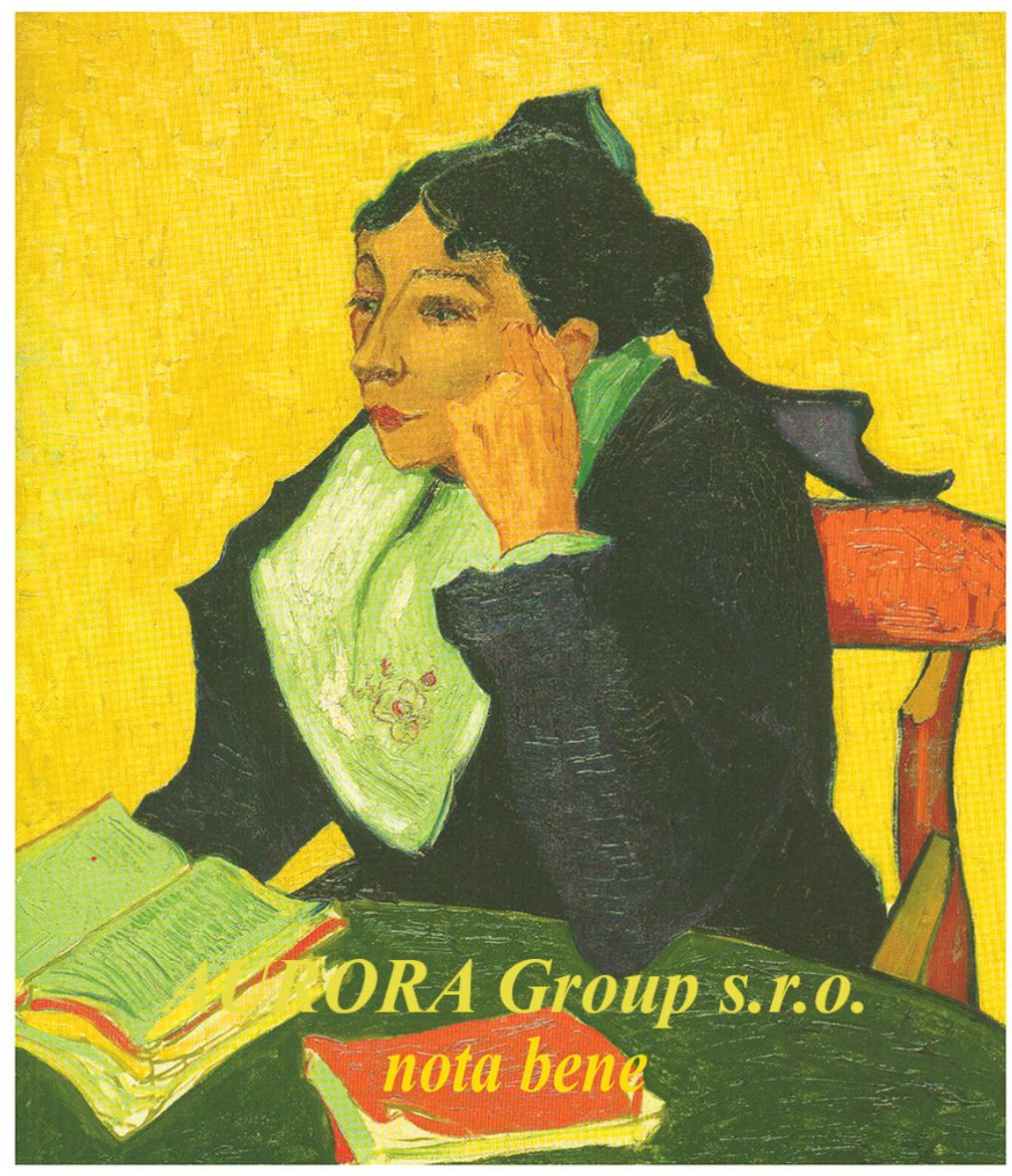


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



AURORA Group s.r.o.
nota bene

www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com

Выходные данные

Номер подписан в печать: 06-06-2023

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Розин Вадим Маркович, доктор философских наук, rozinvm@gmail.com

ISSN: 2454-0625

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php

Publisher's imprint

Number of signed prints: 06-06-2023

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media ltd

Main editor: Rozin Vadim Markovich, doktor filosofskikh nauk, rozinvm@gmail.com

ISSN: 2454-0625

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Тищенко Наталья Викторовна – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

Ирхен Ирина Игоревна – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 irkhen67@gmail.com

Сафонов Андрей Леонидович – доктор философских наук, доцент, директор института открытого образования Московского государственного областного технологического университета (МГОТУ), полное название: «Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Московской области «Технологический университет». 141070 Московская область, г. Королев, ул. Гагарина, д. 42 zumsiu@yandex.ru

Фаритов Вячеслав Тависович – доктор философских наук, доцент, Ульяновский государственный технический университет, 432027, Россия, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, 32 vfar@mail.ru

Ковалева Светлана Викторовна – доктор философских наук, доцент, Костромской государственный университет, профессор кафедры философии, культурологии и социальных коммуникаций, 156005, г. Кострома, ул. Дзержинского, 17, cultural@kstu.edu.ru

Артеменко Андрей Павлович – доктор философских наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, профессор кафедры менеджмента культуры и социальных технологий, 61057, г. Харьков, ул. Бурсатский спуск, 4, prof.artemenko@mail.ru

Гончаров Виталий Викторович – доктор философских наук, исполнительный директор Юридической консалтинговой корпорации «Ассоциация независимых правозащитников», 350002, г. Краснодар, ул. Промышленная, 50, nippgergo2009@mail.ru

Красиков Владимир Иванович – доктор философских наук, главный научный сотрудник центра научных исследований Всероссийского государственного университета юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России), 117638, г. Москва, ул. Азовская, 2, корп. 1, KrasVladIv@gmail.com

Котлярова Виктория Валентиновна – доктор философских наук, профессор, Институт сферы обслуживания и предпринимательства (филиал) Донского государственного технического университета в г. Шахты Ростовской области, профессор, 346500, Ростовская обл., г. Шахты, ул. Шевченко, 147, biktoria66@mail.ru

Беляев Игорь Александрович – доктор философских наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный университет», профессор кафедры философии и культурологии, 460018. Оренбургская область, г. Оренбург, просп. Победы, д. 13, igorbelvaev@list.ru

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ., Москва; главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств, nihrenov@mail.ru

Федоровская Наталья Александровна – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, fedorovskaya.na@dvgu.ru

Каминская Елена Альбертовна – доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, kaminskayae@mail.ru

Рошевская Лариса Павловна – доктор исторических наук, профессор, отдел гуманитарных междисциплинарных исследований Коми научного центра Уральского Отделения РАН, главный научный сотрудник, 167982, Сыктывкар, Коммунистическая, 24, lp38rosh@gmail.com

Овруцкий Александр Владимирович – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой речевой коммуникации и издательского дела Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, 344006, г. Ростов-на-Дону, Пушкинская, 150, оф. 14, alexow@mail.ru

Прилуцкий Александр Михайлович – доктор философских наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, д.48, alpril@mail.ru

Тимощук Алексей Станиславович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Владимирского юридического института ФСИН России, 600020, Владимир, ул. Большая Нижегородская, 67-е, human@vui.vladinfo.ru

Коротких Вячеслав Иванович – доктор философских наук, доцент, Елецкий государственный университет м. И.А. Бунина, профессор кафедры философии, социальных наук и журналистики, 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, shortv@yandex.ru

Жиртуева Наталья Сергеевна – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политология и международные отношения», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, г. Севастополь, ул. Университетская, 33, zhr_nata@bk.ru

Азарова Валентина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Гоноцкая Надежда Васильевна – кандидат философских наук, старший преподаватель Московский Государственный Университет имени М.В. Ломоносова Кафедра: философии гуманитарных факультетов, 119192, Россия, г. Москва, Ломоносовский пр., 27, корп. 4

Айермахер Карл – профессор, основатель Института русской культуры им. Ю. М. Лотмана Пурского университета (г. Бохум, Германия) и Международного учебно-научного центра

«Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, художник. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

Вашик Клаус — доктор философии, профессор, директор Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, управляющий делами Института русской культуры имени Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия). Universitätsstraße 150. 44801 Bochum, Deutschland

Герра Ренэ — доктор филологических наук, профессор Университета Ниццы, почетный академик Российской академии художеств, создатель и руководитель Ассоциации по сохранению русского культурного наследия во Франции (г. Ницца, Франция). 24, Avenue des Diables Bleus, 06101 Nice, France.

Жос Франсуа — доктор искусствоведения, профессор Университета Париж-III (Новая Сорbonна), руководитель Научного центра по изучению аудиовизуальной культуры, писатель, режиссер (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

Кьюцци Паоло — профессор факультета этнологии и антропологии Флорентийского университета (г. Флоренция, Италия). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

Тарковская Эльжбета — доктор искусств, профессор социологии, заведующая Группой исследования бедности Института философии и социологии Польской академии наук, и. о. директора Института философии и социологии Академии специальной педагогики им. М. Гжегожевской, главный редактор журнала «Культура и общество» (г. Варшава, Польша). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

Алпатов Владимир Михайлович — академик Российской академии наук, заведующий отделом языков Восточной и Юго-Восточной Азии, руководитель Научно-исследовательского центра по национально-языковым отношениям Института языкознания РАН. 125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. 1/12.

Арутюнов Сергей Александрович — член-корреспондент Российской академии наук, иностранный член Национальной академии наук Армении, заведующий отделом Кавказа Института этнологии и антропологии РАН 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Вздорнов Герольд Иванович — доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации. 107114, Россия, г. Москва, ул. Гастелло, 44.

Головнев Андрей Владимирович — член-корреспондент Российской академии наук, директор Этнографического бюро, главный научный сотрудник Института истории и археологии Уральского Отделения РАН, президент Российского фестиваля антропологических фильмов. 620026, Россия, г. Екатеринбург, ул. Р. Люксембург, 56. Институт истории и археологии УрО РАН.

Ершова Галина Гавриловна — доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского мезоамериканского центра имени Ю. В. Кнорозова Российского государственного гуманитарного университета, директор по науке и культуре Российско-мексиканского культурного центра (г. Мерида, Мексика). 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва,

ул.Чаянова, 15.

Жабский Михаил Иванович — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

Жидков Владимир Сергеевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

Куделин Александр Борисович — академик Российской академии наук, заместитель академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН, научный руководитель Института мировой литературы имени М. Горького РАН, член Европейской ассоциации арабистов и исламоведов. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

Леняшин Владимир Алексеевич — академик и член Президиума Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом живописи второй половины XIX – начала XXI вв. Государственного Русского музея, заслуженный деятель искусств РСФСР. 191011, Россия, г. Санкт-Петербург, Инженерная улица, 4/2.

Лободанов Александр Павлович — доктор филологических наук, профессор, декан Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. 125009, Россия, г. Москва, ул. Б. Никитская, 3 строение 1.

Мартынова Марина Юрьевна — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института этнологии и антропологии РАН по науке, руководитель Центра европейских и американских исследований Института этнологии и антропологии РАН, заслуженный деятель науки Российской Федерации. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Репина Лорина Петровна — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра интеллектуальной истории Института всеобщей истории РАН. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Топорков Андрей Львович — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени М. Горького РАН. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

Трубочкин Дмитрий Владимирович — доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры практического театроведения, менеджмента и театральных технологий Высшей школы сценических искусств, 129594, Москва г, Шереметьевская ул, дом 6, корпус 2

Швидковский Дмитрий Олегович — академик и вице-президент Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук и Академии реставрации, доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, председатель Общества историков архитектуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии. 107031. Россия, г. Москва, Рождественка, 11.

Штейнер Евгений Семенович — доктор искусствоведения, профессор факультета мировой

экономики и мировой политики Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики", профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). Мясницкая ул., 20, Москва, 101000

Якимович Александр Клавдианович — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, заместитель председателя Ассоциации искусствоведов, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ. 119034, Россия, г. Москва, Пречистенка, 21.

Розин Вадим Маркович — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Астафьева Ольга Николаевна — доктор философских наук, Директор научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации». Профессор кафедры ЮНЕСКО. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. 119606, Москва, проспект Вернадского, 84

Буданова Вера Павловна — доктор исторических наук, Главный научный сотрудник Центра сравнительной истории и теории цивилизаций Института всеобщей истории РАН. Профессор кафедры всеобщей истории Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а. Институт всеобщей истории РАН.

Кондаков Игорь Вадимович — доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета. 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

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

Федоровская Наталья Александровна – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, пос. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, fedorovskaya.na@dvgfu.ru

Швыдкой Михаил Ефимович - доктор искусствоведения, профессор, научный руководитель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; 119991, Российская Федерация, г. Москва, Ломоносовский проспект, МГУ имени М.В.Ломоносова, 27, корпус 4 (Шуваловский корпус). E-mail: shvydkoy.me@gmail.com

Бережная Наталья Викторовна - доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и методологии науки Южно-Российского института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации. E-mail : rassgd@yandex.ru

Прохоров Михаил Михайлович - доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии, педагогики и психологии, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. 603950, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Ильинская, дом 65. mmpro@mail.ru

Аринин Евгений Игоревич - доктор философских наук, Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовы, заведующий кафедрой, 600005, Россия, Владимирская область область, г. Владимир, ул. Студенческая, 12, кв. 16, earinin@mail.ru

Баксанский Олег Евгеньевич - доктор философских наук, Физический институт имени П. Н. Лебедева РАН, вns, профессор, 107014, Россия, г. Москва, ул. 2 Сокольническая, 1, кв. 28, obucks@mail.ru

Беляев Игорь Александрович - доктор философских наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный университет», Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University», 460018, Россия, Оренбургская область, г. Оренбург, ул. Терешковой, 10/6, кв. 116, igorbelyaev@list.ru

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

Грязнова Елена Владимировна - доктор философских наук, ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», профессор, 603009, Россия, г. Н.Новгород, ул. Вологдина, 1 Б, оф. 49, egik37@yandex.ru

Забнева Эльвира Ивановна - доктор философских наук, Филиал КузГТУ в г.Новокузнецке, директор, 654000, Россия, Кемеровская область, г. Новокузнецк, ул. ул. Орджоникидзе, 7, zabnevailvira@mail.ru

Каминская Елена Альбертовна - доктор культурологии, Автономная некоммерческая организация высшего образования "Институт современного искусства", проректор, 121309, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Новозаводская, 27а, kaminskaya@mail.ru

Касаткина Светлана Сергеевна - доктор философских наук, Череповецкий государственный университет, профессор , 162600, Россия, Вологодская область, г. Череповец, ул. Шекснинский проспект, 25, кв. 411, SvetlanaCH5@rambler.ru

Кусаинов Дауренбек Умербекович - доктор философских наук, Казахский национальный педагогический университет имени Абая, профессор, 050020, Казахстан, республика Алматы, г. город, ул. ул.Тайманова, 222, кв. 16, daur958@mail.ru

Лисенкова Анастасия Алексеевна - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto>Oskar46@mail.ru)

Митасова Светлана Алексеевна - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский край край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, mitasvet@mail.ru

Овруцкий Александр Владимирович - доктор философских наук, Южный федеральный университет, Зав. кафедрой рекламы и связей с общественностью, 344019, Россия, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, ул. 15 линия, 84, кв. 18, alexow1@ya.ru

Пермиловская Анна Борисовна - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаверова УрО РАН, заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, annaperm@fciarctic.ru

Петров Владислав Олегович - доктор искусствоведения, ФГБОУ ВО "Астраханская государственная консерватория", профессор кафедры теории и истории музыки, г. Астрахань, ул. Волжская, 43, кв. 9, Россия, Астраханская область, г. Астрахань, ул. ул Волжская, 43, кв. 9, petrovagk@yandex.ru

