Ru (Красный) и А Yi (Зеленый): дополняют цветовую гамму, делая серию яркой и запо-

минающей. Дизайн «cute» (милый) характерен для современного китайского маркетинга, ориентированного на дружелюбие и открытость.

Проведенный анализ позволяет сделать ряд выводов о роли почтовой миниатюры в визуализации региональной культуры Гуанчжоу.

Во-первых, марка является эффективным инструментом культурной репрезентации благодаря своей способности концентрировать в минимальном формате сложные семиотические конструкции, объединяющие архитектурные, природные, мифологические и экономические коды региональной идентичности.

Во-вторых, эволюция дизайна гуанчжоуских марок демонстрирует последовательное движение от идеологически мотиви-

рованной графики социалистического реализма через декоративность переходного периода к концептуально насыщенному цифровому дизайну, в котором традиционные художественные приемы переосмысливаются в новом технологическом контексте.

Анализ отдельных образцов марочного дизайна показывает, что наиболее успешные с художественной точки зрения миниатюры – это те, в которых дизайнеру удается достичь баланса между локальной специфичностью и универсальной читаемостью графического образа. Почтовые марки Гуанчжоу, рассмотренные в настоящей статье, в целом справляются с этой задачей, предлагая международной аудитории визуально привлекательный и семантически многослойный образ южнокитайского мегаполиса.

Литература

1. **Аксенова, С. В., Пакалина Е. Н.** Настольная книга филателиста. Марки России и СССР. Москва : Владис, 2009. 400 с.
2. **Громов, Ю. В.** Методология и методы исследования почтовых марок в зарубежных диссертационных исследованиях // Научное мнение. 2021. № 11. С. 13–135.
3. **Громов, Ю. В.** Почтовая марка как источник по истории и культуре // Университетский научный журнал. 2018. № 43. С. 120–125.
4. **Орехова, С. Е.** Репрезентация историко-культурного наследия Украины в почтовых эмиссиях последней трети XIX – начала XXI вв. : автореф. дис. ... д-р ист. наук : 5.6.1. Москва, 2024. 50 с.
5. **Сабур, К. Н.** Дизайн почтовых марок Сирийской Арабской Республики XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06. Санкт-Петербург, 2021. 23 с.
6. **Тюков, В. М.** Российские марки и знаки почтовой оплаты. Большая энциклопедия. Москва : ЭКСМО, Наше слово, 2011. 240 с.
7. **Хоу, Ш.** Орнамент «благопожелательный узел» (吉祥结) в художественном проектировании китайской почтовой марки // Графический дизайн. Традиции и инновации : сб. науч. работ X Междунар. науч.-пр. конф. ; Санкт-Петербург, 04–05 декабря 2025 г. Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2025. С. 189–195.
8. **Хоу, Ш.** Эволюция эстетики дизайна на примере дизайна почтовых марок в Китае // Культура и искусство. 2025. № 5. С. 85–97.
9. **Цзюньцзюнь, С.** Образ государства на почтовых марках: юбилейные марки основания Китайской Народной Республики // Государство, общество, личность: история и

современность : сб. ст. VIII Междунар. науч.-практ. конф. ; Пенза, 25–26 апреля 2025 г. Пенза : Пензенский государственный университет, 2025. С. 606–613.

10. **Чувилькина, Ю. В.** Роль общественных объединений филателистов в культурном пространстве советского общества // Вестник гуманитарного образования. 2024. № 3 (35). С. 172–179.

11. **Якуб, А. В.** История отечественной филателии как «историографический факт – процесс»: постановка проблемы // Вестник Омского университет. Серия : Исторические науки. 2020. Т. 7, № 4 (28). С. 99–102.

12. **Якуб, А. В.** Международные отношения, государство и общественные организации в области филателии в СССР в первой половине 1920-х гг. // Вестник Омского университета. Серия : Исторические науки. 2022. Т. 9. № 2 (34). С. 179–185.

13. 韩强.岭南区域文化构成及特色[J].岭南文史,2007,(04):17–22. [**Хань, Ц.** Особенности формирования региональной культуры Линнань // Линнаньская культура и история. 2007. № 4. С. 17–22].

14. 齐洪洲.(2017).中国邮票设计艺术发展研究(博士学位论文,陕西师范大学).博士 [**Ци, Х.** Исследование развития искусства дизайна китайских марок : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 ; Шэньсийский педагогический университет. Сиань, 2017. 284 с.]

15. 周韧.从«工具性»到«超功利性»:以中国邮票设计史为中心的设计美学演进逻辑[J].民族艺术研究,2023,36(06):49–59. [**Чжоу, Ж.** От «инструментальности» к «сверхутилитарности»: логика эволюции эстетики дизайна с акцентом на историю дизайна китайских почтовых марок // Исследования национального искусства. 2023. № 36 (06). С. 49–59].

16. 周韧.政治符号、宣传与隐晦的政治表达:中国邮票图像中的政治蕴涵演进[J].新闻与传播评论,2018,71(04):90–106. [**Чжоу, Ж.** Политические символы, пропаганда и имплицитное политическое выражение: эволюция политического подтекста в изображениях китайских почтовых марок // Обзорение журналистики и коммуникации. 2018. Т. 71, № 04. С. 90–106].

17. 于越.(2021).中国近代邮票设计研究(硕士学位论文,江南大学).硕士 [**Юй, Ю.** Исследование дизайна китайских марок в новейшее время : дис. ... магистра : 13.00.02 ; Цзяннаньский университет. Уси, 2021. 100 с.]

18. 杨柳 & 董天策.(2018). «方寸之间»的中国:1949-2016年邮票上的国家形象变迁.现代传播(中国传媒大学学报),40(02), 56–61. [**Ян, Л., Дун Т.** «Китай “в квадратном дюйме”»: эволюция образа страны на почтовых марках, 1949–2016 гг. // Современная коммуникация (Вестник Коммуникационного университета Китая). 2018. Т. 40, № 2. С. 56–61].

Статья выполнена под научным руководством
доктора филологических наук, доцента
А. Н. Менший

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ СИМВОЛОВ В КНИЖНОМ ДИЗАЙНЕ ЛУ СИНЯ

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления трансформации традиционных символов в книжном дизайне Лу Синя как основоположника современного китайского книжного дизайна. Цель статьи: выявить механизмы и художественные особенности переосмысления традиционных китайских визуальных символов в книжном оформлении Лу Синя. На основе семиотического и историко-стилистического анализа рассматриваются обложки трех репрезентативных изданий: «Персиковое облако», «Сердечные искания», «Клич», «Утренние цветы, собранные вечером», «Рабочий Шевырев», журналов «Молодые побеги» и «Поток». Результаты исследования показывают, что в осмыслении традиционных символов Лу Синь эволюционировал от «изобразительного заимствования» через «реконструкцию элементов» к «духовной интернализации». В статье также раскрывается влияние Лу Синя на современников и констатируется, что его эстетические принципы – лаконичность, структурность и идеологичность – существенно повлияли на развитие китайского книжного дизайна. Исследование подтверждает, что метод Лу Синя «обновление через древность» остается актуальным для решения проблемы взаимодействия традиции и новаторства в современной визуальной культуре Китая

Ключевые слова: Лу Синь; книжный дизайн; традиционные символы; заимствование и трансформация; культурная самоидентификация

Zheng Kaige

This article was written under the scientific supervision
of Doctor of Philological Sciences, Associate Professor
Alisa N. Menshiy

THE TRANSFORMATION OF TRADITIONAL SYMBOLS IN LU XUN'S BOOK DESIGN

The relevance of the study is determined by the need to understand the transformation of traditional symbols in the book design of Lu Xun as the founder of modern Chinese book design. The purpose of the article is to identify the mechanisms and artistic features of the reinterpretation of traditional Chinese visual symbols in the book design of Lu Xun. Based on semiotic and historical-stylistic analysis, the covers of three representative publications are examined: «Peach Cloud», «Heart Searches», «The Cry», «Morning Flowers Collected in the Evening», «Worker Shevyrev», and the magazines «Young Shoots» and «Stream». The results of the study show that Lu Xun's understanding of traditional symbols evolved from «pictorial borrowing» through «reconstruction of elements» to «spiritual internalization». The article also reveals Lu Xun's influence on his

contemporaries and states that his aesthetic principles – conciseness, structure and ideology – significantly influenced the development of Chinese book design. The study confirms that Lu Xun's method of «renewal through antiquity» remains relevant for addressing the problem of the interaction between tradition and innovation in contemporary Chinese visual culture

Keywords: *Lu Xun; book design; traditional symbols; appropriation and transformation; cultural self-identification*

В начале XX в. проникновение западной культуры оказало глубокое воздействие на искусство Китая. Как ключевая фигура движения за новое искусство, Лу Синь (1881–1936) был не только великим писателем, но и талантливым дизайнером. Он внес значительный вклад в развитие книжного дизайна и визуальную культуру Китая, отошел от традиционных китайских канонов и широко внедрял элементы западного модернизма. Лу Синь лично спроектировал более 60 книжных обложек, экспериментируя с типографикой и композицией.

Творческие решения Лу Синя существенно повлияли как на его современников, так и на последующие поколения китайских деятелей культуры, в частности, на таких художников-оформителей, как Тао Юаньцин (1893–1929), Цянь Цзюньтао (1907–1998), Сунь Фуси (1898–1962) и Сыту Цяо (1902–1958).

Наследие Лу Синя неизменно привлекает внимание как китайских, так и российских ученых. Традиционно исследователи уделяют больше внимания его литературному творчеству, например, А. А. Ветрова [1], В. А. Логинова [5], Л. Хуэй [6], Ж. Ши [8], Л. Ян [10]. В орбите научных интересов также находятся различные аспекты деятельности Лу Синя-политика и идеолога: Ц. Ли [4], Ф. Чжан [7], Б. Ли [13], Ю. Чэнь [19].

Однако вопросы, связанные с издательской деятельностью Лу Синя, его вклад в развитие книжного дизайна нашли отражение в сравнительно небольшом количестве работ, например, И Шэнь [9], В. Н. Гусейнова и

И Чжао [2], Ч. Жун [3]. Предложенная статья призвана более подробно осмыслить деятельность Лу Синя-дизайнера.

Цель статьи: выявить механизмы и художественные особенности переосмысления традиционных китайских визуальных символов в книжном оформлении Лу Синя.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Проанализировать основные традиционные символы (эпиграфика, ханьские рельефы, орнаменты), использованные Лу Синем в книжном дизайне и описать методы их трансформации (упрощение, стилизация, влияние западного конструктивизма).

2. Раскрыть концептуальную связь: показать, как визуальный язык обложек соотносится с литературным содержанием произведений.

3. Определить значение экспериментов Лу Синя для последующего развития графического дизайна в Китае.

Для решения поставленных задач в работе применяются методы семиотического анализа (интерпретация культурного подтекста традиционных символов, которые использовал Лу Синь), историко-стилистического анализа и сравнительного исследования (изучение эволюции методов работы Лу Синя с традиционными символами путем сравнения образцов его работ).

Анализ книжно-оформительских работ Лу Синя 1920–1930-х гг. позволяет выделить два ключевых направления трансформации традиционных символов. Первое направление – переосмысление ханьских рельефов и стел, а второе – модернизация каллиграфии.

Эти два направления не исчерпывают всего многообразия дизайнерских поисков Лу Синя, однако именно они получили наиболее последовательное воплощение в его работах.