Попов Евгений Александрович - доктор философских наук, Алтайский государственный университет, профессор кафедры социологии и конфликтологии, 656049, Россия, Алтайский край край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, оф. 520, popov.eug@yandex.ru

Портнова Татьяна Васильевна - доктор искусствоведения, Российский государственный университет им. А Н. Косыгина, профессор, 127282, Россия, Москва, г. Москва, ул. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 к 4, кв. 457, Infotatiana-p@mail.ru

Смирнов Алексей Викторович - доктор философских наук, Санкт-Петербургский государственный университет, доцент, 192242, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белградская, 6 корп.4, darapti@mail.ru

Чамина Надежда Юрьевна - Doctor of Philosophy (Ph. D), Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Доцент, 119571, Россия, г. Москва, Вернадского, 125, кв. 66, nchamina@gmail.com

Чебунин Александр Васильевич - доктор философских наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Восточно-Сибирский государственный институт культуры, профессор, 670031, Россия, республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, 5, кв. 536, chebunin1@mail.ru

Шукров Дмитрий Леонидович - доктор филологических наук, Ивановский государственный химико-технологический университет, заведующий кафедрой истории и культурологии, 153511, Россия, Ивановская область область, г. Кохма, ул. Ивановская, 92, кв. 35, shoudmitry@yandex.ru

Шульгина Ольга - доктор исторических наук, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы "Московский городской педагогический университет" (ГАОУ ВО МГПУ), Заведующий кафедрой географии и туризма, 119192, Россия, Москва, г. Москва, Мичуринский проспект, 56, кв. 879, Olga_Shulgina@mail.ru

EDITORIAL COLLEGIUM

Tishchenko Natalia Viktorovna – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu.A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politehnicheskaya str., 17, mihailovan@inbox.ru

Irhен Irina Igorevna – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2 irkhen67@gmail.com

Safonov Andrey Leonidovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Director of the Institute of Open Education of the Moscow State Regional Technological University (MGOTU), full name: "State budgetary educational institution of higher education of the Moscow region "Technological University"". 141070 Moscow region, Korolev, Gagarina str., 42 zumsiu@yandex.ru

Vyacheslav Tavisovich Faritov – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Ulyanovsk State Technical University, 32 Severny Venets str., Ulyanovsk, 432027, Russia vfar@mail.ru

Kovaleva Svetlana Viktorovna – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kostroma State University, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications, 17 Dzerzhinskiy str., Kostroma, 156005, cultural@kstu.edu.ru

Artemenko Andrey Pavlovich – Doctor of Philosophy, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Management of Culture and Social Technologies, 61057, Kharkiv, ul. Bursatsky descent, 4, prof.artemenko@mail.ru

Goncharov Vitaly Viktorovich – Doctor of Philosophy, Executive Director of the Legal Consulting Corporation "Association of Independent Human Rights Defenders", 350002, Krasnodar, Promyshlennaya str., 50, niipgergo2009@mail.ru

Krasikov Vladimir Ivanovich – Doctor of Philosophy, Chief Researcher of the Center for Scientific Research of the All-Russian State University of Justice of the Ministry of Justice of the Russian Federation (RPA of the Ministry of Justice of Russia), 117638, Moscow, Azovskaya str., 2, building 1, KrasVladIv@gmail.com

Kotlyarova Victoria Valentinovna – Doctor of Philosophy, Professor, Institute of Service and Entrepreneurship (branch) Don State Technical University in Shakhty, Rostov region, Professor, 346500, Rostov region, Shakhty, ul. Shevchenko, 147, bikatoria66@mail.ru

Belyaev Igor Aleksandrovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, 460018. Orenburg region, Orenburg, ave. Victory, d. 13, igorbelvaev@list.ru

Khrenov Nikolay Andreevich – Doctor of Philosophy, Professor, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow; Chief Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media of the Department of Entertainment and Media Arts, nihrenov@mail.ru

Natalia Fedorovskaya – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, Ajax village, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Kaminskaya Elena Albertovna – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A, kaminskayae@mail.ru

Larisa P. Roshchevskaya – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of Humanities Interdisciplinary Studies of the Komi Scientific Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, 167982, Syktyvkar, Communist, 24, lp38rosh@gmail.com

Ovrutsky Alexander Vladimirovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Speech Communication and Publishing of the Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication of the Southern Federal University, Pushkinskaya 150, office 14, Rostov-on-Don, 344006, alexow@mail.ru

Prilutsky Alexander Mikhailovich – Doctor of Philosophy, Professor, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, St. Petersburg, Moika River Embankment, 48, alpril@mail.ru

Timoshchuk Alexey Stanislavovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines of the Vladimir Law Institute of the Federal Penitentiary Service of Russia, 600020, Vladimir, Bolshaya Nizhegorodskaya str., 67th, human@vui.vladinfo.ru

Vyacheslav Ivanovich Korotkov – Doctor of Philosophy, Associate Professor, M. I.A. Bunin Yelets State University, Professor of the Department of Philosophy, Social Sciences and Journalism, 28 Kommunarov Str., 399770, Lipetsk Region, Yelets, shortv@yandex.ru

Zhirtueva Natalia Sergeevna – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Political Science and International Relations, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Sevastopol, Universitetskaya str., 33, zhr_nata@bk.ru

Azarova Valentina Vladimirovna – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Gonotskaya Nadezhda Vasiliyevna – Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University Department: Philosophy of Humanities Faculties, 119192, Russia, Moscow, Lomonosovsky Ave., 27, building 4

Karl Ayermacher is a professor, founder of the Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany) and the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, an artist. Universit?tsstra?e, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

Vasik Klaus is a Doctor of Philosophy, Professor, Director of the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, Managing Director of the Yu. M. Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany). Universit?tsstra?e 150. 44801 Bochum, Deutschland

Guerra Rene is a Doctor of Philology, Professor at the University of Nice, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, founder and head of the Association for the Preservation of Russian Cultural Heritage in France (Nice, France). 24, Avenue des Diables Bleus, 06101 Nice, France.

Jos Francois — Doctor of Art History, Professor at the University of Paris-III (New Sorbonne), Head of the Scientific Center for the Study of Audiovisual Culture, writer, director (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

Chiozzi Paolo is a professor at the Faculty of Ethnology and Anthropology at the University of Florence (Florence, Italy). Universit? degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze - Centralino, Italy.

Tarkovska Elzbieta — Doctor of Arts, Professor of Sociology, Head of the Poverty Research Group of the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, Acting Director of the Institute of Philosophy and Sociology of the Academy of Special Pedagogy named after M. Grzegorzewska, Editor-in-chief of the journal "Culture and Society" (Warsaw, Poland). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

Alpatov Vladimir Mikhaylovich — Academician of the Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Languages of East and Southeast Asia, Head of the Research Center for National-Linguistic Relations Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. 125009, Russia, Moscow, B. Kislovsky lane 1/12.

Arutyunov Sergey Alexandrovich — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, Head of the Caucasus Department of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

Gerold Ivanovich Vzdornov — Doctor of Art History, corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the State Research Institute of Restoration. 44 Gastello str., Moscow, 107114, Russia.

Golovnev Andrey Vladimirovich — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director of the Ethnographic Bureau, Chief Researcher of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, President of the Russian Festival of Anthropological Films. 56, R. Luxemburg Str., Yekaterinburg, 620026, Russia. Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

Yershova Galina Gavrilovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Director of the Yu. V. Knorozov Mesoamerican Research Center of the Russian State University for the Humanities, Director of Science and Culture of the Russian-Mexican Cultural Center (Merida, Mexico). 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

Mikhail Ivanovich Zhabsky — Doctor of Sociology, Professor, Head of the Department of Sociology of Screen Art of the All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov. 125009, Russia, Moscow, Degtyarny lane, 8, building 3.

Vladimir Sergeevich Zhidkov — Doctor of Art History, Professor, researcher at the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

Kudelin Alexander Borisovich — Academician of the Russian Academy of Sciences, Deputy

Academician-Secretary of the Department of Historical and Philological Sciences of the Russian Academy of Sciences, Scientific Director of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, member of the European Association of Arabists and Islamic Scholars. 25a Povarskaya Street, Moscow, 121069, Russia.

Lenyashin Vladimir Alekseevich — academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

Lobodanov Alexander Pavlovich — Doctor of Philology, Professor, Dean of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University. 125009, Russia, Moscow, B. Nikitskaya str., 3 building 1.

Martynova Marina Yurievna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences for Science, Head of the Center for European and American Studies of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, Honored Scientist of the Russian Federation. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

Repina Lorina Petrovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences, Head of the Center for Intellectual History of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences. 119991, Russia, Moscow, Leninsky Prospekt, 32a.

Toporkov Andrey Lvovich — Corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the Folklore Department of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. 121069, Russia, Moscow, Povarskaya, 25a.

Trubochkin Dmitry Vladimirovich — Doctor of Art History, Vice-Rector for Research, Professor of the Department of Practical Theater Studies, Management and Theater Technologies of the Higher School of Performing Arts, 129594, Moscow, Sheremetyevo str., 6, building 2

Dmitry O. Shvidkovsky is an academician and Vice-President of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences and the Academy of Restoration, Doctor of Art History, Professor, Rector of the Moscow Architectural Institute, Chairman of the Society of Architectural Historians, Honored Artist of the Russian Federation, honorary member of the London Society of Antiquities of the English Historical Academy. 107031. Russia, Moscow, Rozhdestvenka, 11.

Evgeny S. Steiner — Doctor of Art History, Professor at the Faculty of World Economy and World Politics of the National Research University Higher School of Economics, Research Professor at the School of Oriental and African Studies of the University of London (London, UK). Myasnitskaya str., 20, Moscow, 101000

Yakimovich Alexander Klavdianovich — Doctor of Art History, Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Deputy Chairman of the Association of Art Historians, Chief Researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, RAKH. 119034, Russia, Moscow, Prechistenka, 21.

Vadim Markovich Rozin — Doctor of Philosophy, Leading Researcher, Federal State Budgetary Institution of Science Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharnaya

str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Astafyeva Olga Nikolaevna — Doctor of Philosophy, Director of the Scientific and Educational Center "Civil Society and Social Communications". Professor of the UNESCO Chair. Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. 84 Vernadsky Avenue, Moscow, 119606

Budanova Vera Pavlovna — Doctor of Historical Sciences, Chief Researcher Center for Comparative History and Theory of Civilizations of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences. Professor of the Department of General History of the Historical and Archival Institute of the Russian State University for the Humanities. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia. Institute of General History of the Russian Academy of Sciences.

Kondakov Igor Vadimovich — Doctor of Philosophy, Professor of the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Art History of the Russian State University for the Humanities. 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

Shemyakin Yakov Georgievich — Doctor of Historical Sciences, Head of the Department of Encyclopedic Publications of the Institute of Latin America of the Russian Academy of Sciences. 21 Bolshaya Ordynka str., Moscow, 115035, Russia.

Natalia Fedorovskaya – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, village Ajax, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357,
fedorovskaya.na@dvfu.ru

Shvydkoi Mikhail Efimovich - Doctor of Art History, Professor, Scientific Director of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; 119991, Russian Federation, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4 (Shuvalov Building). E-mail: shvydkoy.me@gmail.com

Berezhnaya Natalia Viktorovna - Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Metology of Science of the South Russian Institute of Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. E-mail : rassgd@yandex.ru

Mikhail Mikhailovich Prokhorov - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. 65 Ilyinskaya str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia.
mmpromail.ru

Arinin Evgeny Igorevich - Doctor of Philosophy, Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletova, Head of the Department, 600005, Russia, Vladimir region, Vladimir, Studentskaya str., 12, sq. 16, eiarinin@mail.ru

Baksansky Oleg Evgenievich - Doctor of Philosophy, Lebedev Physical Institute of the Russian Academy of Sciences, VNS, Professor, 107014, Russia, Moscow, 2 Sokolnicheskaya str., 1, sq. 28, obucks@mail.ru

Belyaev Igor Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University" 460018 Russia Orenburg region

Institution of Higher Education - Orenburg State University, 460010, Russia, Orenburg region,
Orenburg, Tereshkova str., 10/6, sq. 116, igorbelyaev@list.ru

Griber Yulia Aleksandrovna - Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10, Y.Griber@gmail.com

Gryaznova Elena Vladimirovna - Doctor of Philosophy, Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after Kozma Minin, Professor, 603009, Russia, Nizhny Novgorod, Vologda str., 1 B, office 49, egik37@yandex.ru

Zabneva Elvira Ivanovna - Doctor of Philosophy, KuzSTU Branch in Novokuznetsk, Director, 654000, Russia, Kemerovo region, Novokuznetsk, Ordzhonikidze str., 7, zabnevailvira@mail.ru

Kaminskaya Elena Albertovna - Doctor of Cultural Studies, Autonomous non-profit Organization of Higher Education "Institute of Contemporary Art", Vice-rector, 121309, Russia, Moscow region, Moscow, Novozavodskaya str., 27a, kaminskayae@mail.ru

Kasatkina Svetlana Sergeevna - Doctor of Philosophy, Cherepovets State University, Professor, 162600, Russia, Vologda region, Cherepovets, Sheksninsky Prospekt str., 25, sq. 411, SvetlanaCH5@rambler.ru

Kusainov Daurenbek Umerbekovich - Doctor of Philosophy, Kazakh National Pedagogical University named after Abai, Professor, 050020, Kazakhstan, Republic of Almaty, city, ul.Taimanov str., 222, sq. 16, daur958@mail.ru

Lisenkova Anastasia Alekseevna - Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43, Oskar46@mail.ru

Mitasova Svetlana Alekseevna - Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanic Boulevard, 15, sq. 228, mitasvet@mail.ru

Ovrutsky Alexander Vladimirovich - Doctor of Philosophy, Southern Federal University, Head of the Department of Advertising and Public Relations, 344019, Russia, Rostov region region, Rostov-on-Don, ul. 15 liniya, 84, sq. 18, alexow1@ya.ru

Permilovskaya Anna Borisovna - Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314, annaperm@fciaarctic.ru

Petrov Vladislav Olegovich - Doctor of Art History, Astrakhan State Conservatory, Professor of the Department of Theory and History of Music, Astrakhan, Volzhskaya str., 43, sq. 9, Russia, Astrakhan region, Astrakhan, Volzhskaya str., 43, sq. 9, petrovagk@yandex.ru

Popov Evgeny Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Altai State University, Professor of the

Department of Sociology and Conflictology, 656049, Russia, Altai Krai, Barnaul, Dimitrova str., 66, office 520, popov.eug@yandex.ru

Portnova Tatiana Vasilyevna - Doctor of Art History, Kosygin Russian State University, Professor, 127282, Russia, Moscow, Moscow, ul. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 k 4, sq. 457, Infotatiana-p@mail.ru

Smirnov Alexey Viktorovich - Doctor of Philosophy, St. Petersburg State University, Associate Professor, 192242, Russia, St. Petersburg, Belgradskaya str., 6 building 4, darapti@mail.ru

Nadezhda Y. Chamina - Doctor of Philosophy (Ph. D), National Research University "Higher School of Economics" (HSE), Associate Professor, 125 Vernadsky, sq. 66, Moscow, 119571, Russia, nchamina@gmail.com

Chebunin Alexander Vasilyevich - Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education East Siberian State Institute of Culture, Professor, 670031, Russia, Republic of Buryatia, Ulan-Ude, ul. Tereshkova, 5, sq. 536, chebunin1@mail.ru

Dmitry Leonidovich Shukurov - Doctor of Philology, Ivanovo State University of Chemical Technology, Head of the Department of History and Cultural Studies, 153511, Russia, Ivanovo region, Kohma, Ivanovskaya str., 92, sq. 35, shoudmitry@yandex.ru

Olga Shulgina - Doctor of Historical Sciences, State Autonomous Educational Institution of Higher Education of the city of Moscow "Moscow City Pedagogical University" (GAOU IN MGPU), Head of the Department of Geography and Tourism, 119192, Russia, Moscow, Michurinsky Prospekt, 56, sq. 879, Olga_Shulgina@mail.ru

Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]
[2]
[3]
[4]....