Лу Синь считал: «Ни одно новое искусство не возникает внезапно, без корней, оно всегда наследует предшествующие образцы» [16, с. 382]. Этот подход – «обновление через древность» – он активно реализовал в своем творчестве. Лу Синь был страстным коллекционером эстампажей с могильных плит династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Работая в сфере книжного дизайна, он активно обращался к эстетике этих древних каменных барельефов. Однако его подход не сводился к простому копированию. Лу Синь трансформировал архаичные изображения в лаконичные графические формы, лишённые избыточной декоративности, что придавало его книгам монументальность и историческую глубину.

Ярким примером этого решения является издание пьесы-сказки «Персиковое облако» (1923), написанной на японском языке российским незрячим писателем и эсперантистом и В. Я. Ерошенко (1889–1952) [12, с. 1]. В 1922 г. Лу Синь перевел это произведение на китайский язык. Пьеса затрагивает темы свободы и борьбы, характерные для творчества обоих авторов. «Персиковое облако» стало широко известно в Китае.

При выборе узоров для обложки Лу Синь обратился к изображению благодатных облаков (сяньюнь) из ханьских каменных рельефов. По мнению А. Шао, облачные узоры эпохи Хань отличаются удлинёнными хвостами, неправильными, подвижными формами и извилистой динамикой, что было тесно связано с распространёнными в то время народными верованиями о поиске бессмертия и благом предзнаменования [20, с. 43]. Лу Синь адаптировал этот

традиционный узор для обложки книги. Впоследствии такой подход получил широкое распространение.

В качестве фона Лу Синь выбрал чистый белый цвет, а сам узор был выполнен в ярко-красных тонах. Использование красного цвета создает визуальный эффект утренней зари и раскрывает суть названия книги – «Персиковое облако» (рис. 1). Благодаря облачному узору издание будоражит воображение, подчеркивая жанровую специфику произведения – пьесы-сказки.

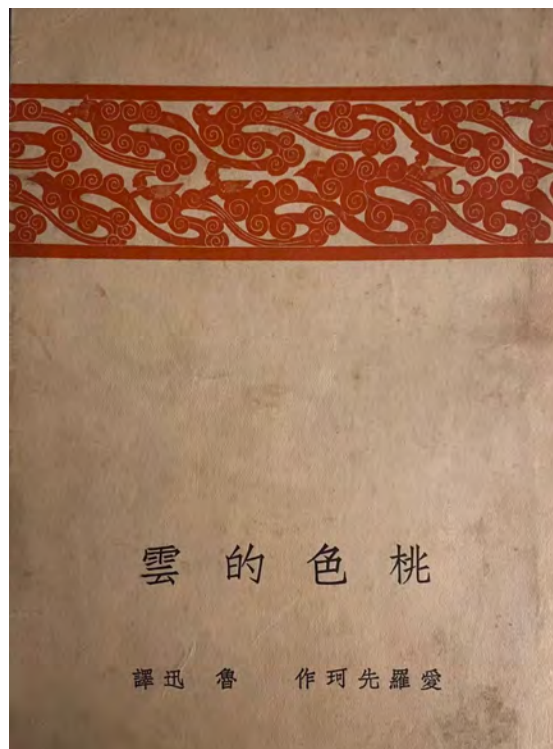


Рис. 1. «Персиковое облако». Обложка

Примечательно, что в начале своей издательской деятельности Лу Синь использовал традиционные узоры непосредственно как самостоятельные декоративные элементы, наделяя их новыми смыслами благодаря цветовой трансформации. Однако он еще не прибегал к абстракции или реконструкции. Этот прием «изобразительного заимствования» заложил основу для его последующих поисков.

В процессе творчества стиль Лу Синя эволюционировал. Об этом свидетельствует обложка книги Гао Чанхуна (1898–1954) «Сердечные искания» (1926). В отличие от «Персикового облака», в оформлении которого был применен одиночный узор, «Сердечные искания» представляют собой комбинацию из множества традиционных элементов (рис. 2).

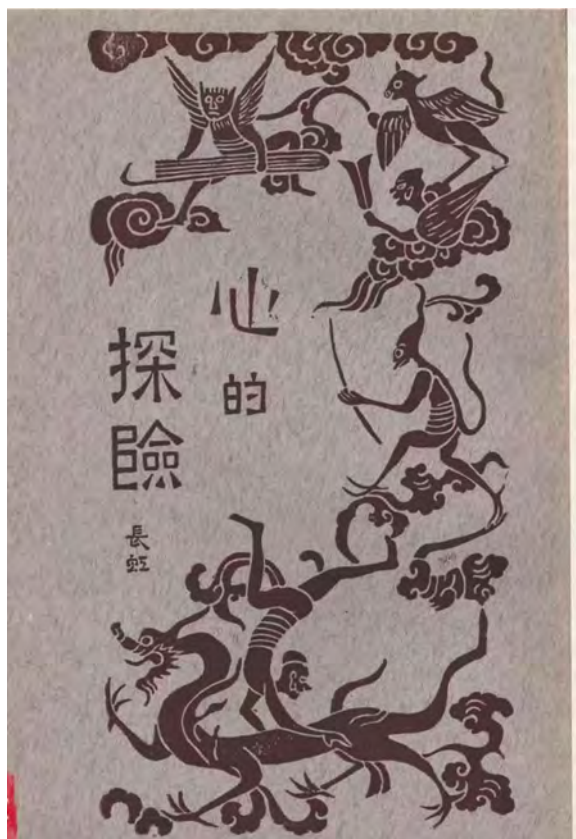


Рис. 2. «Сердечные искания». Обложка

Как указал Л. Чжоу, Лу Синь использовал изображение с погребальных врат эпохи Шести династий [18, с. 158]. Он комбинировал различные символы, распространенные в ханьской иконографии: пернатых бессмертных [17, с. 69], драконов [17, с. 403], облачные узоры [20, с. 43]. Композиция базируется на динамичном взаимодействии драконов, изогнутых в гибких позах и пернатых бессмертных, которые то стоят на головах, ступая по облакам, то парят в неистовой

пляске. Такое расположение фигур не просто копирует древние образцы, а создает авангардный коллаж. Традиционные символы утрачивают свой сакральный смысл и превращаются в экспрессивные графические элементы. Эта хаотичная, почти сюрреалистическая сцена вступает в интертекстуальную связь с темой «исканий» в названии книги, визуализируя душевные метания и внутренний хаос. Узор формирует рамку, обрамляющую пустое пространство, в центре которой находится название книги. Резкий контраст черных фигур и бледно-красного фона не только создает эффект слоистости изображения, но и усиливает визуальное напряжение, подчеркивая конфликт между традицией и современностью, хаосом и порядком.

Этот пример показывает, что Лу Синь не стал ограничиваться декоративной функцией узоров. Посредством реконструкции традиционных символов он создал визуальные сцены, которые обладают нарративностью: тотемные узоры наделены новой семантикой и визуализируют содержание книги.

Этот подход был творчески осмыслен талантливыми современниками Лу Синя, оказал влияние на следующие поколения китайских дизайнеров. Так, на обложках, созданных Тао Юаньцином (1893–1929) для книг Лу Синя, прослеживается влияние орнаментов бронзовых изделий и каменных рельефов. Для оформления сборника воспоминаний «Утренние цветы, собранные вечером» (1928) используются мотивы, напоминающие древние бронзовые узоры. Но при этом художник подвергает их значительной стилизации: растительные и геометрические элементы упрощаются, теряют свою орнаментальную сложность и превращаются в лаконичные графические формы, созвучные эстетике модернизма (рис. 3).



Рис. 3. «Утренние цветы, собранные вечером». Обложка

Работая над обложкой перевода повести М. П. Арцыбашева (1878–1927) «Рабочий Шевырев» (1909) Тао Юаньцин демонстрирует иной подход. Он обращается к образам ханьских каменных рельефов, но переосмысливает их в духе экспрессивной графики (рис. 4). Фигура рабочего, выполненная грубыми, энергичными линиями, утрачивает архаическую статичность и приобретает динамику и социальную остроту, что напрямую перекликается с идеями Лу Синя о синтезе традиции и современности. В 1920 г. перевод был издан отдельной брошюрой и стал важным событием в рецепции русской литературы «Серебряного века» в Китае. Лу Синя привлекла в повести тема революционного самопожертвования и трагическая судьба героя-террориста Шевырева. Он видел в этом произведении «оружие» для пробуждения национального сознания китайцев.



Рис. 4. «Рабочий Шевырев». Обложка

Одним из важнейших направлений трансформации традиционных символов у Лу Синя стала модернизация каллиграфии. Отказываясь от классических каллиграфических канонов в пользу шрифтов, вдохновленных древними надписями на бронзовых сосудах и ритуальных камнях, он стилизовал иероглифы под геометрические формы, делая их частью общей композиции обложки, а не просто текстом. Наиболее ярко этот подход был реализован в оформлении обложки сборника «Клич» (1926), где каллиграфическая экспрессия лишь преобразована в абстрактный визуальный символ (рис. 5).

Для четвертого издания сборника «Клич» Лу Синь лично разработал новую обложку. Он отказался от конкретных фигуративных узоров. Тяжелый красный фон символизирует кровь угнетенных и одновременно предвещает свет и сопротивление. «Черная рамка на обложке подобна тюремной решетке, символизируя «железный дом» феодального общества», — уточнил Л. Ван [11, с. 429].

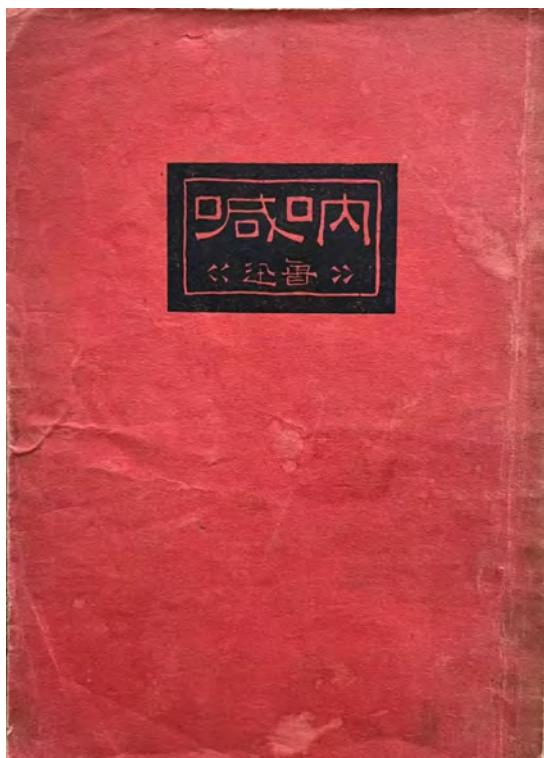


Рис. 5. «Клич». Обложка

Наиболее значимо название в центре обложки. Взяв за основу стиль традиционного китайского письма лишу, Ли Синь создал деформированные реверсивные гротесковые иероглифы «На хань» («Клич»). По мнению Т. Кан, особенность лишу заключается в преувеличенных «волнообразных откидных» линий (бочжэ) и мощной, величественной силе [14, с. 18]. Лу Синь интернализирует иероглифы, придавая им тяжелую фактуру эпиграфических стел и острое модернистское звучание. Он помещает подпись внутрь «тюремной решетки», направляя мужественный клич в адрес темного, прогнившего общества [15, с. 415]. В дизайне этой обложки воплощены реформаторской мысли Лу Синя в искусстве книжного оформления. Появление этой обложки ознаменовало переход Китая от традиционных форм книжного переплета к современным.

Показательны и другие работы Лу Синя, в которых традиционная каллиграфия

преобразуется в геометризированные и стилизованные формы. На обложке ежемесячника «Молодые побеги» (рис. 6) на белом фоне расположены четыре крупных иероглифа «молодые побеги», написанные Лу Синем от руки.

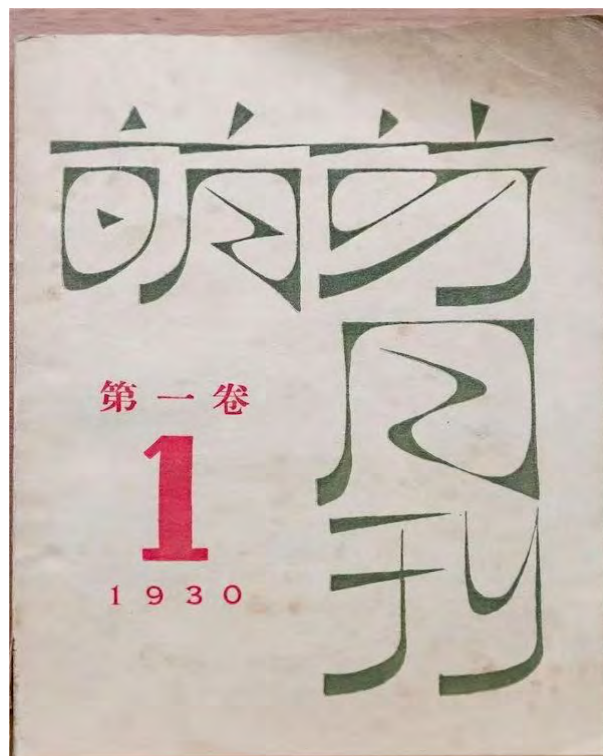


Рис. 6. Ежемесячник «Молодые побеги». Обложка

Шрифт отличается гибкостью: линии утолщаются к низу, внутренние углы скруглены, точки имеют треугольную форму, некоторые черты соединяются. Иероглифы, отпечатанные черным цветом, размещены весьма оригинально – они образуют Г-образную форму, что придает обложке выразительность и эстетическую привлекательность. Здесь традиционная каллиграфия утрачивает свою нормативность и превращается в декоративный элемент, подчиненный общей архитектонике обложки.

В этом же ключе выполнена и обложка журнала «Поток» (рис. 7). На бледно-желтом

фоне резко выделяются два крупных иероглифа «Бен лю» («Поток»), выполненные черным стилизованным рукописным шрифтом. Тонкая обводка иероглифов придает им особую декоративность, а их расположение вплотную к краям обложки создает динамический эффект «вытекания» за пределы листа. Иероглифы здесь не только обозначают название, но и визуализируют его семантику, символизируют стремительное течение, что объединяет каллиграфическую традицию и модернистскую графическую выразительность.



Рис. 7. «Поток». Обложка

Таким образом, в дизайнерской практике Лу Синя можно выделить три этапа. Первый этап – «изобразительное заимствование» – представлен обложкой «Персикового облака», где ханьские облачные узоры прямо переносятся на книгу, но получают новую колористическую интерпретацию. К этому

этапу также относятся обложки «Ученые записки Института китайской классики» (1923), «Юбилейное приложение к сборнику народных песен» (1924), «Дикie травы» (1927) и другие работы.

Второй этап – «реконструкция элементов» – реализован в «Сердечных исканиях»: традиционные образы (пернатые бессмертные, драконы, облака) монтируются в динамичную нарративную композицию, утрачивая исходный сакральный контекст. Этот подход продолжен в оформлении «Сборника легенд династий Тан и Сун» (1927), «Ежемесячника “Утренние цветы”» (1927), «Маленький Петер» (1929) и других изданий.

Третий этап – «духовная интернализация» – достигается в «Кличе», где эпиграфическая мощь лишу преобразуется в абстрактный геометризованный символ, несущий социальный подтекст. Дальнейшее развитие этот метод получил в обложках «Литературоведческие исследования» (1930), «Страдания одного человека» (1931), «Собрание яшмы» (1934) и других работах этого периода.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. Методы трансформации, примененные Лу Синем: упрощение ханьских рельефов, монтажная рекомбинация, геометризация каллиграфии – стали основой для формирования нового визуального языка китайской книги, в котором национальная специфика органично сочетается с модернистским сознанием. Это подтверждается не только тремя ключевыми обложками, но и работами, выполненными в соавторстве с Тао Юаньцином («Утренние цветы, собранные вечером», «Рабочий Шевырев»), а также экспериментами с типографикой в журналах «Молодые побеги» и «Поток».

Влияние Лу Синя на современников и последующее развитие дизайна (например, на Тао Юаньцина, чьи работы наследуют и развивают его принципы) подтверждает его роль как основоположника национальной

школы книжного оформления. Заложенные им принципы – лаконичность, структурность и идеологичность – стали парадигмальными для китайского графического дизайна XX в.

Таким образом, принцип «обновления через древность», реализованный Лу Синем

в книжном дизайне, сохраняет методологическую ценность для современных дизайнеров, работающих на пересечении традиции и современности. Его опыт показывает, что подлинное новаторство рождается не в отказе от наследия, а в его глубоком творческом переосмыслении.

Литература

1. **Ветрова, А. А.** Художественное осмысление социальных противоречий Китая в сборнике малой прозы Лу Синя «Клич» / А. А. Ветрова // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. 2023. № 1 (98). С. 79–91.
2. **Гусейнов, В. Н., Жао И.** Китайская книжная графика 1920–1930-х годов: тенденции развития // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2025. № 2–1. С. 544–550.
3. **Жун, Ч.** Совместное творчество Лу Синя и Тао Юаньцина в контексте развития книжной графики Китая в 1920-х гг. МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018 : материалы международной научно-практической конференции. Сб. науч. ст. Науч. ред. А. О. Котломанов, (Санкт-Петербург, 21–22 марта 2018 г.). Санкт-Петербург, 2018. С. 187–189.
4. **Ли, Ц.** Взгляды Лу Синя на культуру «большой современности» с точки зрения культурной интеграции // Проблемы литератур Дальнего Востока : труды X международной научной конференции, Санкт-Петербург, 30 июня – 02 июля 2022 года. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2023. С. 282–303.
5. **Логинова, В. А.** Трагикомедия главного героя в повести Лу Синя «Подлинная история А-кью» [Электронный ресурс] // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. 2022. № 5 (40). UPL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-40/literary-studies/tragicomedy-main-character.html> (дата обращения: 24.02.2026).
6. **Хуэй, Л.** Китайские исследователи о художественной рецепции русской классики в произведениях Лу Синя // Бюллетень гуманитарных исследований в междисциплинарном научном пространстве. 2023. № 1 (3). С. 275–277.
7. **Чжан, Ф.** Дух «культуры 4 мая» и двойственный характер мышления Лу Синя // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2021. Т. 13. № 3. С. 368–382.
8. **Ши, Ж.** Традиции русской классической литературы в осмыслении китайских прозаиков (Чехов и Лу Синь) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 2016. 161 с.
9. **Шэнь, И** Влияние наследия русского конструктивизма на концепции и практику современного графического дизайна (на примере Китая) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.3. Москва, 2025. 54 с.
10. **Ян, Л.** Различия в гуманистических мыслях Лу Синя и Льва Толстого // Litera. 2024. № 12. С. 112–123.
11. 王路. “铁屋子”与“呐喊”者鲁迅的情动实践[J]. 文化与诗学, 2024, (02): 428–441. [Ван,

Лу. Железная комната и аффективная практика кричащего Лу Синя // Культура и поэтика. 2024. № 2. С. 428–441].

12. 爱罗先珂. 桃色的云[M]. 北京:北京燕山出版社,2008. [*Ерошенко, В. Я.* Розовое облако. Пекин : Издательство Пекинских Яньшань, 2008. 136 с.]

13. 黎保荣.论鲁迅的启蒙人际困境书写[J].海南师范大学学报(社会科学版),2023,36(01):1–10. [*Ли, Баожун.* Изображение Лу Синем дилемм межличностных отношений в контексте просвещения // Вестник Хайнаньского педагогического университета. Социальные науки. 2023. Т. 36. № 1. С. 1–10].

14. 康泰奇. 隶书波磔笔画的技法要点与风格塑造[J]. 名家名作,2025,(36):17–20. [*Кан, Тайци.* Технические приемы и стилистическое формирование черт «бочжэ» в стиле лишу // Известные мастера и шедевры. 2025. № 36. С. 17–20].

15. 鲁迅. 鲁迅全集 第1卷 坟 热风 呐喊[M]. 北京:人民文学出版社,1981. [*Лу, Синь.* Полное собрание сочинений. В 16 т. Т. 1. Могилы. Горячий ветер. Клич. Пекин : Издательство народной литературы, 1981. 570 с].

16. 鲁迅. 鲁迅全集 第12卷 书信[M]. 北京:人民文学出版社,1981. [*Лу, Синь.* Полное собрание сочинений. В 16 т. Т. 12. Письма. Пекин : Издательство народной литературы, 1981. 632 с.]

17. 张道一. 画像石鉴赏[M]. 重庆:重庆大学出版社,2009.01. [*Чжан, Даои.* Искусство рельефов на каменных плитах. Чунцин : Издательство Чунцинского университета, 2009. 443 с.]

18. 周令飞. 鲁迅的艺术世界[M]. 南京:江苏文艺出版社,2009.03. [*Чжоу, Линфэй.* Мир искусства Лу Синя. Нанкин : Цзянсуское литературно-художественное издательство, 2009. 439 с.]

19. 陈云昊.辛亥革命与鲁迅幽暗意识的起源[J].鲁迅研究月刊,2025,(04):5–15. [*Чэнь, Юньхао.* Синьхайская революция и истоки мрачного сознания Лу Синя // Ежемесячный журнал исследований Лу Синя. 2025. № 4. С. 5–15].

20. 邵爱涵. 中国历代经典纹样[M]. 南京:江苏人民出版社,2025.05. [*Шiao, Айхань* Классические узоры Китая на протяжении династий. Нанкин : Издательство народов Цзянсу, 2025. 226 с.]

Ян Шичжо

Статья выполнена под руководством
доктора филологических наук, доцента
А. Н. Менший

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРИНЦИПОВ СУПРЕМАТИЗМА В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ ЦЯНЬ ЦЗЮНЬТАО 1920–1930-Х ГОДОВ

В статье анализируются механизмы адаптации супрематизма К. Малевича в китайском графическом дизайне 1920–1930-х годов на примере работ Цянь Цзюньтао. Особое внимание уделено роли Лу Синя, выступившего посредником в трансляции идей русского авангарда. Методология работы основана на историко-генетическом и формально-стилистическом анализе. Автор исследования рассматривает, как ключевые принципы супрематизма – геометрическая абстракция, минимализм, динамическая композиция и символика цвета – переосмысляются и трансформируются в творчестве китайского дизайнера. Результаты показывают, что Цянь Цзюньтао успешно интегрировал принципы геометрической абстракции, асимметрии и акцентной типографики, адаптировав их под специфику иероглифического письма и эстетику китайской каллиграфии.