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

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

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне
E-mail: info@nbpublish.com
или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

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

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

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

Аннотация к статье должна быть:

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

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

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

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

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

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

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

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

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

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

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

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

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

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

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

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

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

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

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

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

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

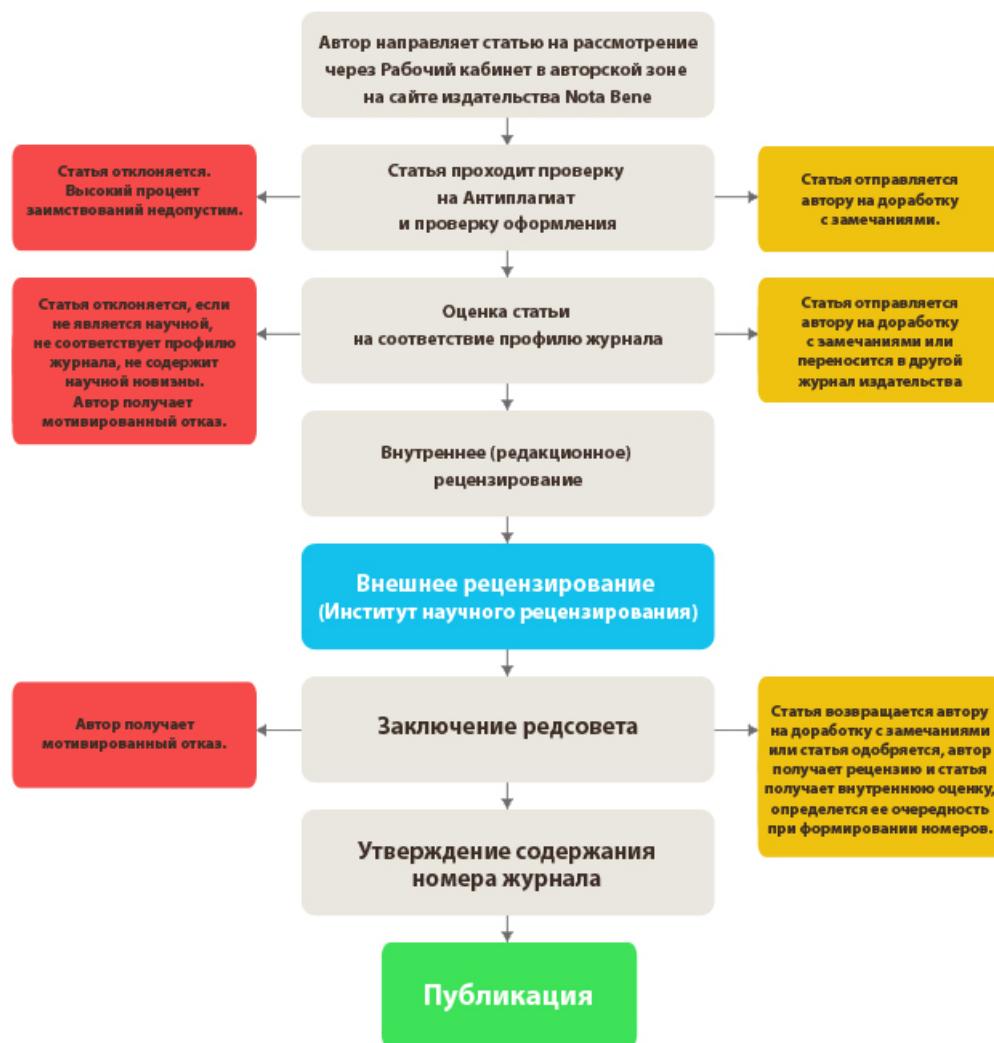
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Материалы журналов включены:

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

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Кочиева А.А., Бирюков Н.И. Сохранение аланского культурного наследия в условиях глобализации	1
Котляр Е.Р., Хлевной В.А. Испано-мавританский код Мудехар в крымском культурном ландшафте	12
Ратко М.В. Храмовый комплекс Пура Лухур Улувату (остров Бали): особенности композиции и декоративного оформления	33
Ромашкова О.Н. Специфика тембровой выразительности в программных оркестровых сочинениях Н. А. Римского-Корсакова	50
Авдеев В.А. Несостоявшееся тоталитарное искусство. Английская военная живопись Первой мировой войны	64
Демидова М.В. Искусство в дизайне. Специфика создания визуального образа музыкально-художественного события	79
Селезнев Е.К. Юмор как инструмент деконструкции в творчестве Дэвида Линча	97
Англоязычные метаданные	111

Contents

Kochieva A.A., Biryukov N.I. Preservation of the Alanian cultural heritage in the context of globalization	1
Kotliar E.R., Khlevnoi V.A. The Spanish-Moorish Mudekhar code in the Crimean cultural landscape	12
Ratko M.V. Pura Luhur Uluwatu Temple Complex (Bali Island): features of composition and decoration	33
Romashkova O.N. The specificity of timbre expressiveness in N. A. Rimsky-Korsakov's orchestral program compositions	50
Avdeev V.A. Failed Totalitarian Art: English Military Painting of the First World War	64
Demidova M. Art in design. The specifics of creating a visual image of a musical and artistic event	79
Seleznev E.K. Humor as a deconstruction tool in the work of David Lynch	97
Metadata in english	111

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Кочиева А.А., Бирюков Н.И. — Сохранение аланского культурного наследия в условиях глобализации //

Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.40639 EDN: ZCBDTF URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40639**Сохранение аланского культурного наследия в условиях глобализации****Кочиева Алана Ахсаровна**

ORCID: 0000-0003-4338-3593

аспирант, кафедра философии им. А.Ф. Шишкина, Московский государственный институт международных отношений Министерства иностранных дел Российской Федерации

119454, Россия, г. Москва, ул. Проспект Вернадского, 76

✉ kochieva.a.a@my.mgimo.ru**Бирюков Николай Иванович**

ORCID: 0000-0003-3392-0789

кандидат философских наук

доцент, кафедра философии им. А.Ф.Шишкина, Московский государственный институт международных отношений Министерства иностранных дел Российской Федерации

119454, Россия, г. Москва, ул. Проспект Вернадского, 76



✉ nibiryukov@yandex.ru

[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2023.5.40639

EDN:

ZCBDTF

Дата направления статьи в редакцию:

02-05-2023

Дата публикации:

12-05-2023

Аннотация: Предметом исследования является проблематика сохранения осетинского культурного наследия в условиях глобализации. В статье рассмотрены основные вызовы, с которыми сталкивается осетинская культура, и практические рекомендации, направленные на ее сбережение. В фокусе исследования находятся объекты культурного и природного наследия, располагающиеся на территориях как Северной Осетии - Алании, так и Республики Южная Осетия. В основе методологии лежит

обобщение эмпирических данных и сравнительный анализ отношения к культурному наследию в государстве, не имеющем общепризнанного статуса. Особое значение придается ряду важных документальных источников, в частности, конвенциям и декларациям ЮНЕСКО, а также экспертным оценкам. Новизна исследования заключается в том, что впервые рассматривается проблема взаимодействия международной организации, которая в глобальном масштабе занимается вопросами сохранения культурного наследия, а именно ЮНЕСКО, с частично признанным государством. В результате проведенного исследования обоснован вывод о том, что осетинская культура в целом успешно противостоит вызовам глобализации: сохраняется национальный уклад, язык и традиции, несмотря на то, что этнос остается разделенным границей, проходящей по Кавказскому хребту. Однако существует проблема сохранения материального культурного наследия на территории Южной Осетии в силу сложившейся geopolитической ситуации и недопредставленности республики на международных площадках.

Ключевые слова:

культура, глобализация, осетины, аланское наследие, международное сотрудничество, сохранение культурного наследия, универсальная ценность, международные организации, Осетия, ЮНЕСКО

«Культура – это святыни народа, святыни нации»**академик Д.С. Лихачев**

Культура и культурные ценности образуют ткань народной жизни, через них каждый народ обретает историческое существование в длинной цепи сменяющих друг друга поколений. Культура представляет собой настолько специфическую и существенную характеристику народа, что вполне можно утверждать, что народ остается народом, пока сохраняется его культура в исторически сложившемся своеобразии [\[1, с. 29\]](#). Культурное наследие становится связующим звеном между ушедшими эпохами и современностью, свидетельством достижений предков, сохраняемых и преумножаемых новыми поколениями.

Культура осетинского народа – прямых потомков скифо-сармато-алан, проживавших на обширной территории евразийского континента в течение многих веков – внесла значительный вклад в сокровищницу мировой цивилизации. Многочисленные памятники древности, археологические находки, обнаруживаемые на евразийском пространстве от современной Венгрии до Китая, богатый эпос, традиции, национальная кухня и уникальный язык, заимствования из которого продолжают существовать в современных языках, свидетельствуют, что аланская традиция – явный пример двухтысячелетней неразрывности судеб народов Востока и Запада. Культурное наследие каждого народа является достоянием всего человечества, а его сбережение – задача для ныне живущих и будущих поколений.

В условиях глобализации – при постоянном стирании границ между этническими группами и целыми нациями – существует риск создания унифицированного облика планеты. Это осознается учеными, политиками и экспертами ЮНЕСКО, которые считают, что сохранение культурного разнообразия представляет одну из важных стратегических целей, без достижения которой невозможно вести речь о развитии всего человечества и

общечеловеческом прогрессе.

Некоторые теоретические подходы к определению понятия «культурное наследие» и пониманию влияния глобализации на национальные культуры

Величайший русский культуролог Д.С. Лихачев определял основные составляющие культуры, являющейся базисом национального развития: язык, письменность и формы искусства – живопись, музыка и другие [1, с. 29]. Академик отмечал, что культура - это целостное, органическое явление, сакральное пространство человека, народа или даже человечества. Причем, целостность является одним из наиболее важных аспектов. «Мне представляется необходимым – писал исследователь – рассматривать культуру как определенное пространство, сакральное поле, из которого нельзя, как в игре в бирюльки, изъять одну какую-либо часть, не сдвинув остальные. Общее падение культуры непременно наступает при утрате какой-либо одной ее части» [1, с. 23]. Это утверждение подчеркивает важность не просто сохранения культуры как таковой, но и необходимость сохранения всех ее компонентов. Результатом существования культур народов в настоящем является появление культурного наследия, без которого невозможен был бы ни процесс сохранения традиционного уклада народа, ни формирование мировой культуры человечества.

Для понимания сущности культурного наследия и выявления его основных составляющих следует обратиться к основополагающим международным документам ЮНЕСКО. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия, под «культурным наследием» подразумевает памятники, ансамбли, достопримечательные места, представляющие выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, антропологии, этнологии или эстетики [2].

Другим важным документом является Конвенция об охране нематериального культурного наследия, регулирующая вопросы охраны традиционной культуры в условиях глобализации, где приводится следующее определение нематериального культурного наследия: обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, – а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, – признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия [3].

Данные документы указывают на важные составляющие объектов деятельности и творчества человека, на основе которых возможно отнести предмет, результат труда, творчество или явление к культурному наследию.

По мнению доктора культурологии К.Е. Рыбака, культурное наследие включает в себя объекты материальной культуры и совместные творения природы и человека, а также объекты духовной культуры, которые важны для сохранения и развития локальных культур, содействующих творчеству человека и толерантности культурного разнообразия [4, с. 4-7].

Помимо определения понятий «культура» и «культурное наследие», а также определения видов наследия необходимо также обратиться к теоретическим положениям, рассматривающим влияние глобализации на культуру в целом. Следует отметить, что влияние глобализации на культуру нельзя охарактеризовать однозначно положительно или однозначно отрицательно. С одной стороны, в условиях глобализации национальные культуры переживают значительные изменения, нередко приводящие к их упадку. Под влиянием данного процесса происходит широкое распространение стандартов западной

массовой культуры, что выражается в эрозии традиционных культурных норм и ценностей, вследствие чего формируется унифицированный облик планеты [5, с. 31]. Более того, глобализация предполагает изменение контекста конструирования значения, изменения идентичности, ощущения места, общих представлений, ценностей, устремлений, мифов, надежд и опасений [6, с. 11-14]. Таким образом, быстро меняющийся «мир без границ» часто приводит к утрате народами-носителями определенной культуры особенностей своего уклада, добровольному отказу от традиций во имя принятия новой глобальной идентичности. Этносы не могут «раскрыться», показав всю полноту своего культурного богатства, и теряют свое многообразие [7]. Традиции воспринимаются как пережиток прошлого, а представители ранее различных национальных групп объединяются в единое, гомогенное целое, внутри которого уже мало угадываются следы прежнего культурного разнообразия.

С другой стороны, даже в условиях глобализации культура имеет чрезвычайную важность: отдельные индивиды, этносы и языки формируют в целом мировую культуру и цивилизацию со всем ее многообразием [8, с. 38-43]. Формирование глобального мира предполагает не только одностороннюю унификацию культуры, но и непрерывный культурный обмен. В этом смысле культуры имеют крайне важное значение – при создании дополнительных возможностей для обмена культурным опытом они становятся неким форпостом для сопротивления экспансии западной культуры, в связи с чем сохраняется многоукладность и многообразие в условиях взаимосвязанного мира. Более того, именно культура вследствие процессов глобализации стала проводником политических интересов государств и важным практическим выражением международного сотрудничества [9, с. 162]. По этой причине глобализация не является залогом однозначного исчезновения или однозначного расцвета какой-либо культуры, но приводит к ее трансформации и видоизменению, так как предполагает интенсификацию обмена культурным опытом. Так, можно отметить существование и некоторых «промежуточных» форм, возникших в результате такого обмена. К ним относят гибридизацию и смешение культур – появление промежуточных, «смешанных» форм, вбирающих в себя черты всех культур – участников обмена. Подобные процессы являются неизбежным следствием глобализации, поскольку аналогичные явления наблюдаются и при длительном тесном взаимодействии культур, в частности, при проживании различных национальных групп на одной территории. Однако, глобализация ускоряет процессы смешения национальных и локальных культур, в связи с чем может являться для них серьезным вызовом. Соотнося данные тезисы с идеей Лихачева о целостности культуры как явления, можно отметить, что смешение культур выражается неизменно в утрате определенных ими черт или составных частей, что может представлять опасность для идентичности носителей культур, в итоге приводящую к их полному исчезновению.

Таким образом, глобализация и сопутствующее ей ускорение протекающих в мире процессов, а также процессов обмена информации требуют применения новых подходов в деле сохранения культурной идентичности отдельных этносов и преумножения их вклада в мировую культуру. В условиях «мира без границ» бессмысленно ограждать отдельные народы от влияния иных культур или каким-либо образом ограничивать протекающий культурный обмен, но необходимы подходы, которые позволяют сохранить уникальность национальной культуры как для ее носителей, так и для других народов. Сохранение идентичности носителей позволит, с одной стороны, поставить в рамки смешение культур и ассимиляции их представителей с другими народами, а с другой стороны, встроиться в глобальный мир «без границ», в условиях которого происходит

культурный обмен.

Культурное наследие осетин: объекты и значение

История осетинского народа насыщена многочисленными событиями, сложными политическими коллизиями, активными культурными связями со многими народами Азии и Европы. Будучи наследниками скифо-сармато-аланской культуры, осетинам, ныне живущих в сердце Кавказа, достались не только язык и многие древние обычаи, фольклорные образы и сюжеты, мифология, но и загадочные мавзолеи, средневековые сторожевые башни и тысячелетние храмы.