Ключевые слова: супрематизм, К. Малевич, Цянь Цзюньтао, китайский графический дизайн, конструктивизм, Лу Синь, книжная обложка

Yan Shizhuo

This article was written under the supervision of
Doctor of Philological Sciences, Associate Professor
Alisa N. Menshiy

TRANSFORMATION OF SUPREMATISM PRINCIPLES IN QIAN JUNTAO'S BOOK GRAPHICS OF THE 1920S–1930S

This article analyzes the mechanisms of K. Malevich's Suprematism's adaptation in Chinese graphic design of the 1920s and 1930s, using the works of Qian Juntao as an example. Particular attention is paid to the role of Lu Xun, who acted as a mediator in the transmission of Russian avant-garde ideas. The study's methodology is based on historical, genetic, and formal-stylistic analysis. The author examines how the key principles of Suprematism – geometric abstraction, minimalism, dynamic composition, and color symbolism – are reimaged and transformed in the work of the Chinese designer. The results show that Qian Juntao successfully integrated the principles of geometric abstraction, asymmetry, and accent typography, adapting them to the specifics of hieroglyphic writing and the aesthetics of Chinese calligraphy.

Keywords: Suprematism, K. Malevich, Qian Juntao, Chinese graphic design, constructivism, Lu Xun, book cover

Русский авангард начала XX века – фундаментальное явление мировой культуры, оказавшее мощное влияние на развитие графического дизайна во многих странах, включая Китай. Радикальный характер этого движения, особенно супрематизма, основанного К. Малевичем (1879–1935), полностью переосмыслил визуальную коммуникацию. Супрематизм утвердил отказ от предметности, сведя живопись к элементарным геометрическим формам и чистому цвету, что стало радикальным разрывом с вековой реалистической традицией. «Супрематизм не только предложил новый язык, но и породил новую повествовательность, основанную на ассоциативно-психологическом восприятии пространства», – заметила Е. Ю. Турчинская [4, с. 92]. Его влияние вышло далеко за пределы живописи, затронув архитектуру, дизайн, типографику, и стало важной вехой мирового модернизма.

В Китае интерес к русскому авангарду зародился уже в 1920–1930-е годы, благодаря деятельности Лу Синя (1881–1936) – выдающегося китайского писателя, публициста и философа, признанного основоположником современной китайской литературы и движения за обновление национальной культуры. «Он видел в советском авангарде средство для “перевоспитания” китайского народа и активно пропагандировал его через издательства, переводы и организацию выставок», – констатировали китайские ученые Л. Хань и Ц. Линь [10, с. 90]. Однако долгое время восприятие супрематизма оставалось фрагментарным, его осмысленное применение в графическом дизайне началось лишь в конце XX века.

Сегодня, как справедливо отмечают Е. А. Лаврентьева и Шэнь И, визуальный язык русского конструктивизма и его принципы актуальны для современного китайского искусства и графического дизайна [1, с. 216]. В этом контексте особый интерес представляет творчество Цянь

Цзюньтао (1907–1998) – выдающегося китайского художника-графика, мастера книжного оформления, резчика печатей, каллиграфа, поэта, эссеиста, живописца и коллекционера, одного из самых разносторонних мастеров искусства XX века. Его работы 1920–1930-х годов обнаруживают прямые типологические параллели с приемами русского конструктивизма.

Хотя творчество Цянь Цзюньтао признано в Китае, его детальное влияние на трансформацию супрематизма мало изучено в европейском и мировом контексте. Понимание того, как мастера прошлого перерабатывали традиции под влиянием модернизма, актуально для современного китайского графического дизайна, который ищет баланс между национальной идентичностью и глобализацией. Определенные наработки в этом направлении представили такие исследователи, как С. Лю [2], Е. Ю. Турчинская [4], Чжан Ж. [5], Шэнь И [6], А. Яныкина [7]. При этом конкретные механизмы трансформации супрематических идей в китайской дизайн-практике остаются недостаточно изученными.

Цель данной статьи – выявить пути трансформации идей супрематизма в творчестве Цянь Цзюньтао 1920–1930-х годов, определить роль Лу Синя как посредника в распространении этих идей и охарактеризовать механизмы адаптации супрематической эстетики к китайской визуальной культуре.

Для этого необходимо решить следующие задачи: охарактеризовать принципы супрематизма и его трансформацию в конструктивизм; проследить каналы проникновения идей супрематизма в Китай и роль Лу Синя; проанализировать работы Цянь Цзюньтао с целью выявления супрематических и конструктивистских приемов; выявить механизмы адаптации этих приемов к китайской иероглифике и традиционной эс-

тетике; оценить вклад Цянь Цзюньтао в формирование современного китайского графического дизайна.

Методология работы основана на историко-генетическом и формально-стилистическом анализе, позволяющем проследить путь от супрематизма через конструктивизм к китайской книжной обложке 1920–1930-х годов.

К. Малевич провозгласил освобождение искусства от предметности, сведение живописи к «беспредметности» и чистой геометрической форме. Его «Черный квадрат» (1915) стал манифестом нового художественного мышления, в котором форма существует как самостоятельная ценность. Эта картина до сих пор остается одним из самых спорных и почти мифологизированных произведений в мире. Однако супрематизм – это не только «Черный квадрат», но и целостная философская система, в которой цвет и форма рассматриваются как носители чистого чувства. Супрематизм – это сведение

визуального мира к элементарным геометрическим формам, заменяющим привычные предметы [3]. Разделив развитие супрематизма на три этапа – черный, красный и белый, – К. Малевич создал универсальную художественную систему. Впоследствии этот язык переняли конструктивисты, адаптировав его для прикладных задач.

Универсальность супрематического языка сделала его основой для формирования нового визуального мышления в дизайне. Ключевую роль в этом переходе сыграли Эль Лисицкий (1890–1941) и А. Родченко (1891–1956).

Эль Лисицкий – ключевая фигура русского авангарда, чей талант позволил трансформировать абстрактные идеи «чистого» супрематизма К. Малевича в функциональный язык конструктивистского дизайна, архитектуры и типографики. Его плакат «Клином красным бей белых» (1919–1920 гг.) – один из известнейших шедевров конструктивизма (рис. 1).



Рис. 1. Эль Лисицкий «Клином красным бей белых»

В этой работе Эль Лисицкий применил супрематические принципы к политическому плакату: белый круг, пробиваемый красным треугольником-клином, стал мощной визуальной метафорой классовой борьбы. В основе композиции лежит супрематическая триада – красный, черный и белый. Асимметрия и динамичные диагонали создают напряжение, а чистые цвета усиливают контраст.

А. Родченко стоял у истоков использования модульных сеток, асимметричной верстки и фотомонтажа, заложив основы современного графического дизайна. Его работы: обложка книги Н. Асеева «Избрань», 1923 (рис. 2), серия плакатов «Добролет», 1923 (рис. 3), демонстрируют, как супрематическая геометрия преобразуется в функциональную графику.



Рис. 2. А. Родченко «Избрань»



Рис. 3. А. Родченко Серия плакатов «Добролет»

Таким образом, супрематизм заложил основу в виде простейших форм («алфавит»), в то время как

конструктивизм закрепил правила их использования («грамматику» – композицию, типографику,

фотомонтаж), сформировав основы современного дизайна.

Трансляция и укоренение авангардных художественных течений в Китае в первой половине XX века проходили через специфические каналы, ключевое место среди которых занимала деятельность Лу Синя. Его деятельность в значительной степени способствовала переводу авангарда из плоскости простого копирования западных форм в инструмент социального и культурного обновления. В 1929 году он организовал в Шанхае выставку советского искусства, где были представлены работы конструктивистов.

Лу Синь осознал, что авангардная живопись слишком элитарна. Он выбрал гравюру на дереве (ксилографию) как наиболее доступный, быстрый и эмоциональный способ трансляции европейского экспрессионизма и критического реализма. Лу Синь организовывал

обучающие семинары по ксилографии (например, «Семинар по ксилографии в Кантоне», 1931), где молодые китайские художники напрямую перенимали технику и эстетику западного авангарда.

Он издавал альбомы европейских (особенно немецких, например, Кете Кольвиц) и советских графиков, делая их доступными для китайских художников. Лу Синь не просто собирал, но и организовывал выставки иностранной графики, выступая посредником между западным авангардным искусством и китайским зрителем, формируя новый художественный вкус.

Через редактирование журналов «Росток» / «Мэнъя» и «Первопроходец» или «Пионер» / «Тохуанчже» Лу Синь транслировал авангардные идеи не только через изображения, но и через теоретические статьи, знакомя китайскую интеллигенцию с модернизмом (рис. 6).



Рис. 6. Лу Синь Журналы «Мэнъя» и «Тохуанчже»

Лу Синь не только пропагандировал, но и сам выступал как практикующий дизайнер. Обложки, созданные им для книги «Клич» (1923) и

журнала «Новая литература и искусство» (1930), демонстрируют асимметрию, крупные шрифтовые пятна и контраст черного с красным (рис. 7).



Рис. 7. Лу Синь «Клич», «Новая литература и искусство»

«В оформительской практике Лу Синя прослеживаются параллели с композициями Эль Лисицкого и А. Родченко», — как верно заметила Я. Хуан [11, с. 74]. Таким образом, Лу Синь выступил не только теоретиком, но и практиком, подготовив почву для появления профессиональных китайских дизайнеров.

Традиции книжного оформления, сформированные Лу Синем, продолжил и творчески переосмысли Цянь Цзюньтао. Он учился в Шанхайской художественно-педагогической школе, где его педагогами были ученики знаменитого мастера Ли Шутуна (Хун И) (1880–1942). В 1927 году он поступил на работу в издательство «Каймин», где проработал семь лет. Как отметил Ш. Фань, благодаря поддержке редактора Чжан Сичэня, предоставлявшего ему полную творческую свободу, Цянь активно экспериментировал с формами, цветами и шрифтами [9, с. 11].

Цянь Цзюньтао был знаком с Лу Синем. Мэтр высоко оценил работы молодого дизайнера и в 1928 году вместе с другими деятелями культуры инициировал публикацию «Прейскуранта на оформительские работы Цянь Цзюньтао» в журнале «Новая женщина» — первого в истории Китая документа, уста-

навливавшего гонорары для профессионального художника-графика. Цянь Цзюньтао оформил множество книг для самого Лу Синя (например, «Искусство», «Волнение», «Мертвые души»), а спустя годы создал «Сборник оттисков Лу Синя», вырезав печати по его псевдонимам, что стало данью уважения учителю.

Цянь Цзюньтао перенял от Лу Синя внимание к целостности книги (дизайн обложки, переплета, шрифта) и любовь к традиционным элементам, таким как китайские народные гравюры, каменные рельефы династии Хань, печати и каллиграфия. Он часто использовал методы, одобренные Лу Синем и создавая «обложки с восточным колоритом».

В работах Цянь Цзюньтао 1930-х годов отчетливо прослеживается влияние конструктивистских принципов. Наиболее яркий пример — обложка специального выпуска «Литературной еженедельной газеты», посвященного советской литературе, — «Советский роман», 1931 (рис. 8).



Рис. 8. Цянь Цзюньтао «Советский роман»

В композиционном построении здесь почти дословно повторяются приемы А. Родченко: диагональное членение плоскости, контраст крупных буквенных пятен, асимметричное равновесие черных и красных элементов. На обложке «Советского романа» доминируют черный и красный цвета на белом фоне. Этот контраст создает мощное ощущение борьбы и напряжения, идеально передавая революционный пафос литературы того времени.