В условиях непрерывного изменения политической карты мира Осетия оказалась разделенной на Юг и Север. В настоящее время Южная Осетия, получившая признание пятью государствами-членами ООН, является частично признанной страной, а Северная Осетия-Алания – субъектом Российской Федерации. Несмотря на политические границы, осетинский народ обладает одной культурой, языком, традициями и обычаями.

Древнейшая аланская культура оставила богатейшее нематериальное и материальное культурное наследие. Нартовский эпос, танцы, народная музыка и инструменты, кухня, традиционные верования, исторические предания и легенды, осетинский язык – это то, что современная Осетия может дать миру для преумножения культуры всего человечества.

Вершиной национальной культуры скифской древности и аланского средневековья является всемирно известный Нартовский эпос, в котором живописными красками отражается быт, социальный уклад, история и предания предков осетин. Выдающийся французский ученый Жорж Дюмезиль, который внёс огромный вклад в изучение генезиса сказаний о нартах, обосновывает прямую преемственность эпической традиции от геродотовских скифов до современных осетин [\[10\]](#). Нартовский эпос является сокровищницей древней осетинской культуры, энциклопедией образов, которая сохранила народную память о героях-нартах и событиях прошлого.

Богата Алания и другими видами нематериального наследия: осетинские пироги и хмельной напиток, имеющие высокое сакральное значение в комплексе ритуальной пищи осетин; традиционные танцы - симд, хонга, чепена, цоппай. Как отмечал великий французский балетмейстер Серж Лифарь, только по одному танцевальному шедевру можно определить высокую культуру народа, которому этот танцевальный праздник принадлежит.

Важнейшим памятником осетинской нематериальной культуры является также древний язык, относящийся к иранской группе индоевропейской семьи и оставил следы во многих языках Евразии. Жорж Дюмезиль отмечал, что осетины сберегли до наших дней не только язык как форму, несущую некое культурное содержание, но и само это содержание, в котором отразилось состояние скифской цивилизации на последних ступенях ее развития [\[11, с. 7-11\]](#). На сегодняшний день осетинский язык внесен ЮНЕСКО в «Атлас языков мира, находящихся под угрозой исчезновения» [\[12\]](#).

Помимо богатства нематериальной культуры, на аланской земле располагается также большое количество объектов материального наследия.

На сегодняшний день на территории Республики Северная Осетия – Алания насчитывается 657 объектов культурного наследия федерального и регионального значения и 1308 выявленных объектов. Одним из наиболее известных и важных

объектов историко-культурного наследия является Даргавский некрополь склеповых захоронений, появление которого датируется VII – X веками нашей эры. Известны также и святилища Реком, Тарапанжелос и Мыккалгабырта, которые упоминаются в Нартовском эпосе как *три слезы Бога*. Фамильные сторожевые и оборонительные башни, курганные и катакомбные могильники кобанской культуры, археологические и архитектурные памятники находятся в Цейском, Куртатинском, Дигорском и Мамисонском ущельях.

На территории Южной Осетии расположено более полутора тысяч объектов историко-культурного наследия – еще не исследованные памятники средневекового зодчества. К ним относятся старинные сторожевые башни, крепости и храмы разных периодов: Тирский монастырь – монастырский комплекс XII-XVI вв. периода расцвета Аланской митрополии; «Зылды мæссыг» - оборонительное укрепление, которое служило убежищем для всего общества во время вторжения врагов; «Край башен» - башенные комплексы XVI-XVII вв. селений Ерман, Челиат и Брытат Дзауского района; «Икортский храм Пресвятой Богородицы» XII века, являющийся одним из самых красиво декорированных религиозных сооружений эпохи христианства Закавказья; археологический комплекс Кударо; Тлийский и Кельский могильники; Дворец-замок ксанских эриставов в Ленингорском районе и другие [\[13, с. 71-75\]](#).

Кроме того, осетинская земля имеет и уникальные природно-ландшафтные комплексы, среди которых самые высокие водопады в Европе - Мидаграбинские водопады в Северной Осетии, а в Южной Осетии - «озеро-призрак» Эрцо и крупнейшее Кельское озеро, находящееся на вулканическом плато в кратере потухшего вулкана.

Подводя итог проведенному обзору, можно справедливо сказать, что и Северная и Южная Осетия располагают богатейшим культурным и природным наследием, утрата которого стала бы невосполнимой для всей мировой культуры. Многие культурно-исторические памятники и «народные и традиционные формы культурного выражения» достойны войти в общемировую копилку Всемирного наследия ЮНЕСКО.

О мерах и проблемах сохранения культурного наследия осетинского народа в условиях глобализации

Поскольку смешение культур в ходе данного исследования приводится как один из наиболее серьезных рисков, необходимо сказать, что осетинская культура является хорошим примером сохранения идентичности в условиях интенсивного культурного обмена. Ее носители находятся в постоянном взаимодействии с культурами народов Кавказа, а также с русской культурой. Влияние последней достаточно высоко: через русскую культуру осетинский народ получил доступ к науке, образованию, праву и гражданским институтам [\[14, с. 104-107\]](#). Такое культурное взаимодействие неизбежно приводит к трансформации культуры, однако, следует отметить, что тесное взаимодействие осетинской культуры с русской не приводит к унификации и смешению культуры.

Как отмечает видный исследователь осетинской культуры Р. Бзаров, во многом важным фактором сохранения осетинской идентичности и препятствования дальнейшему смешению культуры стал консерватизм [\[15\]](#). Однако, охрана культурного наследия, традиционно являющегося неотъемлемой частью национальной идентичности, встречает на своем пути преграды административного и политического характера. Утрата культурного наследия – материального и нематериального – может привести к размытию культурной идентичности осетин, что усилит негативные эффекты глобализации. Отметим существующие на сегодняшний день практики сохранения культурного наследия и

традиций осетинского народа.

Разделенность государственной границей создает определенные сложности при рассмотрении существующего комплекса мер по сохранению осетинской культуры. Необходимо рассмотреть меры, принимаемые каждой из территориальных единиц, направленные на охрану наследия. Основным органом, ответственным за охрану культурного наследия Республики Северной Осетии – Алании является Комитет по охране и использованию объектов культурного наследия. Объекты культурного наследия, в свою очередь, разделяются на объекты федерального и регионального значения. Проводится регулярный мониторинг по выявлению новых объектов. Будучи субъектом Российской Федерации, РСО-Алания имеет возможность участия в федеральных программах, конкурсах и грантовых программах.

Сложнее обстоит дело с охраной культурного наследия в Республике Южная Осетия. Здесь играет роль ряд факторов, в числе которых статус частично признанного государства. Немалая часть культурного наследия республики значительно пострадала в ходе военных действий, связанных с грузинскими властями. Охрана культурного наследия находится в ведении Министерства культуры Республики Южная Осетия, которое проводит исследования культурных ценностей, издает законы об охране культурного наследия и ведет государственный реестр. Однако, несмотря на то, что на данный момент в Южной Осетии создана нормативно-правовая база, разработаны основополагающие документы и законы касательно охраны культурного достояния, многие объекты находятся в катастрофическом положении ввиду изоляции и грузинского давления, нехватки финансовых средств и ресурсов для их поддержания, отсутствия возможности для повышения квалификации и обучения персонала в специализирующих международных организациях.

Вследствие процессов глобализации культура стала важным практическим выражением международного сотрудничества, и международные организации, в частности ЮНЕСКО, играют в данном контексте значимую роль [\[9, с. 162\]](#). В 2003 году бывший Генеральный директор ЮНЕСКО Коитиро Мацуура приехал в Северную Осетию – Аланию с программой содействия развитию культуры, а уже в 2005 году было подписано соглашение о создании кафедры ЮНЕСКО в Северо-Осетинском педагогическом институте, основной задачей которой является поддержка развития языков малых народов как механизма сохранения языкового разнообразия человечества. Данная деятельность представляется особенно важной, поскольку, как уже отмечалось ранее, именно культуры малых народов являются наиболее уязвимыми и подверженными ассимиляции. Власти РСО-Алания ведут сотрудничество с организацией, выдвигаются инициативы, в 2019 году руководитель Международной программы по геонаукам и геопаркам ЮНЕСКО Кристоф Ванденберг выступил с предложением создать первый на Северном Кавказе геопарк. Он подчеркнул, что объект статуса ЮНЕСКО уже сам по себе гарантирует качество и способствует притоку туристов и экономическому развитию.

В случае с Южной Осетией возможности сотрудничества с международными организациями существенно ограничены из-за спорного статуса. Стоит учитывать, что августовские события 2008 года нанесли непоправимый ущерб, привели к невосполнимым утратам человеческих жизней и разрушению исторического наследия народа Южной Осетии. В соответствии с основополагающими документами в области защиты культурного наследия, такими как Гаагская конвенция 1954 г. "О защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта", Декларация ЮНЕСКО 2003 г., согласно которым «ущерб, наносимый культурным ценностям каждого народа, является

ущербом для культурного наследия всего человечества, поскольку каждый народ вносит свой вклад в мировую культуру», необходимо произвести анализ сохранности и принять соответствующие решения для памятников культуры региона, не учитывая территориальную принадлежность. Однако политика, свойственная грузинскому правительству, служит камнем преткновения для оказания содействия в организации миссии ЮНЕСКО в Южную Осетию. А ведь именно ЮНЕСКО, будучи конструктивной и полезной площадкой для взаимодействия во имя мира и гармонии между народами, может способствовать предотвращению конфликта и содействовать миростроительству в Кавказском регионе.

Подводя итог проведенному исследованию, можно отметить, что осетинская культура успешно сохраняется в условиях глобализации, а происходящие трансформации не приводят к полной утрате языка, традиционных верований или обычаяев. Из успешных практик по сохранению культуры и осетинского языка можно выделить создание кафедры ЮНЕСКО в Северо-Осетинском государственном педагогическом институте. Стоит особо подчеркнуть, что кафедре ЮНЕСКО, опираясь на свой многолетний опыт и выступая в качестве связующего звена между Осетией и ЮНЕСКО, необходимо более активно проводить научно-образовательные конференции именно на международных площадках, чтобы представлять осетинскую культуры мировому сообществу, знакомить граждан других стран с историей и традициями народа, создавать прочные партнерские отношения и использовать все инструменты культурной дипломатии.

Немаловажную роль играет и общественная инициатива жителей республики, чтиющих свои традиции, культуру и жизненный уклад. Как уже отмечалось ранее, консерватизм осетин сыграл немаловажную роль в сбережении их идентичности.

Сложнее обстоит ситуация с сохранением материального культурного наследия: если Северная Осетия имеет возможность привлекать средства федерального бюджета России и принимать участие в программах различного уровня, включая международный, то Южная Осетия, на территории которой также находятся уникальные объекты культурного наследия, в таких возможностях существенно ограничена. Здесь основным риском для культуры является именно утрата ее важной составной части – полное разрушение памятников материального наследия окажет губительное влияние.

Наиболее эффективным механизмом защиты осетинской культуры и культурного наследия может представиться создание трансграничной организации, межправительственной или неправительственной, направленной на реализацию программ в разделенной Осетии. Кроме того, важно обеспечить представленность Южной Осетии на международных площадках в вопросах сохранения культурного наследия, поскольку культура стоит выше политики, а угасание какой-либо из национальных культур – невосполнимая утрата для всей человеческой цивилизации.

И в то же время ответственность за сохранение аланскоого наследия главным образом ложится на современную Осетию-Аланию, единственную в современном мире продолжательнице языковой и культурной традиции скифов-сарматов-алан [15].

Библиография

1. Лихачев Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб.: Изд-во СПБГУП, 2006. 448 с.
2. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия [Электронный ресурс] // ООН: [сайт]. [2023]. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/heritage.shtml (дата

- обращения: 7. 04. 2023).
3. Конвенция об охране нематериального культурного наследия [Электронный ресурс] // UNESDOC: электрон. библиотека ЮНЕСКО. 2023. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_rus (дата обращения: 7. 04. 2023).
 4. Рыбак К.Е. Роль и место общественных музеев в музейной сети / Рыбак К. Е.-М.: Институт Наследия, 2021.-134 с. (Серия «Музееоведческие очерки»)-DOI 10.34685/HI.2021.45.88.002
 5. Скачков А.С. Роль ЮНЕСКО в защите всемирного культурного наследия // Вестник Российской университета дружбы народов. Серия: Международные отношения. 2007. №. 3. С. 31-34.
 6. Понарина Н. Н. Глобализация и проблемы культуры // Общество: философия, история, культура. 2012. №.1. С. 11-14.
 7. Кутырев В.А. Глобализация в свете культуры. [Электронный ресурс] // Культуролог: науч. портал. 2011. 4 января. URL: <https://culturolog.ru/content/view/487/77/> (дата обращения: 7. 04. 2023).
 8. Долгов К.М. Культура в эпоху глобализации // Философия и культура. 2011. № 9. С. 38-43.
 9. Головина Г. В., Савина И. А. Международное культурное сотрудничество: аспекты социально-культурного и правового регулирования // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2014. №. 4 (148). С. 30-38.
 10. Чибирев Л. А. Жорж Дюмезиль и его труды по нартovedению // Новости СОИГСИ: История. Этнология. 2017. №23 (62). С. 75-83.
 11. Dumézil G. Romans de Scythie et d'alentour. Paris: Payot, 1978. 380 р.
 12. Атлас языков мира, находящихся под угрозой исчезновения // ООН: [сайт]. [2023]. URL: <http://ru.unesco.kz/unesco-s-atlas-of-the-world-s-languages-in-danger> (дата обращения: 11. 04. 2023).
 13. Кулумбегов Р. П. Южная Осетия. От прошлого к настоящему. Цхинвал: Дом печати РЮО, 2017. 332 с.
 14. Дзеранов Т. Е. Проблемы трансформации традиционной культуры осетин в национальную //Международный научно-исследовательский журнал. 2016. №. 12-2 (54). С. 104-107.
 15. Бзаров Р. Традиционная культура Осетин: история, современное состояние и перспективы [Электронный ресурс] // Дзурут Иронau: сайт осетинского языка. 2022. URL: <https://ironau.ru/bzarov2.html> (дата обращения: 15. 04. 2023).

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Сохранение аланского культурного наследия в условиях глобализации», в которой проведено исследование механизмов и средств сохранения и трансляции культурных ценностей в современных условиях.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что культура и культурные ценности образуют ткань народной жизни, через них каждый народ обретает историческое существование в длинной цепи сменяющих друг друга поколений. Культурное наследие становится связующим звеном между ушедшими эпохами и современностью, свидетельством достижений предков, сохраняемых и преумножаемых новыми поколениями. Культурное наследие каждого народа является достоянием всего человечества, а его сбережение – задача для ныне живущих и будущих поколений. Автор вместе с тем отмечает, что глобализация и сопутствующее ей ускорение протекающих в мире процессов, а также процессов обмена информации требуют применения новых подходов в деле сохранения культурной идентичности отдельных этносов и преумножения их вклада в мировую культуру. В условиях «мира без границ» бессмысленно ограждать отдельные народы от влияния иных культур или каким-либо образом ограничивать протекающий культурный обмен, но необходимы подходы, которые позволяют сохранить уникальность национальной культуры как для ее носителей, так и для других народов. Разработка таких подходов и составляет научную новизну исследования.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в условиях глобализации при постоянном стирании границ между этническими группами и целыми нациями существует риск создания унифицированного облика планеты. Это осознается учеными, политиками и экспертами ЮНЕСКО, которые считают, что сохранение культурного разнообразия представляет одну из важных стратегических целей, без достижения которой невозможно вести речь о развитии всего человечества и общечеловеческом прогрессе. Методологической базой исследования является комплексный подход, содержащий общенациональные методы анализа и синтеза, а также исторический и социокультурный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких известных ученых как Д.С. Лихачев, К.Е. Рыбак и др.