Другой показательный пример – обложка левого литературного журнала «Эпоха», 1931 (рис. 9).

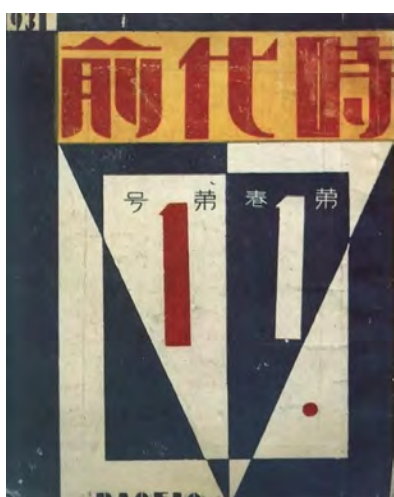


Рис. 9. Цянь Цзюньтао «Эпоха»

«В ее оформлении использована диагональная композиция, наложение треугольников и прямоугольников, сочетание черного, белого, красного и желтого, что напоминает работы Эль Лисицкого», – считают П. Ли и Ч. Лян [8, с. 136].

Обложка «Специального выпуска к десятилетию Шанхайской телеграфной компании» (1934) демонстрирует еще одну характерную черту конструктивизма – превращение букв и цифр в графические элементы (рис. 10). Название и даты вписаны в модульную сетку, а центральный иероглиф 申 (шэнь) разобран на геометрические составляющие, образуя динамичный фон.



Рис. 10. Цянь Цзюньтао «Специальный выпуск к десятилетию Шанхайской телеграфной компании»

Важнейшее достижение Цянь Цзюньтао – создание оригинальных шрифтовых композиций, в которых традиционная каллиграфическая основа иероглифов соединяется с конструктивистской геометрией. В 1930 году в

оформлении «Теории искусства», перевода Лу Синя, он воплотил эту идею (рис. 11).



Рис. 11. Цянь Цзюньтао «Теория искусства»

Обложка, лишенная изобразительности, целиком построена на сочетании белого фона, черного заголовка и красных акцентов. Использование всего трех цветов и изощренной типографики демонстрирует способность дизайнера превращать иероглифы в абстрактные графические элементы. Эта цветовая триада перекликается с базовыми цветами супрематизма: черный квадрат символизирует «нуль» формы, красный – энергию революции, белое поле – бесконечность. У Цянь Цзюньтао белый фон становится пустотой, черные иероглифы – субстанцией, а красные вкрапления – точкой фокуса, образуя динамическое визуальное напряжение и баланс.

В композиции картины К. Малевича «Супрематизм» (1915) стремился к асимметричному динамическому равновесию, разрывая традиционную цен-

тричность диагоналями и парящими геометрическими телами (рис. 12). Цянь Цзюньтао также использует асимметричную верстку: заголовок смещен от центра, контрастные размеры и интервалы шрифтов создают внутреннее напряжение. Черный главный заголовок и красный подзаголовок расположены как бы вразнобой, подобно парящим квадратам и линиям в супрематической картине, что придает двухмерной плоскости глубину и созвучно пространственной динамике К. Малевича.



Рис. 12. К. Малевич «Супрематизм»

Отдельного разговора заслуживают синтез супрематических принципов и китайской традиции в работах Цянь Цзюньтао. Между концепцией «пустоты» (любай) в традиционной китайской живописи и супрематическим белым фоном К. Малевича существует глубокая параллель. В китайской эстетике пустота – это активное пространство, наполненное энергией «ци», оставляющее место для воображения зрителя. Русский художник-авангардист также рассматривал белый фон не как пассивную поверхность, а как активный элемент, формирующий восприятие форм. Как отмечает исследователь А. Яныкина, в древнем Китае к белому цвету

было особое отношение – он символизировал «дао», первооснову всего сущего [7, с. 116]. Это философское созвучие открывает новый взгляд на глубинный смысл белого фона К. Малевича. В работах китайского мастера это родство проявляется особенно ярко: его белый фон никогда не бывает механически пустым – он «дышит», создавая ощущение глубины и простора.

Будучи выдающимся каллиграфом и мастером печатей, Цянь Цзюньтао привнес в свои шрифтовые композиции «золотой след» каллиграфии – ту самую «энергию кисти», которую ценили китайские знатоки. «Вкус металла и камня» стал неотъемлемой частью его творческого метода. «Благодаря долгому изучению каллиграфии стиля “бэйсюэ” и искусству резьбы печатей он овладел такими принципами, как “сила резца” и “размещение красного и белого” – эстетическими категориями, восходящими к древним бронзовым изделиям и каменным стелам», – отметил Б. Чжоу [12, с. 84]. В отличие от западного шрифта, китайский иероглиф несет в себе экспрессию линии. Мастер не отказался от этого качества, а напротив, усилил его, обогатив конструктивистской геометрией. Успех Цянь Цзюньтао заключается в том, что он не просто скопировал западный конструктивизм, а создал его китайскую версию. Его практика показала, что принципы супрематизма могут быть органично ассимилированы китайской культурой, не теряя своей универсальности.

Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие вы-

воды. Супрематизм предоставил «алфавит» из простейших геометрических форм, который затем был «грамматизирован» конструктивизмом в новый язык графического дизайна. Исторические каналы проникновения супрематических идей в Китай связаны, прежде всего, с деятельностью Лу Синя – через издаваемые им журналы, организацию выставок и переводы советской литературы. Творчество Цянь Цзюньтао демонстрирует прямое освоение конструктивистских композиционных приемов, цветовой триады (красный, черный, белый) и модульного построения. При этом китайский художник не был пассивным имитатором: он адаптировал эти приемы к специфике иероглифики, создав собственный стиль. Механизмы адаптации включали синтез конструктивистской геометрии с традиционной каллиграфией и учением о «пустоте» (любай), что позволило органично соединить язык западного конструктивизма с духом китайской традиционной эстетики.

Значение наследия Цянь Цзюньтао для современного китайского графического дизайна трудно переоценить: он стал первым профессиональным книжным оформителем в Китае, наглядно показав путь органичного соединения западного конструктивизма с национальной традицией. Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением круга анализируемых дизайнеров, а также с изучением обратного влияния – того, как китайские интерпретации авангарда могут быть восприняты в современной российской дизайн-практике.

Литература

1. *Лаврентьева Е. А., Шэнь И.* Визуальный язык русского конструктивизма и его принципы. Футуризм, супрематизм и конструктивизм: пластические параллели с китайским дизайном // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. 2022. № 1, ч. 2. С. 216–231.

2. *Лю С.* Советская ксилография 1920-х – 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века: автореф. дис. ... канд.

искусствоведения : 5.10.3. Москва, 2025. 33 с.

3. **Малевич К.** Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. Произведения разных лет : Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / составление, публикация, вступительная и заключительная статьи, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. Москва : Гилея, 2004. 619 с.

4. **Турчинская Е. Ю.** Супрематизм К. С. Малевича: рождение новой повествовательности // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2022. № 4. С. 92–102.

5. **Чжан Ж.** Книжная графика периода Китайской Республики в контексте ключевых направлений европейского искусства первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Санкт-Петербург, 2021. 23 с.

6. **Шэнь И.** Влияние наследия русского конструктивизма на концепции и практику современного графического дизайна (на примере Китая) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.3. Москва, 2025. 54 с.

7. **Яныкина А. Н.** Художественная культура древнего Китая и супрематизм Казимира Малевича: грани взаимодействия // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 3. С. 115–118.

8. 李芑,梁臣臣.民国时期钱君匋书籍装帧艺术特色探究[J].设计艺术研, 2022, 12(03):134–138. [**Ли, П., Лян Ч.** Исследование художественных особенностей книжного оформления Цянь Цзюньтао в период Китайской республики // Исследования дизайна и искусства. 2022. – Т. 12, № 3. С. 134–138].

9. 樊世博.钱君匋封面字体设计研究[D].中央美术学院,2021. [**Фань, Ш.** Исследование шрифтового дизайна обложек Цянь Цзюньтао : магистерская диссертация. Пекин, 2021. 104 с.]

10. 韩林飞,林嘉芙.苏联前卫艺术运动对鲁迅的影响研究[J].美术大观, 2021, (06):88–93. [**Хань, Л., Линь Ц.** Исследование влияния советского авангардного движения на Лу Синя // Мэйшу дагуань. 2021. № 6. С. 88–93].

11. 黄艳华.互文性视阈下鲁迅装帧设计实践与理论体系研究[J].天津美术学院学, 2025, (05):71–76. [**Хуан, Я.** Исследование практики и теоретической системы книжного оформления Лу Синя в интертекстуальной перспективе // Вестник Тяньцзиньской академии изящных искусств. 2025. № 5. С. 71–76].

12. 周博.“金石味”与中国现代文字设计的民族性建构[J].美术研究, 2016, (05):80–87. **Чжоу, Б.** «Вкус металла и камня» и национальное конструирование в китайском современном дизайне шрифта // Мэйшу яньцзю. 2016. № 5. С. 80–87.

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 004.925.3

А. А. Гуйда
Н. И. Калугина

СРАВНЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ МЕТОДОВ РЕНДЕРИНГА И РЕНДЕРИНГА С ТРАССИРОВКОЙ ЛУЧЕЙ: ПРЕИМУЩЕСТВА, ОГРАНИЧЕНИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

В статье рассматриваются два ключевых подхода к синтезу изображений в компьютерной графике: растеризация и трассировка лучей. Анализируются алгоритмические основы методов, их преимущества, ограничения и области применения. Особое внимание уделяется современным гибридным технологиям, аппаратному ускорению трассировки лучей и использованию нейросетевых методов повышения производительности. На основе сравнительного анализа делается вывод о том, что в актуальной практике растеризация и трассировка лучей не заменяют, а дополняют друг друга

Ключевые слова: рендеринг, растеризация, трассировка лучей, path tracing, компьютерная графика, GPU, RTX, глобальное освещение, фотореализм, нейросетевой рендеринг

Artem A. Guyda
Natalia I. Kalugina

COMPARISON OF TRADITIONAL RENDERING METHODS AND RAY TRACING: ADVANTAGES, LIMITATIONS AND CURRENT TRENDS

The article examines two key approaches to image synthesis in computer graphics: rasterization and ray tracing. Their algorithmic principles, advantages, limitations and application areas are analyzed. Special attention is paid to hybrid rendering techniques, hardware-accelerated ray tracing and neural methods for improving rendering performance. The study concludes that rasterization and ray tracing do not replace each other in current practice but rather complement each other

Keywords: rendering, rasterization, ray tracing, path tracing, computer graphics, GPU, RTX, global illumination, photorealism, neural rendering

Технологии компьютерной графики играют значительную роль в создании визуального контента для видеоигр, киноиндустрии, анимации, виртуальной и дополненной реальности, архитектурной визуализации, промышленного дизайна и научного моделирования. Одним из центральных этапов работы с

трехмерной сценой является рендеринг, то есть формирование итогового изображения на основе геометрии, материалов, освещения и параметров камеры.