Цель исследования заключается в изучении уникального культурного наследия осетинского народа и предложению мер по его сохранению.

Опираясь на положения трудов Д.С. Лихачева и К.Е. Рыбака, а также анализируя основополагающие документы ЮНЕСКО (Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия), автор исследует феномены культуры и культурного наследия. Автор определяет культуру как это целостное, органическое явление, сакральное пространство человека, народа или даже человечества. В понятие «культурное наследие» автор включает объекты материальной культуры и совместные творения природы и человека, а также объекты духовной культуры, которые важны для сохранения и развития локальных культур, содействующих творчеству человека и толерантности культурного разнообразия.

Как подчеркивает автор, в условиях глобализации культура имеет чрезвычайную важность: отдельные индивиды, этносы и языки формируют в целом мировую культуру и цивилизацию со всем ее многообразием. Формирование глобального мира, по мнению автора, предполагает не только одностороннюю унификацию культуры, но и непрерывный культурный обмен. В этом смысле культуре отводится значительная роль: при создании дополнительных возможностей для обмена культурным опытом сохранять многоукладность и многообразие в условиях взаимосвязанного мира.

Автор дает высокую оценку тому вкладу в сокровищницу мировой цивилизации, который внесла культура осетинского народа – прямых потомков скифо-сармато-алан, проживавших на обширной территории евразийского континента в течение многих веков. Многочисленные памятники древности, археологические находки, обнаруживаемые на евразийском пространстве от современной Венгрии до Китая, богатый эпос, традиции, национальная кухня и уникальный язык, заимствования из

которого продолжают существовать в современных языках, позволяют автору прийти к выводу, что аланская традиция – явный пример двухтысячелетней неразрывности судеб народов Востока и Запада. Осетинская культура, по мнению автора, является хорошим примером сохранения идентичности в условиях интенсивного культурного обмена.

Автором выделен ряд проблем в сохранении культурной идентичности аланского народа, а именно: влияние культур соседних народов, препятствия административного и политического характера, последствия военных действий, разделение государственной границей Северной и Южной Осетии, спорный статус Южной Осетии.

Из успешных практик по сохранению культуры и осетинского языка автором выделяется создание кафедры ЮНЕСКО в Северо-Осетинском государственном педагогическом институте. Автор рекомендует кафедре ЮНЕСКО, опираясь на свой многолетний опыт и выступая в качестве связующего звена между Осетией и ЮНЕСКО, активно проводить научно-образовательные конференции именно на международных площадках, чтобы представлять осетинскую культуру мировому сообществу, знакомить граждан других стран с историей и традициями народа, создавать прочные партнерские отношения и использовать все инструменты культурной дипломатии. Немаловажную роль в сохранении культурного наследия играет консерватизм, традиционный уклад жизни и общественная инициатива жителей республики, чтиющих свои традиции, культуру. Важной государственной поддержкой, по мнению автора, будет являться создание трансграничной организации, направленной на реализацию программ в разделенной Осетии. Кроме того, автору представляется важным обеспечить представленность Южной Осетии на международных площадках в вопросах сохранения культурного наследия, поскольку культура стоит выше политики, а угасание какой-либо из национальных культур – невосполнимая утрата для всей человеческой цивилизации.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение материальных объектов историко-культурного наследия регионов нашей страны, их характерных особенностей, а также разработка мер по их сохранению представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит из 15 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Котляр Е.Р., Хлевной В.А. — Испано-мавританский код Мудехар в крымском культурном ландшафте // Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.40716 EDN: ZMSHAD URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40716

Испано-мавританский код Мудехар в крымском культурном ландшафте

Котляр Елена Романовна

кандидат искусствоведения

доцент кафедры декоративного искусства, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова

295015, Россия, республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8, ауд. 337

✉ allenkott@mail.ru**Хлевной Владимир Александрович**

преподаватель, кафедра изобразительного и декоративного искусства, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова

295015, Россия, республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8, оф. 337

✉ allenkott@mail.ru[Статья из рубрики "Культура и культуры!"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2023.5.40716

EDN:

ZMSHAD

Дата направления статьи в редакцию:

07-05-2023

Дата публикации:

14-05-2023

Аннотация: Предметом исследования является испано-мавританский код Мудехар в культурном ландшафте Крыма. Объектом исследования является испано-мавританская стилистика в декоре архитектуры Крыма. В работе применены следующие методы: культурологического (онтологического и семиотического) анализа в определении стилистических элементов, метод анализа предыдущих исследований, метод синтеза в идентификации стилистических особенностей крымской архитектуры периода Модерна. В статье раскрыты следующие аспекты темы: выявлены и идентифицированы особенности испано-мавританского стиля Мудехар и его применение в архитектуре Крыма периода

модерна, а также причины популяризации данного кода в культурном ландшафте Крыма.

Основными выводами исследования являются: 1. Полиэтнический крымский культурный ландшафт представлен культурами этносов, населявших Крым с древнейших времен до наших дней. Главным фактором идентификации и самоидентификации этносов является религиозная принадлежность, отраженная в народных традициях. Народное искусство является наиболее характерным примером проявления этнической идентичности. 2. Распространение испано-мавританского стиля Мудехар в крымской архитектуре не случайно, поскольку синтез восточных и западных черт ограничен для Крыма, с древнейших времен лежащего на пути «из варяг в греки», на пересечении торговых путей из Европы в Азию. Мавританский стиль стал частью и географического, и культурного ландшафта Крыма, органично войдя в архитектуру летних дворцов и особняков. 3. Особым вкладом авторов в развитие темы является идентификация и обоснование кода Мудехар как одного из популярных в крымской стилистике модерна. Научная новизна исследования состоит в идентификации и стилистическом анализе кода Мудехар в крымском культурном ландшафте.

Ключевые слова:

культурный код, Крым, Мудехар, Модерн, архитектура, испано-мавританский стиль, дворцовый стиль, орнамент, культурный ландшафт, декоративно-прикладное искусство

Одним из основных направлений культурологии является определение многоаспектности культуры, законов ее развития, форм и особенностей ее проявления. Среди этих параметров особое место занимает самоидентификация этносов в процессе онто- и филогенеза, включающая религиозные, морально-этические, эстетические нормы, а также особенности семиотики культуры каждого этноса [\[2, с. 6\]](#).

Этот вопрос актуализировался на рубеже веков и тысячелетий, когда, с одной стороны, шла речь о сбережении «идеи культуры» на фоне всеобщей глобализации, и, с другой, когда происходило «столкновение цивилизаций», этнической идентичности [\[2, с. 4-6\]](#).

Тезисы о создании гражданского общества, регламентирующего нравственное совершенствование людей, различных по своему социальному статусу, воспитанию, способностям выдвинул в своих философских трактатах родоначальник немецкой классической философии Иммануил Кант (1724–1804). Идея «моральности» общества и человека стала, по его мнению, высшей функцией культуры.

Идеи культурного единства человечества выдвигал выдающийся академиком АН СССР, филолог, искусствовед и культуролог Дмитрий Сергеевич Лихачев (1906–1999), называвший культуру «органическим целым», «домом», вкладывая в это понятие все, что создано человеком [\[14, с. 91\]](#).

Д. С. Лихачев ввел в научный тезаурус термин *экология культуры*, вкладывая в него идею сбережения социокультурного пространства через признание самоценности всех типов культуры (в частности, этнических), его составляющих. Эти идеи следуют из его «нравственных законов», в частности, о межнациональной терпимости: «Нравственность – это то, что превращает «население» в упорядоченное общество, смиряет национальную вражду, заставляет «большие» нации учитывать и уважать интересы «малых» (а вернее, малочисленных)» [\[14, с. 94\]](#).

Идеи единства и целостности культуры, основанной на взаимодействии и интеграции этносов и цивилизаций как уникальных субъектов культуры, несмотря на выявление отдельных «культурно-исторических типов», содержатся в работе русского социолога и культуролога, одного из основателей цивилизационного подхода в истории, Николая Яковлевича Данилевского (1882–1885): «Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому» [4]. Культурно-историческим типом или цивилизацией Данилевский называл совокупность науки, религии, искусства, гражданского, политического, общественного и экономического развития групп этносов на определенной территории, основным параметром общности которых является родственность языков. Среди закономерностей развития культурно-исторических типов, рассмотренных автором, содержится следующее утверждение: «Цивилизация, свойственная каждому культурно-историческому типу, тогда только достигает полноты, разнообразия и богатства, когда разнообразны этнографические элементы, его составляющие, – когда они, не будучи поглощены одним политическим целым, пользуясь независимостью, составляют федерацию или политическую систему государств» [2, с. 113].

Рассуждения Д. С. Лихачева и Н. Я. Данилевского относятся к многонациональным территориям, к которым также относятся территории полиэтнической России и Крыма в частности, в которых культуры каждой из многочисленных национальностей и групп близкородственных народов представляют собой уникальное целое, при этом не нарушая собственных культурных границ этнической идентичности. Обращение к понятию межэтнического диалога культур Крыма невозможно без обращения к концепту «культурный ландшафт».

Термин *культурный ландшафт* опирается на ряд концептов, выдвинутых учеными, рассматривавшими его под разным углом. Основываясь на понятии *ноосфера*, обозначенном российским многопрофильным ученым-энциклопедистом Владимиром Ивановичем Вернадским (1863–1945), Д. С. Лихачев ввел термин *гомосфера*, обозначая его как «сферу влияния и воздействия на окружающий мир человеческой деятельности» [14, с. 91]. В исследованиях Д. С. Лихачева, посвященных экологии культуры, *культурный ландшафт*, или называемый им *исторический ландшафт* охарактеризован как природно-культурный территориальный комплекс, сформированный в результате длительного взаимодействия человека и природы, его социокультурной и хозяйственной деятельности [14, с. 144].

С начала 1990-х годов в мировой науке начинает уделяться особое внимание культурным ландшафтам как особому наследию, обеспечивающему взаимодействие, взаимозависимость и взаимопроникновение природных и культурных компонентов. В «Оперативном руководстве по осуществлению Конвенции о всемирном наследии» ЮНЕСКО появилась definicija «культурный ландшафт» и было установлено ее место в ряду объектов наследия. В данном документе термин «Культурный ландшафт» понимается как результат «совместного творения человека и природы», отмечается определяющая роль социальных, экономических и культурных факторов во взаимодействии человека и среды его обитания. В отношении Крыма данное определение является абсолютно логичным и отвечающим всем основным параметрам, таким, как четкая определенность геокультурного региона, а также наличие отличительных культурных элементов данного региона.

Советский и российский ученый-географ и специалист по теории классификации Владимир Леопольдович Каганский (род. 1954) охарактеризовал культурный ландшафт как архетип, отличающийся рядом аспектов, к которым помимо особенностей географии,

взаимодействия и преобразования людьми окружающей среды, относятся этический, семиотический, эстетический и сакральный компоненты. «Культурный ландшафт – земное пространство, жизненная среда достаточно большой (самосохраняющейся) группы людей, если это пространство одновременно цельно и структурировано, содержит природные и культурные компоненты, освоено утилитарно, семантически и символически» [7]. По мнению автора, культурный ландшафт диалектичен, так как включает в себя природные и культурные компоненты, при этом его отличает сочетание непрерывности и прерывности, продуктивное соседство автономных компонентов, контактные переходные зоны, существование различных групп населения. В. Л. Каганский привел метафору, представляя культурный ландшафт «ковром мест», «иконическим текстом», для постижения которого необходима смена позиций, движение в пространстве [7].

В. Л. Каганский также акцентировал внимание на этнокультурном ландшафтоведении, отмечая влияние традиций различных национальностей на изменение и освоение природных угодий, образование различных культурно-хозяйственных типов, привнесение каждым из этносов собственных черт в единый культурный ландшафт. Соответственно, можно говорить о культурном ландшафте, в частности, полиэтнического Крыма, как о мозаике, в которой общая картина создана с помощью множества отдельных этнических компонентов (языков, бытовых и религиозных традиций, культуры освоения природы, семиотики искусства, архитектурных традиций и пр.) [7].

Определение термина «культурный ландшафт» невозможно без обращения к междисциплинарным исследованиям, в частности, к регионалистике. Основным акцентом таких исследований является изучение развития конкретных направлений культуры в рамках определенного географического пространства, обусловленного ландшафтными, климатическими, территориально-административными границами. Предметом изучения исследований по региональной культуре является полилингвизм, полиэтничность, поликонфессиональность определенных регионов.

В работах культуролога и географа, основателя «Центра гуманитарных исследований пространства Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева», Дмитрия Николаевича Замятиня (род. 1962) представлено такое междисциплинарное направление исследований, как *гуманитарная география*, первоначально развивавшееся в рамках антропогеографии, а позднее – в рамках экономической и социально-экономической географии. Данное направление науки представляет собой синтез культурного ландшафтоведения, когнитивной географии, образной (имажинальной) географии, мифогеографии, сакральной географии [6]. Автор отмечает, что исследовательская активность в гуманитарной географии смещается в сторону формирования и развития ментальных конструктов. Важным для нашего исследования является такое направление гуманитарной географии, как *образная (имажинальная) география*, изучающая «закономерности формирования географических образов, их структуры, специфику их моделирования, способы и типы их презентации и интерпретации» [6]. К понятиям имажинальной географии относятся такие термины, как региональная идентичность (региональное самосознание), локальный миф, образно-географическое пространство, культурный ландшафт, ментально-географическое пространство. Автор определяет термин «географический образ», как систему взаимосвязанных символов, стереотипов и архетипов, характеризующих какую-либо территорию и напрямую зависящих от развития культуры данной территории, т. е. как вариант культурного ландшафта.

Д. Н. Замятин также акцентировал внимание на роль различных текстов культуры в формировании географического образа (термин введен в тезаурус основных понятий культурологии А. Я. Флиером), как вербальных, так и невербальных, в частности, изобразительного искусства, музыки, архитектуры, а также на важном значении локальных мифов в данном процессе. В данном случае ярким примером региона с четкими географическими границами является Крым, поскольку его культурный ландшафт был сформирован и формируется благодаря текстам культур, населявших ранее и населяющих его ныне многочисленных национальностей, а также их диалогу и полилогу.

Теория одного из ключевых понятий в данном исследовании – текста культуры – была разработана на основе работ по семиотике известного русского семиотика и культуролога Юрия Михайловича Лотмана (1922–1993) [\[15\]](#), а также философа, востоковеда, филолога Александра Моисеевича Пятигорского (1929–2009).

Главный научный сотрудник Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, теоретик культурологии А. Я. Флиер (род. 1950), называет культурным текстом «совокупность культурных смыслов, выраженных в знаковой форме». Автор указывает на семиотическую составляющую всех явлений культуры: интеллектуальных, материальных, художественных, социальных, поскольку все они несут информацию как о самих себе (явлениях, продуктах, процессах), так и о времени, обществе и регионе, для которого характерно то или иное явление или процесс. А. Я. Флиер также выдвинул тезис о том, что изучение культуры вне текстуально-смысовых характеристик ведет к потере предмета изучения, т. к. культура по своей сути всегда является текстом. Автор выделил в особую группу культурных текстов художественные произведения, как верbalные, так и невербальные, оперирующие образным языком.