В течение длительного времени основой интерактивной графики оставалась растеризация. Она хорошо соответ-

ствует архитектуре графических процессоров и позволяет получать изображение в реальном времени. Однако физическая достоверность освещения при таком подходе ограничена, поэтому сложные эффекты – глобальное освещение, реалистичные отражения, преломления и мягкие тени – традиционно имитируются с помощью приближенных алгоритмов. Трассировка лучей, напротив, строится на моделировании распространения лучей в сцене и позволяет более корректно описывать взаимодействие света с объектами. Классические работы Т. Уиттеда, Р. Кука, Т. Портера, Л. Карпентера и Дж. Каджии заложили теоретическую основу современного фотореалистичного рендеринга. При этом высокая вычислительная сложность долгое время ограничивала применение трассировки лучей в задачах реального времени.

Целью данного исследования является сравнительный анализ растеризации и трассировки лучей с учетом современных технологических изменений в области аппаратного ускорения и гибридного рендеринга.

Задачами исследования являются: рассмотрение принципов работы растеризации и трассировки лучей; выявление их преимуществ и недостатков; анализ областей применения; определение современных тенденций развития рендеринга.

Растеризация представляет собой метод преобразования трехмерной сцены в двумерное изображение путем проецирования геометрических примитивов на плоскость экрана. В современной компьютерной графике базовым примитивом чаще всего является треугольник, поскольку он удобен для аппаратной обработки, интерполяции атрибутов и параллельного выполнения операций на GPU.

Основное преимущество растеризации заключается в высокой производительности. Графический конвейер

оптимизирован для массовой параллельной обработки вершин, примитивов и фрагментов, что позволяет формировать кадры с высокой частотой обновления. По этой причине растеризация остается основой большинства игровых движков, интерактивных приложений, VR/AR-систем и мобильной графики. В то же время растеризация не моделирует распространение света в физически строгом смысле. Отражения, тени и не прямое освещение в традиционном конвейере часто создаются с помощью карт теней, карт окружения, экранно-пространственных отражений и других приближенных техник. Такие методы эффективны, но могут давать артефакты: исчезновение отражений за пределами экрана, неточные тени, несогласованность освещения при изменении ракурса. Таким образом, растеризация особенно эффективна в задачах, где критичны скорость отклика, стабильная частота кадров и возможность работы на широком спектре аппаратных платформ. Ее ограничением остается необходимость имитировать сложные световые явления вместо их физически более корректного вычисления.

Трассировка лучей основана на прослеживании лучей в сцене и определении их пересечений с объектами. В классической схеме лучи испускаются из камеры через пиксели изображения, после чего вычисляются взаимодействия с поверхностями: отражение, преломление, затенение и вклад источников света. Работа Т. Уиттеда показала, что рекурсивная трассировка лучей позволяет получать реалистичные отражения, преломления и тени. В дальнейшем метод был расширен. Распределенная трассировка лучей позволила моделировать такие эффекты, как мягкие тени, глубина резкости и размытие движения. Уравнение рендеринга Дж. Каджии обобщило задачу синтеза изображения как интегральную задачу переноса света и стало теоретической базой для *path*

tracing и физически обоснованного рендеринга.

Главным достоинством трассировки лучей является возможность получать более достоверное освещение, особенно в сценах со сложными материалами, отражающими и прозрачными поверхностями, множественными источниками света и значительным вкладом непрямого освещения. Поэтому трассировка лучей и *path tracing* традиционно широко применяются в кино, анимации, предметной и архитектурной визуализации.

Основной недостаток метода — высокая вычислительная стоимость. Для получения чистого изображения требуется большое количество лучей и сэмплов, а при недостаточном числе выборок появляется шум. Поэтому в интерактивных системах трассировка лучей обычно применяется выборочно: для отражений, теней, глобального освещения или отдельных эффектов, а не для полного расчета всего кадра.

Ситуация существенно изменилась после появления аппаратной поддержки трассировки лучей в массовых GPU. В 2018 году *Microsoft* представила *DirectX Raytracing (DXR)* как расширение *DirectX 12*, предназначенное для интеграции трассировки лучей в существующие графические конвейеры [1]. В том же году архитектура *NVIDIA Turing* получила специализированные RT-ядра для ускорения операций пересечения лучей с геометрией [3]. Позднее поддержка трассировки лучей была стандартизирована и в *Vulkan*: в 2020 году *Khronos Group* опубликовала финальные спецификации *Vulkan Ray Tracing*, рассчитанные на кроссплатформенное применение и возможность работы как на специализированных блоках, так и через вычислительные возможности GPU [2].

В результате трассировка лучей стала практическим инструментом не только для *offline*-рендеринга, но и для

интерактивных приложений. Современные игровые движки, включая *Unreal Engine*, поддерживают аппаратную трассировку лучей и *path tracing* как отдельные режимы или наборы функций для теней, отражений, глобального освещения и финальной визуализации [5]. При этом аппаратное ускорение не устраняет вычислительную сложность полностью. Даже при наличии RT-ядер полная трассировка пути остается требовательной к ресурсам. Поэтому актуальные решения дополняются алгоритмами шумоподавления, временной реконструкции, адаптивного сэмплирования и нейросетевого масштабирования изображения.

На практике наиболее распространенным современным решением является гибридный рендеринг. Его суть заключается в том, что базовая геометрия и значительная часть кадра формируются растеризацией, а трассировка лучей применяется для наиболее визуально значимых и трудных для имитации эффектов. Такой подход позволяет сохранить производительность и одновременно повысить реализм изображения.

Гибридный рендеринг особенно важен для видеоигр, где требуется баланс между качеством изображения, задержкой ввода и частотой кадров. В отдельных проектах трассировка лучей используется для отражений, теней или глобального освещения. В более ресурсоемких режимах применяется *path tracing*: например, в обновлении *Cyberpunk 2077 Ray Tracing: Overdrive Mode* был добавлен пресет с технологией *path tracing* [6]. Для компенсации вычислительной нагрузки используются методы реконструкции изображения. *DLSS* относится к набору нейросетевых технологий *NVIDIA*, которые используют *Tensor*-ядра *RTX* для повышения производительности и качества изображения за счет суперсэмплинга, генерации кадров и реконструкции лучевого освещения [4]. Важно учитывать, что такие технологии не являются заменой

рендеринга как такового, а выступают вспомогательными средствами оптимизации и восстановления изображения. Таким образом, современная практика показывает не вытеснение растеризации трассировкой лучей, а их функциональное разделение. Растеризация отвечает за скорость и базовую структуру кадра, а трассировка лучей – за физически более достоверные световые эффекты. В видеоиграх и *VR/AR*-приложениях приоритетом являются интерактивность, стабильная частота кадров и низкая задержка. Поэтому растеризация остается основным методом построения кадра, а трассировка лучей используется избирательно. В сегменте *AAA*-игр наблюдается рост числа проектов с *ray tracing* и *path tracing*-режимами, однако такие режимы предъявляют повышенные требования к *GPU*.

В киноиндустрии, анимации и рекламной визуализации приоритет часто отдается качеству изображения, а не немедленному формированию кадра. Поэтому физически обоснованный рендеринг и *path tracing* особенно востребованы там, где требуется высокая степень фотореализма, корректная работа со сложными материалами и согласованное освещение. В архитектурной визуализации трассировка лучей позволяет более убедительно передавать взаимодействие света с интерьером и экстерьером: мягкие тени, отражения, распределение естественного и искусственного освещения. Это повышает наглядность проекта и помогает оценить пространственное решение до его реализации.

Ключевой тенденцией является развитие гибридных конвейеров, объединяющих растеризацию, трассировку лучей и нейросетевую реконструкцию изображения. На уровне *API* и движков трассировка лучей перестала быть экспериментальной технологией и стала частью стандартного инструментария современной графики [1; 2; 5]. Второе направление связано с расширением

применения *path tracing*. Полная трассировка пути дает более согласованную модель освещения, но требует значительных ресурсов. Поэтому ее распространение напрямую зависит от развития *GPU*, специализированных ускорителей, алгоритмов шумоподавления и методов реконструкции. Третье направление – нейросетевой рендеринг. Технологии суперразрешения, реконструкции лучевых эффектов и генерации кадров позволяют снижать нагрузку на базовый рендеринг, но требуют аккуратной оценки качества, задержки и возможных артефактов. В научном и производственном контексте такие методы следует рассматривать как средство оптимизации, а не как универсальное решение всех задач визуализации.

Сравнение растеризации и трассировки лучей показывает, что оба метода сохраняют практическую значимость. Растеризация обеспечивает высокую производительность и остается основой интерактивной компьютерной графики. Трассировка лучей обеспечивает более реалистичное моделирование освещения, отражений и преломлений, но требует значительно больших вычислительных ресурсов.

Современное развитие рендеринга связано не с полной заменой одного метода другим, а с их сочетанием. Гибридные конвейеры позволяют использовать сильные стороны растеризации и трассировки лучей одновременно: первая обеспечивает скорость, вторая – визуальную достоверность. Дополнительную роль играют аппаратные ускорители, алгоритмы шумоподавления и нейросетевые методы реконструкции изображения. Следовательно, выбор метода рендеринга должен определяться задачей: для интерактивных систем важны производительность и задержка, для кино, архитектурной визуализации и финального фотореалистичного рендера – качество световой модели и физическая корректность изображения.

Литература

1. Microsoft. Announcing Microsoft DirectX Raytracing! [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://devblogs.microsoft.com/directx/announcing-microsoft-directx-raytracing/> (дата обращения: 02.03.2026).
2. Khronos Group. Vulkan Ray Tracing Final Specification Release [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://www.khronos.org/blog/vulkan-ray-tracing-final-specification-release> (дата обращения: 02.03.2026).
3. NVIDIA. NVIDIA Turing GPU Architecture Whitepaper [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://www.nvidia.com/content/dam/en-zz/Solutions/design-visualization/technologies/turing-architecture/NVIDIA-Turing-Architecture-Whitepaper.pdf> (дата обращения: 06.03.2026).
4. NVIDIA. NVIDIA DLSS [Электронный ресурс]. URL: <https://developer.nvidia.com/rtx/dlss> (дата обращения: 07.03.2026).
5. Epic Games. Ray Tracing and Path Tracing Features in Unreal Engine [Электронный ресурс]. URL: <https://dev.epicgames.com/documentation/unreal-engine/ray-tracing-and-path-tracing-features-in-unreal-engine> (дата обращения: 07.03.2026).
6. CD PROJEKT RED. Patch 1.62 – Ray Tracing: Overdrive Mode [Электронный ресурс]. 2023. URL: <https://www.cyberpunk.net/en/news/47875/patch-1-62-ray-tracing-overdrive-mode> (дата обращения: 07.03.2026).

П. А. Сони́на

*Статья выполнена под научным руководством
старшего преподавателя
М.М. Колмыковой*

ОШИБКИ В МОБИЛЬНЫХ ПРИЛОЖЕНИЯХ: ТИПОЛОГИЯ, ВЛИЯНИЕ НА ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ И БИЗНЕС-МЕТРИКИ, СТРАТЕГИИ УПРАВЛЕНИЯ

В статье рассмотрена проблема ошибок в мобильных приложениях, проанализированы ключевые особенности мобильных телефонов как платформы для функционирования программного обеспечения, а также представлена классификация дефектов по различным критериям. Исследовано комплексное негативное воздействие сбоев на пользовательский опыт и бизнес-показатели. Обоснована целесообразность комплексного применения превентивной и реактивной стратегий управления ошибками.