Крым исторически с древнейших времен и до настоящего времени представляет собой многонациональный регион, на территории которого как следствие постоянных миграций происходило взаимодействие отдельных этнокультур, формирование особого этнокультурного поля, состоящего из кодов множества различных культур. «Крым – поликультурное пространство, несводимое к одному основанию, к этнической одномерности» [\[2, с. 12\]](#). История Крыма, благодаря своему географическому расположению на пути «из варяг в греки», на пересечении торговых путей, с древних времен связана с постоянной сменой этнических групп, часть из которых исчезла в последующем процессе ассимиляции, культура иных сохранилась, испытав в том или ином виде влияние интеграции, однако все этносы или этнические группы, даже полностью исчезнувшие, оставили свой след в культуре Крыма. Безусловная роль в формировании крымских текстов культуры (как визуальной символики так и мифологической составляющей) принадлежит сменяющим друг друга древним культурам: киммерийцам, таврам, аланам; культурам, пришедшим в Крым в эпоху античности: скифам (тавроскифам), грекам, евреям, сарматам, готам; этносам, пришедшем либо сформировавшимся на территории Крыма в средневековье: армянам, крымским татарам, туркам, караимам, крымчакам, итальянцам (генуэзцам); многочисленным народам, пришедшим в Крым в Новое Время, благодаря освоению крымских земель Российской империей: в первую очередь, русским, украинцам, белорусам, а также народам Западной и Восточной Европы: молдаванам, немцам, евреям-ашkenазам, чехам, болгарам, прибалтийским народам и др. Большой приток в Крым представителей различных этносов повлиял на развитие ремесел, привнес разнообразие как в архитектуру, так и в искусство.

Российский математик, философ и политолог Олег Аршавирович Габриелян (род. 1956) считает основной характеристикой Крыма его автономность, обусловленную не только полуостровным характером места – *толоса*, но и его внутренней идеей, сущностью, устойчивой структурой бытия – *логосом*. Приводя исторические примеры, доказывающие логичность автономии Крыма, О. А. Габриелян отмечает, что онтологическая суть Крыма политектстуальна, «эта ойкумена с ее многообразием культурных миров породила различные крымские «тексты»: литературные, архитектурные, топонимические, демографические и многие другие» [2, с. 21]. Вместе с тем, ученый обращает внимание на то, что ни один из этих текстов, касающихся как крупных культурных образований (скифский, крымскотатарский, русский), так и более скромных (греческий, иудейский, армянский, болгарский, немецкий и пр.) не стал доминантным, подавляющим.

Ю. М. Лотман на основе теории французских структуралистов выдвинул теорию *семиосферы* – замкнутого пространства, состоящего из отдельных культурных пластов и текстов, выраженных через символы. Семиосфера, по Лотману, характеризуется континуумом различных текстов внутри общих границ, но эти внутренние тексты должны являться либо родственными, либо понятными с точки зрения друг друга, в отличие от внешних текстов, для которых необходим дополнительный механизм перевода. Таким образом, внутренняя неоднородность и разнообразие наполнения семиосферы составляют ее уникальную целостность. Ю. М. Лотман также указывает на алгоритм образования новых текстов внутри семиосферы, для чего необходимо, с одной стороны, некое подобие исходных культурных кодов, а с другой, различия между ними [15].

О. А. Габриелян указывает на важный вектор развития крымской культуры – крымский *семиозис*, т.е. процесс интерпретации знака, порождения значения, свидетельствующий о развитии различных культур на единой территории в условиях автономии. Происхождение термина «семиозис», имеющего значение «интерпретация симптомов» восходит к древнегреческим физиологам, которые пользовались им для постановки диагноза. Анализ составляющих крымской культуры, таким образом, позволяет сделать вывод об онтологической сущности Крыма – его обособленности.

Идея культурного единства в полигетническом обществе невозможна без продуктивного диалога культур, в свою очередь, формирующего уникальное семиотическое пространство многонационального Крыма. По мнению российского культуролога и философа Д. С. Берестовской (1934–2020): «Духовное постижение сущности других культурных миров, носителей иных культурных ценностей, постижение «кодов» многообразных картин мира, культурных текстов – основа взаимопонимания, диалога и полилога культур» [2, с. 12].

К характеристике концепции диалога культур обращался известный экзистенциалист, философ Мартин Бубер (1878–1965), выдвинувший теорию диалога в искусстве (художественной культуре), как духовного переживания, для которого необходимо понимание языка искусства, «души культуры», как особого таинства. Советский и российский культуролог, философ, историк культуры Владимир Соломонович Библер (1918–2000) считал диалог «оптимальной формой общения людей» и в повседневной жизни, и в искусстве. Советский и российский культуролог, философ, автор исследований по теории ценности, истории культуры и эстетики, Моисей Самойлович Каган (1921–2006), расширил понятие диалога на связь между природой и культурой, прошлым и будущим, Западом и Востоком. Философ выдвинул идею многомерности диалогов, называя диалог способом и условием существования человека и культуры.

В монографии «Диалогичность праздника» Д. С. Берестовской и российского культуролога Ольги Владимировны Брыжак (род. 1959), описаны два направления развития диалога: *диахронное* – провоцирующее изменения (мировоззрения, ценностей) со временем, и *синхронное* – развитие диалога в едином социокультурном пространстве. В синхронном развитии диалога его субъектами выступают различные социальные группы: субкультуры, поколения и т.д. К основным такого диалога относятся этносы, особенно связанные с общей компактной территорией проживания [1, с. 41]. В случае, наличия «контактных зон», внутри границ пересечения информации, эти границы выполняют роль «перевода» культурных текстов одного этноса, как субъекта диалога, на язык («код культуры»), понятный другому субъекту. Таким образом, диалог внутри этих границ порождает возникновение единого семиотического пространства, в котором существуют и различия между отдельными субъектами (этносами), и формируются их общие черты. Близкородственные культурные коды народов Крыма, сформировавшиеся в течение веков, являются примером подобного диалога.

Важным аспектом темы данного исследования является «Проблема диалога как парадигмы современного социокультурного процесса и как феномена, свойственного культурной ситуации Крыма» [1, с. 37]. В условиях глобализации, стирания культурных граней, в связи со всеобщим распространением «массовой культуры» благодаря средствам коммуникации, прежде всего Интернет, и с другой стороны, трансформации и подмены этнических и религиозных ценностей и формирования социально опасных тенденций в многонациональном обществе, приводящих к катастрофам, особенно остро встает вопрос конструктивного межнационального и межэтнического диалога. Этую тенденцию отмечает российский социолог Феликс Васильевич Лазарев (род. 1938).

Диалог культур, взаимное изучение текстов культур друг друга, как взаимодействие, приводит к пониманию и принятию друг друга (толерантности) и одновременно к формированию собственной идентичности, т.е. является необходимым условием оптимального развития как каждого из субъектов (этносов), так и дальнейшего развития культурного ландшафта в целом.

Важными аспектами данного исследования являются выделение отдельных текстов и кодов этнических культур и их элементов в общем полилингвальном пространстве крымской ойкумены, а также фиксация их визуальной и содержательной трансформации в результате неизбежного взаимовлияния в процессе длительного сосуществования в непосредственной близости.

«Цель крымских культурологов – поиск путей и средств осуществления мирного взаимодействия и взаимообогащения культур народов Крыма, определение специфики культурных ландшафтов Крыма, отличающихся исторической ценностью и многообразием» [2, с. 19].

Рассмотрим один из многочисленных визуальных кодов культурного ландшафта Крыма – стиль мудехар, воплотившийся в архитектуре полуострова в период модерна. Результаты изучения исторических предпосылок возникновения культуры мудехар и памятников мавританской архитектуры содержатся в монографии российского искусствоведа Анри Юрьевича Каптикова (род. 1947) [9]. Автор подчеркивает уникальность арабо-мавританского стиля, сформировавшегося на испанской территории, и вовравшего в себя как восточные, так и западные черты. Об истории и некоторых особенностях крымской архитектуры модерна писал российский философ, искусствовед Анатолий Иванович Коваленко (род. 1949) [10]. Ориенталистика в крымской архитектуре модерна и

ее декоре является предметом статей российского искусствоведа Людмилы Александровны Ефремовой [5], а также наших работ [12],[13]. Работа крымского историка, краеведа Николая Николаевича Калинина (1938–2000) [8] посвящена истории жизни и творчества ведущего архитектора Крыма периода модерн, Николая Петровича Краснова. Дворцово-парковые архитектурные комплексы, их история и стили рассмотрены в работе российского искусствоведа Екатерины Михайловны Коляды [11].

Термин «стиль мудехар» был введен искусствоведом Хосе Амадором де лос Риос в честь мудехаров, которые сыграли ведущую роль во внедрении исламских декоративных элементов в иберийские христианские королевства. Мудехарами стали называть мусульман, оставшихся в бывших районах Аль-Андалуса после завоевания христианами в средние века, которые изначально не были обращены в христианство или изгнаны. Такое их название было заимствовано от арабского слова – мудаджан, что в переводе означает «прирученный, или одомашненный». Термин, вероятно, возник как насмешка, поскольку слово применялось к домашним животным, особенно к домашней птице [3]. Термин мудехар также переводится с арабского языка как « тот, кому разрешено остаться», что дословно показывает ситуацию того времени. Стиль мудехар возник в результате смешения мавританского и европейского стилей во времена арабского халифата на Пиренейском полуострове после испанской Реконкисты.

К мусульманам, жившим в средневековых христианских королевствах Пиренейского полуострова, которых называли мудехарами, относились терпимо, и они могли исповедовать свою религию с определенными ограничениями. Однако вскоре перехода в 1492 году последнего оплота мусульман на полуострове Гранада к христианской Кастилии, мусульмане были поставлены перед выбором: стать христианами или уехать, сначала в Кастилию, а вскоре и в Арагон. Тех, кто решил принять ислам и остаться, называли морисками, их часто подозревали в тайном исповедании ислама, и после 1609 г., они были изгнаны из Испании [18].

Сохранение культуры мудехаров в средневековых христианских королевствах, зависело от соотношения христианского и мусульманского населения, конкурирующих интересов монархии и папства и экономических потребностей. В результате этого локального изменения синтез исламской стилистики и христианских архитектурных практик и стал основой «стиля мудехар» [3]. Культурное смешение, типичное для мудехара, начало возникать в Испании еще в XI веке в результате сосуществования европейской и мавританской культур. Мудехар – это исключительно испаноязычное явление, существовавшее в XII–XVI веках, как смесь христианского (Романский, Готика, Ренессанс) и мусульманского художественных течений, что послужило связующим звеном между искусством христиан и мусульман.

Характерными чертами стиля мудехар являются:

- 1) Использование в декоре зданий мягких материалов, таких как кирпич, штукатурка, керамика или дерево, что способствовало декоративному изобилию.
- 2) Использование определенных архитектурных элементов и декоративных тем.

Существуют различные варианты мудехаризма: кирпичный романский стиль (Леон, Вальядолид, Авила и Сеговия), западное искусство мудехара (от Тежу до Португалии), Арагонский мудехар (с изобилием глазурованных декоративных керамических элементов и большим развитием в долинах Эбро, Халон и Джилока), Эстремадура, Андалусия (Гранада, Кордова и Севилья) и валенсийское сообщество (Кастельон, Валенсия и

Аликанте) [\[18\]](#).

Данный стиль имел свои особенности в зависимости от региона и названия, среди которых выделяются мудехар толедский, леонский, арагонский и андалузский. Стиль вышел за рамки Пиренейского полуострова и распространился в том числе и по испанским колониям на американском континенте. К наиболее очевидным особенностям мудехара, заимствованным из мусульманского искусства, относится использование геометрических узоров, замысловатой плитки и кирпичной кладки, а также каллиграфии в качестве средства декора. Несмотря на то, что многие ранние здания в стиле мудехар были построены мусульманскими мастерами, со временем эти методы и приемы были заимствованы испанцами и вскоре заняли весомое место в испанской архитектуре того времени. Интересно, что в XIX веке в Мадриде произошло возрождение этого стиля, известное как нео-мудехар. Он был очень популярен в начале XX века, в эпоху распространившегося по всей Западной и Восточной Европе модерна. Как и в мудехаре, в нем использовались геометрические фигуры, арабески и узорчатая плитка. Знаменитый каталонский архитектор Антонио Гауди экспериментировал с нео-мудехаром в своем Доме Висенс (Casa Vicens) [\[18\]](#).

Несмотря на то, что мудехар был распространен по всей Испании, в некоторых регионах он получил особую популярность. Наиболее примечательным является северо-восточный регион Испании Арагон, где многочисленные здания в стиле мудехар были удостоены статуса Всемирного наследия ЮНЕСКО. В частности, это собор Санта-Мария-де-Медиавилья-де-Теруэль в городе Теруэль и дворец Альхаферия в Сарагосе. Одним из самых впечатляющих примеров мудехара за пределами Арагона является королевский дворец Алькасар в Севилье (Илл. 1), основы которого были заложены маврами еще в VIII веке. Комплекс был построен в XIV веке на руинах арабской крепости Петро I Кастильским. Еще несколько выдающихся примеров сочетания европейского и мавританского искусства имеются в Толедо: например, синагога Эль-Трансито XIV века. Также стоит упомянуть Санта Мария ла Бланка, бывшую синагогу, которая сегодня принадлежит католической церкви и функционирует как музей.



Илл. 1. Королевский дворец Алькасар в Севилье, Испания. 1364 г.

В конце XIX-го и начале XX-го века в Испании и Португалии произошло возрождение стиля нео-мудехар. В новом стиле арки в стиле мудехар, черепица и кирпичная кладка сочетались с современной архитектурой и материалами, в том числе с металлом и стеклом.

Некоторые испанские архитектурные фирмы обратили свое внимание на строительные проекты в современном арабоязычном мире, в частности в Восточной Аравии, Марокко, Алжире, где искусство мудехара использовалось в качестве предпочтительного стиля жилых строений. Исторический стиль мудехар продолжает служить основой для модернизации в других, более современных стилях. В настоящее время мусульманские архитекторы достигли внушительных успехов в области современной архитектуры, отражая технические и инженерные достижения, а также эстетический опыт, основанный на наследии мудехара [\[18\]](#).

Стиль нео-мудехар не случайно стал популярным в Крыму, культура которого изначально исторически представляла собой синтез восточных и западных традиций, сочетая в себе элементы Востока и Запада. Использование основных принципов стиля мудехар в крымской архитектуре связано с формированием и распространением в эпоху модерна дворцового южнобережного типа построек – дворцов, особняков, дач и гостиниц, для которых нарядный стиль зданий, декорированных восточным орнаментом, стал одним из самых распространенных. По словам историка русского искусства, Владимира Васильевича Стасова (1824–1906), этнический орнамент, все элементы которого имеют архаичное смысловое значение, является характерным признаком, культурным кодом искусства любого этноса, и несет не только декоративную функцию, но и важную смысловую роль [\[17\]](#), являясь определителем стиля, акцентом, придающим зданиям определенный колорит (в данном случае восточно-мавританский).

Стиль модерн, распространенный в конце XIX – начале XX в., являлся результатом своеобразной эклектики, смешения исторических архитектурных стилей и использования их элементов в произвольной комбинации. Талантливые архитекторы, работавшие в эпоху модерна в Крыму, создавали проекты, в которых отображались пожелания заказчиков в соответствии с их этнической составляющей и интересами, однако наличие безупречного вкуса архитекторов позволило им избежать диссонанса и создать необычные и гармоничные ансамбли [\[10\]](#). В этот период в конструкциях и декоре особняков и общественных зданий проявились как мировые художественные стили (неоклассицизм, неоготика, необарокко), так и характерные черты национального искусства народов, населявших Крым – русских, крымских татар, армян, крымчаков, евреев, караимов, греков и других [\[16\]](#). Несмотря ряд общих черт, позволяющих отнести то или иное архитектурное сооружение к периоду модерна, здания, спроектированные в этом стиле, отличаются ярко выраженной индивидуальностью, а также региональным и этнонациональным колоритом. Это, в частности, объясняется и тем, что особняки, а иногда и общественные здания строились с учетом пожеланий заказчика, и соответственно, могли содержать элементы национальной художественной культуры.