Ключевые слова: *мобильные приложения, ошибки в программном обеспечении, мобильные устройства, классификация ошибок, пользовательский опыт, бизнес-метрики, стратегии управления ошибками*

Polina A. Sonina

*The article was carried out under the scientific supervision
of Senior Lecturer
Margarita M. Kolmykova*

ERRORS IN MOBILE APPLICATIONS: TYPOLOGY, IMPACT ON USER EXPERIENCE AND BUSINESS METRICS, MANAGEMENT STRATEGIES

The article examines the problem of errors in mobile applications, analyzes the key characteristics of mobile devices as a software execution platform, and presents a comprehensive defect classification system based on various criteria. The complex negative impact of software failures on user experience and business metrics is investigated. The efficacy of an integrated approach combining preventive and reactive error management strategies is substantiated.

Keywords: *mobile applications, software errors, mobile devices, classification of errors, user experience, business metrics, error management strategies*

В процессе взаимодействия с любым достаточно сложным программным обеспечением пользователи неизбежно сталкиваются с самыми разными ошибками, которые представляют собой от-

клонения от ожидаемого или корректного функционирования. Даже при высоком уровне проектирования и тщательном тестировании полное исключение вероятности сбоев невозможно ввиду множества факторов, таких как

многообразие устройств и их конфигураций, нестабильность сетевых соединений, сложность внутренней логики приложений, непредсказуемость человеческого поведения и других обстоятельств [1].

Мобильные телефоны как платформа для функционирования программного обеспечения обладают целым рядом особенностей, которые существенно влияют на специфику разработки и использования приложений и создают дополнительные предпосылки для возникновения ошибок. К числу наиболее значимых можно отнести: ограниченные аппаратные ресурсы (существенно меньший по сравнению с персональными компьютерами объем оперативной памяти, ограниченная емкость батареи, относительно невысокая вычислительная мощность процессора и т.д.); ограниченное пространство, необходимость поддержки нескольких ориентаций дисплея и т.д.); особенности взаимодействия пользователей с устройствами; контекст использования (эксплуатация устройства в движении, частые прерывания звонками и уведомлениями, параллельное использование других приложений и т.д.) [3].

Вследствие указанных особенностей, наиболее часто встречающимся ошибками, характерными для мобильных приложений, являются:

- некорректное отображение интерфейса;
- неоптимальное управление ресурсами устройства;
- несовместимость с отдельными моделями устройств и версиями операционных систем;
- некорректная валидация данных;
- сбой, возникающие при прерывании пользовательского сеанса или переключении между режимами;
- некорректная обработка или запрос системных разрешений;
- ошибочное распознавание пользовательских жестов [4].

Особого внимания заслуживают ошибки, возникающие вследствие прямого копирования решений, разработанных для компьютерных интерфейсов, без адаптации под сенсорное управление и меньший размер экрана. Подобный подход неизбежно приводит к снижению удобства использования приложения, проблемам с навигацией и информационной перегрузке интерфейса. В качестве примера можно привести использование элементов управления с недостаточной площадью для корректного распознавания касаний [5], которое не вызывало бы проблем при взаимодействии с помощью компьютерной мыши. Слишком маленький размер кнопок, расположенных близко друг к другу, способствует увеличению количества ошибочных нажатий, что в конечном итоге негативно сказывается на пользовательском опыте и удовлетворенности цифровым продуктом в целом.

Многообразие ошибок, встречающихся в мобильных приложениях, обусловлено разнородностью причин их возникновения, форм проявления, а также различной степенью воздействия на пользовательский опыт и работоспособность программного обеспечения. Для систематизации и выявления закономерностей существует ряд подходов к их классификации. В соответствии с источниками возникновения, ошибки можно разделить на три основные группы:

- ошибки, спровоцированные действиями пользователя;
- ошибки, вызванные сбоями в работе мобильного приложения;
- ошибки, обусловленные внешними факторами [6].

Под пользовательскими ошибками понимают проблемы, возникающие при взаимодействии с интерфейсом, вызванные некорректным использованием приложения или совершением действий, непредусмотренных разработчиками. Типичными примерами являются:

– ошибки ввода данных (некорректное предоставление информации пользователем);

– навигационные ошибки (ошибки при перемещении пользователя по интерфейсу приложения);

– ошибки восприятия (неверная интерпретация пользователем элементов интерфейса);

– ошибки принятия решений (выбор пользователем неоптимального или ошибочного действия);

– ситуационные ошибки (совершение пользователем ошибочных действий под влиянием внешних отвлекающих факторов или в условиях дефицита времени);

– моторные ошибки (непреднамеренные физические действия при взаимодействии с устройством).

Внутренними ошибками называют дефекты программного кода, возникающие вследствие недочетов в проектировании, реализации или тестировании, которые приводят к некорректной работе приложения. К ним относятся:

– логические ошибки (дефекты в алгоритме работы приложения);

– ошибки выполнения (аварийное завершение работы приложения);

– ошибки производительности (снижение скорости работы приложения из-за неоптимального использования ресурсов);

– ошибки взаимодействия с сервером (нарушения в обмене данными между приложением и удаленным сервером);

– ошибки взаимодействия с оборудованием устройства (некорректное использование аппаратных компонентов устройства);

– ошибки безопасности (уязвимости, приводящие к несанкционированному доступу или утечке конфиденциальных данных);

– ошибки совместимости (конфликты с определенными версиями операционных систем, моделями устройств или разрешениями экранов);

– ошибки UX / UI (дефекты проектирования пользовательского интерфейса, снижающие удобство использования или приводящие к неправильной интерпретации элементов).

Внешние ошибки – это сбои, обусловленные внешними по отношению к приложению факторами: операционной системой, аппаратным обеспечением или сетевой инфраструктурой. Данная категория включает:

– сетевые проблемы (нестабильное или полностью отсутствующее соединение);

– системные ограничения (нехватка вычислительных ресурсов устройства);

– конфликты и ограничения ОС (нарушения в работе приложения, вызванные особенностями операционной системы);

– аппаратные сбои (неисправности или некорректная работа аппаратных компонентов устройства);

– вмешательство других приложений (конфликты процессов, возникающие при конкуренции за общие системные ресурсы или программные компоненты);

– проблемы с внешними сервисами и зависимостями (нарушения в работе сторонних сервисов, используемых приложением).

На практике проявление ошибок часто имеет взаимосвязанный характер, когда возникновение одной порождает другую. Так, внешняя сетевая проблема может спровоцировать внутренний сбой приложения, например, необработанное исключение, что, в свою очередь, может вызвать у пользователя дезориентацию и, как следствие, совершение некорректных действий, таких как многократное нажатие кнопки. Следовательно, несмотря на наличие четкой теоретической классификации ошибок по источнику возникновения, определение их первопричины в реальных условиях требует комплексного диагностического

подхода, учитывающего причинно-следственные связи.

Помимо классификации по источнику возникновения, ошибки в мобильных приложениях также можно разделить в соответствии с их внешними проявлениями и характере воздействия на пользовательский опыт. В рамках данного подхода можно выделить следующие группы: функциональные ошибки, ошибки визуального представления и ошибки взаимодействия [7].

Функциональные ошибки характеризуются некорректной работой логики, алгоритмов и процессов, а также нарушением основной функциональности приложения, и приводят к полной или частичной невозможности выполнения целевых задач. К данной категории относятся следующие типы ошибок: некорректная валидация данных; ошибки вычислений; нарушение бизнес-логики; сбой при интеграции с API; ошибки аутентификации и авторизации; сбои в доставке push-уведомлений; некорректное функционирование в офлайн-режиме; сбои в процессе оплаты.

Ошибки визуального представления связаны с нарушениями целостности, согласованности и корректности отображения пользовательского интерфейса. Они не только снижают эстетическое восприятие, но еще и затрудняют восприятие информации и подрывают доверие к приложению в целом. Типичными примерами ошибок данного класса являются:

- наложение текста и визуальных элементов;
- некорректное отображение шрифтов;
- визуальные артефакты;
- нарушение выравнивания элементов;
- некорректная работа или отсутствие анимации;
- некорректное отображение иконок;
- несоответствие цветов интерактивных элементов;

– некорректное отображение на разных разрешениях экранов.

Ошибки взаимодействия представляют собой нарушения логики, предсказуемости и удобства взаимодействия с приложением, которые вызывают у пользователя чувство разочарования, повышают когнитивную нагрузку и снижают эффективность работы с интерфейсом. В их число входят:

- случайное срабатывание жестов;
- задержка реакции клавиатуры;
- невосприимчивость к действиям пользователя;
- некорректная обработка прерываний;
- потеря данных при сворачивании приложения;
- невозможность закрытия модального окна;
- некорректная работа с буфером обмена;
- нарушения распознавания направлений жестов.

Также ошибки подлежат классификации по уровню их критичности, которая определяется степенью их воздействия на работоспособность приложения и масштабом потенциального или фактического ущерба для пользователя. Например, очевидно, что временная потеря контроля над интерфейсом имеет совершенно иные последствия по сравнению с ошибкой, произошедшей в процессе совершения платежа, которая может повлечь за собой финансовые потери пользователя. Исходя из этого критерия, ошибки можно разделить на следующие группы:

- незначительные (не влияющие на основную функциональность, но вызывающие у пользователя дискомфорт, например, некорректное отображение шрифтов на некоторых страницах интерфейса);
- существенные (ограничивающие функциональные возможности, существенно затрудняя, но не делая невозможным использование приложения,

например, некорректная работа поиска с частичной выдачей результатов);

- критические (делающие приложение полностью неработоспособным, например, полный отказ сервера аутентификации, приводящий к невозможности входа в систему для всех пользователей) [8].

Тесно связанным с предыдущим является критерий классификации, основанный на уровне и типе вмешательства, необходимого для восстановления корректной работоспособности приложения после возникновения ошибки. В соответствии с данным подходом, можно выделить следующие категории:

- автоматически восстанавливаемые ошибки (сбои, последствия которых система способна устранить полностью самостоятельно, сохраняя непрерывность сеанса работы и целостность данных);

- ошибки, требующие пользовательского вмешательства (дефекты, для устранения которых требуется совершение определенных действий в рамках интерфейса приложения);

- невозстанавливаемые ошибки (критические сбои, приводящие к невозможности продолжения работы и требующие принудительного завершения сеанса);

- ошибки, требующие вмешательства в настройки окружения (дефекты, устранение которых предполагает действия пользователя за пределами приложения в среде его исполнения);

- ошибки, требующие вмешательства разработчиков (дефекты, устранение которых возможно исключительно путем изменения исходного кода, конфигурации сервера или архитектуры приложения и требует выпуска обновления).

Следующими двумя аспектами для анализа ошибок в мобильных приложениях выступают их распространенность и воспроизводимость. Данные критерии позволяют оценить охват воздействия дефекта и сложность его диагностики. В

зависимости от распространенности, ошибки можно классифицировать следующим образом:

- локальные (дефекты, проявляющиеся у ограниченного круга пользователей вследствие специфических условий эксплуатации);

- массовые (сбои, затрагивающие значительный сегмент пользователей, часто вызванные распространенными факторами);

- глобальные (критические инциденты, нарушающие работу всего приложения для всех пользователей).

Воспроизводимость напрямую определяет предсказуемость проявления ошибки и, как следствие, трудоемкость ее устранения. В соответствии с данным критерием ошибки подразделяются на детерминированные и эпизодические. Детерминированные ошибки возникают стабильно при выполнении определенных условий. Это позволяет однозначно идентифицировать источник сбоя и внести необходимые исправления. Как правило, такие ошибки связаны с конкретным алгоритмом, участком кода или неверной обработкой данных и не зависят от внешних случайных факторов. Эпизодические ошибки, напротив, отличаются спонтанным характером возникновения, что значительно осложняет процесс выявления первопричины и ее последующего устранения. Их проявление часто обусловлено состоянием системы в момент выполнения, внешними событиями или сложновоспроизводимым сочетанием множества факторов.