В планировке и декоре архитектуры периода модерна в Крыму зачастую прослеживается восточный стиль, представляющий собой сплав из элементов турецкого и арабского зодчества, армянской архитектуры, крымскотатарских сооружений времени Золотой Орды, караимских и крымчакских элементов. Одновременно с этническими элементами, в крымской архитектуре модерна, так же, как и в других регионах России и Европы, проявляются элементы античного классицизма, барокко, готики, в большей или меньшей степени, в зависимости от характера здания и предпочтений заказчика. Однако,

региональный характер строений Крыма, по словам А. И. Коваленко, почти всегда различим благодаря тому, что: «для Крыма, в данном случае доминантой всегда служил Восток и античная Греция. Вот почему «симбиоз традиций» в архитектурных памятниках Крыма имеет свой неповторимый пластический облик, позволяющий безошибочно опознавать его географическое происхождение» [10]. Стиль мудехар, сам по себе являющийся таким синтезом, прочно закрепился в архитектуре полуострова.

Стиль мудехар по определению подходил для строительства иудейских культовых сооружений, ввиду восточного происхождения религии в целом, а также поскольку сефардская ветвь иудаизма непосредственно происходит из мавританской Испании.

К ярким примерам мавританского стиля относится Хоральная синагога (Илл. 2), возведенная в 1881 г. в центре г. Симферополя, на ул. Салгирной (сейчас ул. Кирова). Хоральные синагоги, как правило, строились при крупных общинах, в основном в городах, и принадлежали к реформистскому течению иудаизма, возникшему в период Хаскалы. Это были вместительные, светлые и нарядные здания, в которых практиковалось канторское пение (синагогальный хор под управлением «кантора» – регента, или дирижера). Именно присутствием хора и обусловлено общее название синагог такого типа – «Хоральная синагога».

Здание Хоральной синагоги представляло собой прямоугольное двухэтажное сооружение, алтарная часть которого ориентирована на восток. Западный (входной) фасад, выходивший на центральную Салгирную улицу (ныне ул. Кирова), представлял собой двухэтажную конструкцию, в которой каждый этаж отделялся выступающим карнизом. Фасад делился по вертикали на три части, включая основной объем и две прямоугольные башни по бокам. В соответствии с религиозными предписаниями относительно синагог, центральная часть фасада включает в себя по три больших арочных проема на обеих этажах (в центральном нижнем размещался вход), и по одному окну на каждом этаже в башенках. Восточно-мавританский колорит зданию придают зубчатые кромки башен, центральный фронтон в виде арки (символ Скрижалей завета) и балюстрада по двум сторонам от фронтона. Также к стилю мудехар относятся и стрельчатые окна второго этажа в башнях.

Нарядное здание в мавританском стиле мудехар, общепринятое для архитектуры хоральных синагог конца XIX в., гармонирует с другими парадными зданиями и дворцами Крыма: сходные элементы и очертания в виде зубчатых башенок, балюстрад на карнизах и прямоугольных силуэтов со стрельчатыми окнами имеет Ливадийский императорский дворец Николая II, Алупкинский Воронцовский дворец, дворец Дюльбера в Кореизе великого князя Петра Николаевича, вилла Виктория Соломона Крыма в Феодосии и др.



Илл. 2. Здание Хоральной синагоги г. Симферополя. 1881 г. Фото 1972 г., во время функционирования ее в качестве кинотеатра.

Еще одним характерным зданием в стиле мудехар является симферопольская караимская кенаса (Илл. 3), построенная на средства караимской общины в 1891–1896 г. Кенаса находится на ул. Караймской. Ее архитектура представляет собой синтез стилей мудехар и Ренессанс. Нарядное, светлое здание кенасы выстроено из бодрацкого камня. К характерным деталям мавританского стиля относится зубчатое оформление башенок по бокам фронтона, а также на карнизах. Восточный характер имеют навершия башенок по двум сторонам от входа, сложная стрельчатая форма двух узких окон над входом, полосы, декорирующие фасад, имитирующие кирпичные полосы в андалузских постройках, узор из лепнин под карнизом.



Илл. 3. Караимская кенаса, г. Симферополь. 1896 г.

В стиле нео-мудехар была выстроена и ныне не сохранившаяся Хоральная синагога в г. Феодосия (Илл. 4). Ее строительство было осуществлено на ул. Лазаретная на средства общины и окончено в 1904 г. Рядом с синагогой на фото – выстроенное одновременно с синагогой здание духовного училища для мальчиков – Талмуд-Тора. Здание синагоги имеет цельный вид благодаря простоте своего базиликального объема, его красота и нарядность состоит в сочетании ренессансных пропорций и лепного декора в стиле мудехар. Традиционные для мавританского стиля башенки между зубчатым карнизом и круглое окно на фасаде придавали зданию торжественный, парадный вид, что соответствовало значению главной Хоральной синагоги города. Интересен тот факт, что в феодосийской Хоральной синагоге молились как евреи-ашкеназы, так и крымчаки.



Илл. 4. Синагога и Талмуд-Тора, г. Феодосия. 1904 г. Открытка начала XX в.

Огромный вклад в создание стиля южнобережной крымской архитектуры внес

«архитектор высочайшего двора», главный архитектор Ялты, автор знаменитого Ливадийского императорского дворца Николай Петрович Краснов (1864–1939). Николай Краснов, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, имевший крестьянское происхождение, был пожалован дворянским чином статского советника за свои выдающиеся проекты в области архитектуры. Его авторству принадлежит большое количество дворцов и особняков в Крыму. Николай Краснов умело использовал в декоре зданий характерные приемы различных стилей, в том числе и чрезвычайно распространенного в Крыму стиля мудехар. [8].

В качестве примеров использования стиля мудехар в произведениях Н. П. Краснова можно привести дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Кореизе (Илл. 5, 6). Проект дворца был создан Н. П. Красновым по рисункам и эскизам его заказчика, Петра Романова, который много путешествовал по арабскому востоку и увлекался восточной культурой. Дворец был выстроен в 1897 г. В основе сооружения, как и во всех примерах зданий в мавританском стиле, лежат простые геометрические формы, в плане дворец напоминает букву «п». Центральный входной фасад выполнен в виде выступающей вперед башни, увенчанной куполом со шпилем, что очень характерно для дворцов Андалусии. Форма окон имеет ярко выраженный восточный характер, от стрельчатых до омега-образных форм. Яркую индивидуальность и нарядную красоту зданию придает восточный орнаментальный декор из мелких сегментов, выполненный в виде неглубоких рельефов. Также характерной особенностью является выступающий в виде зубчиков декор карнизов. Общий вид дворца производит впечатление восточной роскошью, одновременной простотой объемов и классической гармонией пропорций, в сочетании с красотой орнаментальной отделки.



Илл. 5. Дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Кореизе. Арх. Н. П. Краснов. 1897 г.



Илл. 6. Дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Кореизе. Арх. Н. П. Краснов. 1897 г. Фрагмент входа.

Еще одним знаковым сооружением, в котором использованы элементы стиля мудехар, можно назвать дачу «Виктория» премьер-министра крымского краевого правительства Соломона Крыма в Феодосии (Илл. 7). Сочетание строгих арочных ренессансных форм и характерной мавританской башни справа от центрального фасада, смесь сельджукской и мавританской орнаментики в декоре фасада придает зданию совершенно неповторимый облик, представляющий собой синтез стилей, эпох, этнических идентичностей [\[12\]](#).



Илл. 7. Вилла «Виктория» С. С. Крыма, г. Феодосия.

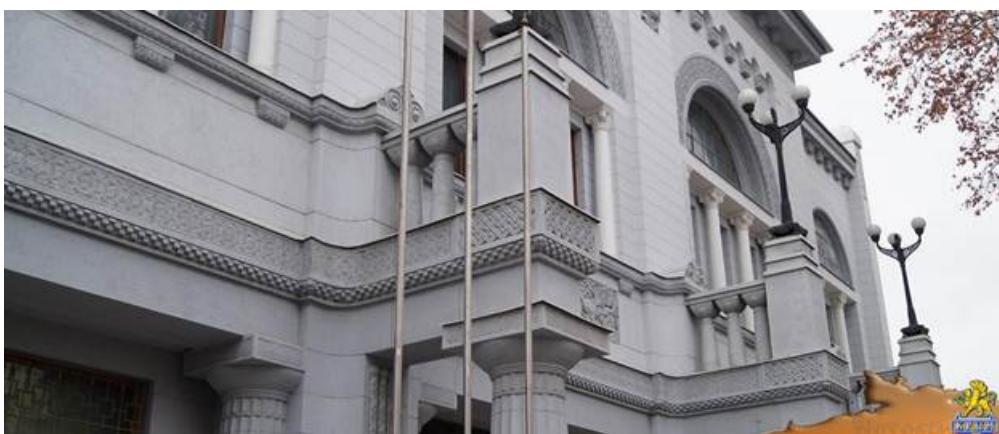
Арх. Н. П. Краснов. 1914 г.

В центре Симферополя в 1913 г. Н. П. Красновым был выстроен банк Общества взаимного кредита, за впечатление незыблемой парадности, монументального спокойствия, надежности, как и приличествует банку, получивший название «Золотой

телец» (Илл. 8, 9). Это ощущение было создано архитектором благодаря сочетанию классической, римской простоты пропорций объемов здания в сочетании с крупными арочными остекленными проемами, мощными колоннами перед фасадом, балюстрадами балконов и мавританскими элементами: нарядной мелкой орнаментикой в оформлении верха фасада, а также имитацией башенок, с помощью которой оформлен фриз [13].



Илл. 8. Здание банка Общества взаимного кредита «Золотой телец», г. Симферополь. Арх. Н. П. Краснов. 1913 г.



Илл. 9. Здание банка Общества взаимного кредита «Золотой телец», г. Симферополь. Арх. Н. П. Краснов. 1913 г. Фрагмент.

Купальни Роффе (Илл. 10) в стиле нео-мудехар были построены по проекту Н. П. Краснова в 1897 г. в Ялте во дворе гостиницы «Франция», по заказу купца А. И. Роффе. Как и во дворце «Дюльбер» и в доме Соломона Крыма, архитектор использовал мавританский мотив прямоугольной башни, фасад которой украшен стрельчатыми арочными навершиями входных дверей и галереи второго яруса. Вход оформлен в виде полукруглого портала, богато декорированного геометрическим мавританским орнаментом. Излюбленное мудехарами сочетание простых форм основы здания и мелкого орнамента в декоре придает зданию неповторимый, узнаваемый восточный облик.



Илл. 10. Купальни Роффе, г. Ялта. Арх. Н. П. Краснов. 1897 г.

Проанализировав ряд зданий, выстроенных в Крыму в период модерна, в которых были использованы элементы мавританского стиля мудехар, можно заметить, что этот стиль стал особенно популярен в Крыму ввиду органичности сочетания в нем восточных и западных элементов, что характерно и для крымского культурного ландшафта в целом. Культурный облик Крыма так же неповторим и самобытен, так как его составляют многочисленные культуры восточных и западных народов, оставивших след в истории полуострова. Подобно сочетанию черт востока и запада в стиле мудехар, этнические культуры Крыма не растворяются друг в друге, а сосуществуют гармонично, представляя собой уникальный, узнаваемый колорит местности. Таким образом, можно отметить коннотацию основ стиля мудехар и крымского культурного ландшафта в целом, а культурный код мудехар назвать одним из заметных кодов в культурном ландшафте Крыма.

Библиография

1. Берестовская Д. С. Диалогичность праздника (на примере культуры народов Крыма). Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2015. 148 с.
2. Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма: коллективная монография.

Симферополь: ИТ «Ариал», 2016. 380 с.

3. Гонсалес Е. Испанская архитектура в арабском мире // Искусство Андалуси и мудехар в международном масштабе: наследие и современность. № 9, 2015. С. 197-211.
4. Данилевский В. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М. : Институт русской цивилизации, 2011. 813 с. 10.7256/2454-0757.2022.12.39248 Философия и культура, 2022-12 17 5.
5. Ефремова Л. Ориенталистика в крымской архитектуре XIX – начала XX века // Архитектура. Строительство. Дизайн. № 3-4 (96-97), 2019. С. 116-122.
6. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития. // Общественные науки и современность. 2010. № 4. С. 126–138.
7. Каганский В. Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. 1997. № 1. С. 160–169.
8. Калинин Н. Архитектор Высочайшего Двора Н. П. Краснов. Симферополь: Бизнес-Информ, 2005. 200 с.
9. Каптиков А. Ю. Мавританская архитектура Испании. Мусульманские памятники. Мудехар (Школа архитектора) М. : Tatlin, 2015. 184 с.
10. Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма. // Культура народов Причерноморья. 1999. № 10. С. 51–54.
11. Коляда Е. М. Дворцы и парки Крыма XIX – начала XX века, история создания и стилистическая характеристика // Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб, 2002. 181 с.
12. Котляр Е. Р. Идентификация караимской пластики в декоре экsterьера усадьбы С. Крыма в г. Феодосия. // Сборник статей Международной научно-практической конференции «Российская наука в современном мире». Москва-Пенза: Научно-издательский центр «Актуальность РФ», 2015. С. 42–48.
13. Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация, 2016. № 4. С.361–372.
14. Лихачев Д. С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре М.: Российский Фонд культуры, 2006. 336 с.
15. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
16. Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма. Симферополь : Доля, 2013. 400 с.
17. Стасов В. В. Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб. : Общество поощрения художников, 1872. 88 с.
18. Шадрина Н. А. Мавританский стиль как воплощение синтеза христианской и мусульманской художественных традиций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. М.: Грамота, 2016. № 6-2 (68). С. 194-196.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Испано-мавританский

код Мудехар в крымском культурном ландшафте», в которой исследована общность и коннотации испано-мавританской культурной символики в искусстве Крыма.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что одним из основных направлений культурологии является определение многоаспектности культуры, законов ее развития, форм и особенностей ее проявления. Среди этих параметров особое место занимает самоидентификация этносов в процессе онто- и филогенеза, включающая религиозные, морально-этические, эстетические нормы, а также особенности семиотики культуры каждого этноса.

Актуальность данного вопроса обусловлена тем, что в период всеобщей глобализации и стирания граней идентичности, связанный с активным взаимодействием с помощью современных средств коммуникации, развитие этнических культур как в многонациональной России, так и в мире в целом сталкивается с рядом проблем. С одной стороны, это проблема сохранения идентичности и дальнейшего развития национальных традиций, касающихся религии, языка, народного искусства, а с другой – проблема толерантности, конструктивного диалога и взаимодействия между представителями разных народов, направленного не на разрушение общества вследствие межнациональных разногласий, а на созидание и развитие современного общества и государства, основанного на единстве принципов гуманистической морали, при котором каждый этнос получает возможность собственного развития.

Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких всемирно известных исследователей как Д.С. Лихачев, Н.Я. Данилевский, В.Л. Каганский, Ю.М. Лотман, А.Я. Флиер и др. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий исторический, социокультурный, компаративный и художественный анализ. Целью данного исследования является сравнительное семантико-символическое, типологическое и стилистическое исследование образцов художественного стиля мудехар и их влияние на формирование единого культурного ландшафта полуострова в контексте диалога культур. Эмпирической базой выступили здания, выстроенные в Крыму в эпоху модерна.

Анализируя степень научной проработанности проблематики, автор большое внимание уделяет освещению идеи единства социокультурного пространства и культурного единства, целостности, основанной не на синтезе, а на взаимодействии и интеграции уникальных субъектов культуры: этносов и цивилизаций, опираясь на труды Д.С. Лихачева и Н.Я. Данилевского. Взгляды Д. С. Лихачева и Н. Я. Данилевского автор проецирует на культуру многонациональной России и Крыма в частности, где культуры каждого из многочисленных этносов или групп близкородственных народов представляют собой уникальное целое, при этом не нарушая внутренних культурных границ этнической идентичности. Для рассмотрения диалога этнических культур Крыма автор обращается к концепту «культурный ландшафт». Взяв за основу труды Д.С. Лихачева и В.Л. Каганского, автор раскрывает сущность культурного ландшафта как архетипа, включающего в себя ряд аспектов, к которым помимо географических особенностей, взаимодействия и преобразования человеком окружающей среды, относятся образы и символы ландшафта (семиотический компонент), эстетический, этический и сакральный компоненты.