Как уже было отмечено ранее, ошибки представляют собой неизбежный элемент функционирования мобильных приложений. Эффективное проектирование предполагает реализацию комплексных превентивных мер, направленных на минимизацию возникновения ошибок и их негативных последствий. Ключевая роль в этом процессе принадлежит разработчикам, задача которых – создавать интуитивно

понятные, отказоустойчивые интерфейсы, которые предотвращают возникновение ошибок пользователя, эффективно обрабатывают внутренние сбои приложения и минимизируют влияние внешних факторов.

Уделять повышенное внимание к вопросам предотвращения и обработки ошибок на этапе проектирования мобильных приложений важно в связи с тем, что они оказывают комплексное негативное воздействие как на качество пользовательского опыта, снижая уровень удовлетворенности и лояльности аудитории, так и на ключевые бизнес-показатели, уменьшая конверсию и увеличивая отток аудитории.

Каждое столкновение с ошибкой в мобильном приложении вызывает фрустрацию, нарушая непрерывность выполнения задачи и перенаправляя когнитивные ресурсы пользователя на устранение дефекта вместо достижения поставленной цели. Хотя отдельные малозначительные ошибки редко приводят к немедленному отказу от использования приложения, их негативный эффект имеет накопительный характер. Каждый сбой, временная неработоспособность или некорректное отображение элементов формируют кумулятивный отрицательный опыт и при достижении критического порога, общее восприятие приложения пользователем становится устойчиво негативным, что отражается в низких оценках и отрицательных отзывах [9]. При таких условиях, даже незначительный сбой может спровоцировать удаление приложения. Это особенно важно учитывать в условиях высокой конкуренции, когда переход на более стабильный аналог не потребует от пользователя серьезных временных или финансовых затрат, что подчеркивает важность выявления и устранения не только критических ошибок, но и малозначительных дефектов.

Влияние ошибок на бизнес-метрики мобильных приложений является измеримым и проявляется в снижении

ключевых показателей эффективности. Наиболее значимым и финансово ощутимым последствием является прерывание финансовых транзакций, приводящее к упущенным продажам и потере потенциальной выручки [1]. То же самое можно сказать и про ошибки, возникающие в процессе регистрации или оформления подписки, которые становятся причиной потери клиента и снижению дохода.

Прямым следствием ухудшения пользовательского опыта становится увеличение значения еще одного значимого бизнес-показателя – уровня оттока [10]. Как уже было обозначено ранее, регулярное возникновение ошибок является причиной отказа от использования приложения. При этом с экономической точки зрения возврат утраченных пользователей сопряжен с издержками, на порядок превышающими затраты на удержание существующих. Одновременно с этим негативные отзывы и низкие оценки в магазинах приложений существенно увеличивают стоимость привлечения новых клиентов. Это обусловлено тем, что для нивелирования сформировавшегося негативного мнения необходимы более агрессивные маркетинговые кампании, требующие значительно большего финансирования по сравнению со стандартными методами продвижения.

Помимо этого, для количественной оценки влияния программных ошибок на пользовательский опыт и ключевые бизнес-показатели целесообразно обращать внимание на следующий комплекс метрик:

- частоту возникновения ошибок (количество инцидентов определенного типа в расчете на одну пользовательскую сессию или на определенное количество активных пользователей за период);

- коэффициент удержания (сравнительная оценка данного показателя в когортах пользователей, столкнувшихся с ошибкой, и не сталкивавшихся с ней);

– конверсию (сравнительная оценка коэффициента конверсии в целевое действие у пользователей, в сессии которых была зафиксирована ошибка, с аналогичным показателем у контрольной группы, не столкнувшейся с ошибками);

– среднее время на устранение последствий (среднее время, затрачиваемое пользователем на преодоление последствий сбоя для возвращения к целевым действиям в приложении);

– количество негативных отзывов (качественная метрика, косвенно свидетельствующая о репутационном ущербе).

В основе управления ошибками в мобильных приложениях лежат два элементарных подхода: их предотвращение и их обработка. Превентивная стратегия направлена на минимизацию вероятности возникновения инцидентов на этапе разработки. Данный подход реализуется посредством проектирования интуитивно понятного пользовательского интерфейса, валидации входных данных, использования предусловий для критических операций, а также ограничения возможностей пользователя в недопустимых состояниях системы, что в совокупности формирует защищенную от сбоев среду взаимодействия.

Реактивная же стратегия нацелена на эффективное устранение последствий уже возникших сбоев. Ее реализация

предполагает разработку механизмов, обеспечивающих предоставление пользователю однозначной, вежливой и конструктивной обратной связи, содержащей объяснение причины возникновения ошибки и алгоритм действий для ее разрешения. Несмотря на то, что приоритет в обеспечении качества пользовательского опыта отдается превентивным мерам, реактивный подход остается критически важным элементом. Это обусловлено неизбежностью ошибок, вызванных внешними факторами, что делает наличие отказоустойчивых механизмов обработки сбоев обязательным страховочным механизмом для поддержания функциональности приложения и сохранения лояльности пользователей.

Ошибки в мобильных приложениях представляют собой комплексную проблему, требующую системного подхода. Они оказывают прямое воздействие как на пользовательский опыт, так и на бизнес-показатели, что обуславливает их значительное влияние на общий успех цифрового продукта. Учитывая невозможность полного исключения ошибок, важно прилагать усилия не только к их минимизации, но и разрабатывать эффективные механизмы для смягчения их последствий, чтобы при столкновении с дефектами пользователь не испытывал фрустрации и сохранял положительное восприятие продукта.

Литература

1. Баги в мобильных приложениях: что это значит в программировании, почему не стоит бояться ошибок. URL: <https://whitetigersoft.ru/blog/mobile-app-development/bagi-v-mobilnyh-prilozheniyah> (дата обращения: 26.08.2025)

2. *Zamfiroiu A., Herteliu E., Vintila B.* Human interaction with mobile applications // Journal of information systems and operations management. 2012. Vol 6. No 2. P. 323-331.

3. Context of use for mobile. URL: <https://www.interaction-design.org/literature/article/the-context-of-mobile-usage-the-big-picture> (дата обращения: 01.09.2025)

4. Most common bugs found on mobile apps. URL: <https://www.plusqa.com/post/most-common-bugs-found-on-mobile-apps> (дата обращения: 01.09.2025)

5. Mobile site vs. full site. URL: <https://www.nngroup.com/articles/mobile-site-vs-full-site/> (дата обращения: 01.09.2025)

6. Error handling in mobile applications. URL: <https://thestory.is/en/journal/errors-in-mobile-applications/> (дата обращения: 28.08.2025)

7. Ошибки в мобильном приложении – как найти и исправить? URL: <https://ru.userx.pro/blog/tpost/cp7h5pp841-oshibki-v-mobilnom-prilozhenii-kak-naiti> (дата обращения: 28.08.2025)

8. Ответы на вопросы про баги в приложении. URL: <https://blog.tehnofabrica.ru/otvechaem-na-voprosi-o-bagah-v-prilogenii/> (дата обращения: 28.08.2025)

9. **Tawfeeq F.** Analysis of android bugs for mobile applications // International journal of computer science and information security. 2017. Vol 15. No 12. 289-293 pp.

10. Техническое обслуживание мобильных приложений: когда и кому необходимо. URL: <https://napoleonit.ru/blog/to-prilozheniya-dlya-chego-mobilnym-prilozheniyam-nuzhno-tehobsluzhivanie> (дата обращения: 02.09.2025)

Сведения об авторах

Вань Байлуань аспирант 1461777397@qq.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Васюкова Ульяна Евгеньевна магистрант tinakolkata051@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Вельц Полина Алексеевна магистрант pvelts@yandex.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна кандидат педагогических наук, доцент 2722306@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Гуйда Артем Александрович магистрант 123123123@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Кадер Амир Святославович кандидат педагогических наук amkad@rambler.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Калугина Наталия Ильинична ассистент natalia_ik@mail.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Лавина Карина Юрьевна магистрант zimakrestyanin@mail.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18

Лю Кайшу аспирант Lyu.K.731@suitd.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Мазаева Дарья Дмитриевна магистрант mazaeva.daria@mail.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Масуд Мохаммадзаде PhD, доцент кафедры промышленного искусства факультета культурного наследия, ремесел и туризма m.mohammadzadeh@umz.ac.ir	Мазандаранский университет 47416-13534, Иран, провинция Мазандаран, г. Баболсар, ул. Пасдаран
Мохаддесе Мохаммади магистрант m.mohammadzadeh@umz.ac.ir	Университет искусств и архитектуры Камал-ол- молк 4651736817, Иран, провинция Мазендеран, г. Ноушехр, ул. Рази, д. 60
Менший Алиса Николаевна доктор филологических наук, доцент menshiyan@rambler.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Никандров Даниил Филиппович аспирант dan.nikandrov@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Пашедко Юлия Михайловна кандидат педагогических наук 2722306@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Пислегина Арина Николаевна аспирант Pislegina.AN.565@suitd.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Полле София Андреевна магистрант sofia.polle@yandex.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18

Ригишвили Илья Сергеевич магистрант 2722306@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Саллам Тала аспирант Sallam.T.575@suitd.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Соколова Ирина Алексеевна магистрант angal@rocketmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Солейманфар Захра дизайнер rahasoleymanfar@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Сонина Полина Александровна магистрант sonina-polina@internet.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Сун Чанжунь аспирант canzunsun1515@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Сунцева Алиса Сергеевна магистрант Suntseva.AS.611@suitd.ru	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Тихонов Никита Александрович магистрант 2722306@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18
Фомин Егор Олегович аспирант erisedlanrete@gmail.com	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18

Цинь Вэньюй
аспирант
Tsin.V.609@suitd.ru

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и
дизайна
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, д. 18

Чжан Сяньлян
аспирант
914287930@qq.com

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и
дизайна
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, д. 18

Чжэн Кайгэ
аспирант
1079754450@qq.com

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий
и дизайна
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, д. 18

Шемшуренко Евгений Григорьевич
доцент
arthous@inbox.ru

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных
технологий и дизайна
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, д. 18

Эверстова Кристина Михайловна
магистрант
Everstova.KM.527@suitd.ru

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных
технологий и дизайна
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, д. 18

Ягунова Елизавета Витальевна
магистрант
yaelissaveta@mail.ru

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и
дизайна
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, д. 18

Ян Шичжо
аспирант
yszlcyhhhy@yandex.ru

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных
технологий и дизайна
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, д. 18

ТРУДЫ ИНСТИТУТА БИЗНЕС-КОММУНИКАЦИЙ

2026 • Том 14

Статьи публикуются в авторской редакции

Оригинал-макет М. Э. Вильчинская-Бутенко, Е. Г. Шемшуренко

Научное электронное издание сетевого распространения

Системные требования:

электронное устройство с программным обеспечением
для воспроизведения файлов формата PDF

Режим доступа: http://publish.sutd.ru/tp_get_file.php?id=2026191. – Загл. с экрана.

Дата подписания к использованию 16.06.2026 г. Рег. No 191/26

ФГБОУВО «СПбГУПТД»

Юридический и почтовый адрес:

191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18.

<http://sutd.ru/>