Заслуживает внимание и проанализированные автором представления Д.Н. Замятиной о таком междисциплинарном направлении исследований, как гуманитарная география, первоначально развивавшемся в рамках антропогеографии, а позднее – в рамках экономической и социально-экономической географии. Данное направление науки включает в себя культурное ландшафтоведение, образную (имажинальную) географию, когнитивную географию, мифогеографию, сакральную географию. К понятийному аппарату имажинальной географии относятся такие термины, как локальный миф,

региональная идентичность (региональное самосознание), культурный ландшафт, образно-географическое пространство, ментально-географическое пространство.

Автором уделено внимание и анализу понятия и сущности визуального семиозиса как важного компонента художественной культуры и семиотики в целом как философского течения. Также автором на основе трудов Ю.М. Лотмана, А.Я. Флиера и других выдающихся российских культурологов представлен анализ теории культурного текста, а также единого механизма формирования семиотического пространства в контексте культуры.

Опираясь на труды современных культурологов и философов (Д.С. Берестовской, В.С. Библера, М. Бубера, М.С. Кагана) автор раскрывает сущность понятия «диалог культур», определяя данный феномен как основополагающий механизм для формирования толерантности и в то же время собственной культурной идентичности

Автор разделяет народы, культуры которых стали вехами в формировании крымского культурного ландшафта, на три группы. К первой группе он относит древние и не существующие ныне этносы, исчезнувшие в результате войн, либо растворившиеся в последующей крымской этносреде: скифы, сарматы, аланы, хазары, печенеги, половцы, готы, гунны и др. Ко второй, самой многочисленной группе, относятся народы, имеющие исконную территорию, для части которых Крым впоследствии стал новой родиной: итальянцы (генуэзцы) и армяне, многочисленные народы России, Западной и Восточной Европы – русские, украинцы, немцы, болгары, чехи, евреи, поляки, эстонцы и др. – в результате политических и социальных миграций в Новое и Новейшее время, в первую очередь, в связи с указами Екатерины II и освоением Крыма Российской империей путем внешней и внутренней колонизации. В качестве третьей группы народов он выделяет старожильческие этносы, не имеющие иной родины, кроме Крыма: крымские татары, крымские цыгане (крымуры), караимы и крымчаки. Все перечисленные этносы сформировали особое этнокультурное поле, состоящее из кодов множества различных культур.

Переходя непосредственно к описанию влияния стиля мудехар на формирование уникального культурного ландшафта Крыма, автор подчеркивает уникальность арабо-мавританского стиля, сформировавшегося на испанской территории, и вобравшего в себя как восточные, так и западные черты. Автором определены характерные черты стиля: использование в декоре зданий мягких материалов, таких как кирпич, штукатурка, керамика или дерево, что способствовало декоративному изобилию; использование определенных архитектурных элементов и декоративных тем. Автор различает следующие варианты мудехаризма: кирпичный романский стиль (Леон, Вальядолид, Авила и Сеговия), западное искусство мудехара (от Тежу до Португалии), Арагонский мудехар (с изобилием глазурованных декоративных керамических элементов и большим развитием в долинах Эбро, Халон и Джилока), Эстремадура, Андалусия (Гранада, Кордова и Севилья) и валенсийское сообщество (Кастельон, Валенсия и Аликанте). В конце XIX-го и начале XX-го века в Испании и Португалии произошло возрождение стиля нео-мудехар. Популярность стиля нео-мудехар в Крыму автор объясняет тем, что культура полуострова изначально исторически представляла собой синтез восточных и западных традиций, сочетая в себе элементы Востока и Запада. Использование основных принципов стиля мудехар в крымской архитектуре автор связывает с формированием и распространением в эпоху модерна дворцового южнобережного типа построек – дворцов, особняков, дач и гостиниц, для которых нарядный стиль зданий, декорированных восточным орнаментом, стал одним из самых распространенных. Автором представлено детальное описание зданий, их декоративных элементов, конструктивных особенностей.

В завершении автором представлены выводы по проведенному исследованию,

включающие все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей функционирования и коммуникации отдельных этносов на замкнутом пространстве с целью формирования единого культурного ландшафта представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 18 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Можно сказать, что автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, показал глубокие знания изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Ратко М.В. — Храмовый комплекс Пура Лухур Улувату (остров Бали): особенности композиции и декоративного оформления // Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.40737 EDN: XTVDNK URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40737

Храмовый комплекс Пура Лухур Улувату (остров Бали): особенности композиции и декоративного оформления**Ратко Марина Валериевна**

ORCID: 0000-0002-9278-2155

кандидат педагогических наук

Искусствовед, доцент, доктор философии (Ph.D.)

272319, Россия, Запорожская область, г. Мелитополь, ул. Ленина, 119



✉ marina13.1011@yandex.ru

[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2023.5.40737

EDN:

XTVDNK

Дата направления статьи в редакцию:

12-05-2023

Дата публикации:

19-05-2023

Аннотация: Данная статья посвящена исследованию древнего балийского храма Пура Лухур Улувату, который принадлежит к кругу шести наиболее почитаемых святилищ острова (Sad Kahyangan). Цель статьи – проанализировать особенности пространственной организации храмового комплекса, основные виды сооружений на его территории, мотивы скульптурного декора. Основываясь на методологии регионального подхода, автор особое внимание уделяет изучению самобытности данного архитектурного ансамбля как образца общественных храмов pura Южного Бали. В процессе исследования использовались методы композиционного анализа планировочной структуры храма, морфологического, иконографического и художественного анализа мотивов декора, натурного исследования культового объекта и прочие. Научная новизна статьи состоит в том, что архитектурная композиция и пластическое убранство Пура Лухур Улувату впервые рассматриваются в аспекте взаимоотношения регионально-типологических и локально-индивидуальных характеристик. В исследовании также конкретизируется перечень архитектурных форм в

пределах каждой пространственной зоны главного святилища и его храма-спутника Pura Dalem Jurit, уточняются их конструктивные и функциональные характеристики, обрисовывается целостная картина декоративного убранства. В результате проведенного исследования был сделан вывод о том, что Пура Лухур Улувату является ярким примером сакральной архитектуры южного региона острова с присущими ему типологическими признаками: вариативности планировочной застройки, камерности, экономного использования храмового пространства, свободной трактовки отдельных мотивов декора. Своеобразие храма проявляется в эффектном расположении на краю отвесной скалы, выступающей в океан, удлиненном плане главного святилища, контуры которого повторяют очертания юго-западного выступа полуострова Букит, предельном минимализме сооружений и используемых средств декоративного оформления, простоте архитектурных форм. Творческая фантазия местных мастеров нашла отражение в оригинальной конфигурации входных ворот Candi Bentar и Candi Kurung, а также в артикуляции отдельных элементов декора (маскаронов kasar, сосудов kalasa и пр.).

Ключевые слова:

храмовая архитектура, Южный Бали, региональное зодчество, общественный храм pura, Пура Лухур Улувату, храмовый комплекс, композиция, виды сооружений, мотивы декора, типологические черты

Введение. Среди множества островов Малайского архипелага Бали поражает изумительным сочетанием живописных пейзажей, уникального религиозного опыта, красочных церемониальных шествий и ритуалов, багатства художественных традиций, основанных на утонченном художественном вкусе местных жителей. Справедливым является утверждение, что территория этого острова пронизана особой магической духовностью, которая исходит прежде всего от многочисленных храмовых построек [1]. Ансамбли, локальные огражденные святилища, жертвенные алтари можно увидеть у подножия гор, среди озер и рисовых плантаций, вдоль морского берега, в лесах, на улицах поселков и сел, в частных домах и т. п. При этом балийские храмы – не только сакральные места, но и живописные достопримечательности; их декор часто выполнен столь виртуозно, что стирается грань между ремеслом и высоким искусством [3, с. 36].

В современном балиеведении существуют разные подходы к систематизации храмовых сооружений. В целом храмы острова делятся на общественные (*pura*) и частные (*sanggah*). Общественных храмов насчитывается около шести тысяч [6]. Они, в свою очередь, дифференцируются на святилища высокого ранга, являющиеся местом поклонения всех членов балийского сообщества (*Pura Kahyangan Jagat*), и храмы регионального уровня (среди которых места поклонения бывших королевств *Pura Pana taran*, сельские храмы «Трёх святилищ» *Pura Kahyangan Tiga*, клановые храмы *Pura Dadia*, *Pura Warga* и др.). Также выделяют группы храмовых строений, исходя из особенностей природного ландшафта (храмы горные *Pura Bukit*, пещерные *Pura Goa*, морские *Pura Segara* и т. п.), характера профессиональной деятельности прихожан (храмы рынков *Pura Pasar*, ирригационных объединений *Pura Subak*) [8, с. 41; 17, с. 114, 129].

Упорядочивание многоликого храмового универсума Бали может быть осуществлено и в контексте регионального подхода, основывающегося на выделении пяти географических зон острова: Центральный Бали, Восточный Бали, Северный Бали, Западный Бали и

Южный Бали. В пределах каждого ареала храмовые сооружения характеризуются набором общих типологических признаков, которые образуют константу регионального храмового зодчества.

Ярким репрезентантом храмовой архитектуры южногорегиона острова, одним из его «чудес» является храмовый комплекс Пура Лухур Улувату.

Литературный обзор. Отождествление Бали с «Островом вечной сказки», «Островом грез» [2], к сожалению, отвлекает российских исследователей от изучения его храмовой культуры с использованием инструментария научно-исследовательского поиска. Поэтому рефлексия проблематики Пура Улувату осуществляется преимущественно на страницах туристических интернет-сайтов [11], авторских блогов и интернет-журналов [6], путеводителей. Разрозненные сведения о планировочной структуре храмового комплекса, отдельных строениях на его территории содержатся в переводной справочной литературе [3], иллюстрированных популярных культурологических изданиях [5]. Значительный опыт научной рефлексии культовой архитектуры острова наработан в зарубежном балиеведении. Вопросам истории создания Лухур Улувату, взаимосвязи с пантеоном божеств балийского индуизма, общих композиционных аспектов храма, деталей декоративного оформления его отдельных построек посвящены специальные разделы монографических исследований Дж. Дэвисона [8], Ф. Эйземана [11]. Их дополняют материалы очерков по истории культуры острова А. Коттерелла, фундаментального труда «Искусство и культура Бали» У. Рамзеера [17], эссе об индуистском сакральном зодчестве Удая Докраса [9]. Интерес представляют и публикации индонезийских авторов, углубляющие представления о строении ансамбля и его отдельных составляющих, храмовых церемониях [15, 18, 20], иконографическом репертуаре пластической отделки, используемой в балийском традиционном зодчестве [13, 14]. Тем не менее, целостный архитектурно-художественный образ Пура Улувату не был предметом специального изучения.

Цель настоящего исследования – проанализировать архитектурно-планировочную организацию храмового комплекса Пура Лухур Улувату, основной круг строений на его территории, их декор; выявить регионально-типологические и локально-индивидуальные черты в композиции и пластическом убранстве храма.

Материалы и методы. Источниковой базой являются преимущественно материалы, собранные автором в процессе полевых исследований на территории храма Пура Лухур Улувату в октябре 2017 г. и в апреле 2019 г. Эмпирическим материалом послужили также иллюстрации храмовых строений и их декора из фотоальбомов, визуального ряда балиеведческой литературы, интернет-ресурсов.

Для достижения цели исследования использовались аналитико-синтетический метод изучения источников и литературы, метод композиционного анализа архитектурно-планировочной структуры храма, методы морфологического, иконографического и художественного анализа мотивов декора, сравнительного изучения памятников архитектуры. Для подбора фактологического материала был привлечен метод натурного исследования культового объекта с фото и видеофиксацией данных.

Результаты и обсуждение. Пура Лухур Улувату находится в районе Южной Куты (кабупатен/округ Бадунг), недалеко от поселка Пекату. Он принадлежит к группе морских храмов, которые располагаются вдоль побережья острова и охраняют его от темных сил водной стихии. Пура Улувату возвышается на юго-западной оконечности

полуострова Букит, на краю 79-метрового утеса, омываемого волнами Индийского океана, что создает завораживающее впечатление. Собственно, само название храма состоит из двух слов: «улу» – вершина, край, «вату» – камень. Таким образом, «Улувату» дословно означает «храм на краю камня» [\[5, с. 55\]](#).

В отличие от других морских храмов острова (Танах Лот, Пура Рамбут Шива), Пура Лухур Улувату входит в большую «девятку» общественных храмов Бали (*Pura Kahyangan Jagat*), в «шестёрку» ключевых святынь острова (подгруппу *Sad Kahyangan*) и считается одним из его духовных столпов.

Верховным патроном храма является главное божество балийского индуизма (или религии Агама Хинду Дхарма) Сангхиянг Види Васа в манифестиации Шивы Рудры (*Bhatara Rudra*) – грозного разрушителя, который вызывает штормы, бури и другие катаклизмы и в то же время предстает великим страстным богом. Именно Шива Рудра подарил балийцам Учение о Трёх Конах (Три Хита Карана) и за компасом-розой *Nawa-Sanga* контролирует юго-западную ориентацию острова [\[8, с. 64\]](#). Согласно представлениям о недуальности темного и светлого, чистого и нечистого, в этом храме приносят Рудре дары, чтобы защитить остров от ненастья, бедствий и проникнуться магической энергией божества. К этому месту совершают паломничество местные рыбаки для молитв богине моря Деви Лаут [\[7, с. 399\]](#).

По мнению знатоков балийского индуизма, Пура Улувату также органично связан с тремя большими храмами Бали – Пура Бесаких, Пура Батур, Пура Андакаса и по этой причине концентрирует и излучает духовную силу Тримурти (Брахмы, Вишну и Шивы), чем объясняется особенное уважение к нему всех обитателей «земного рая» [\[15, с. 391; 16\]](#).

История храмового комплекса является переплетением легендарного и реального. По преданию, Пура Улувату – это превращенный в камень корабль, который однажды во время шторма прибило на сушу громадной волной. Изучение лонтаровых хроник *Kasuma Dewa* и *Padma Bhuvana* свидетельствует, что храм был основан предположительно в XI в. яванским священником Мпу Кутуроном (известным также под именем Мри Rajaketra) [\[16\]](#). В лонтаре *Kasuma Dewa* речь идет о том, что в данной местности существовало культовое сооружение с «крылатыми воротами», которое принадлежало к кругу «великих святынь острова» [цит. за: 16].

В XVI в. Пура Улувату был перестроен и приобрёл современный вид благодаря другой ключевой фигуре в истории Бали – священнику и реформатору Данг Хьянг Нирартхе (обожествленному под именем Betara Sakti Wawu Rauh). На месте небольшого святилища он построил алтари и пагоды меру [\[8, с. 64\]](#). Именно в данном храме, согласно легенде, Нирартха соорудил первый на Бали трон падмасана (не сохранившийся к нашему времени) и достиг просветления. Когда это случилось, к названию храма было добавлено слово *Luhur*, которое происходит от слова *ngeluhur* и означает «восхождение», достижение мокши [\[11, с. 266\]](#). По этой причине Пура Лухур Улувату относится также к подгруппе «Храмов Святых» (*Pura Dang Kahyangan*) [\[6\]](#).

К концу XIX в. Лухур Улувату был главной святыней Королевства Менгви, а с его разделом в 1890-е гг. оказался под опекой королевства Бадунг (ныне округ Бадунг). Посещение храма было разрешено только служителям культа и правителям этих центров государственности на острове [\[7, с. 399\]](#). На данный момент он находится под патронажем

двора бывшего раджи Южного Бали (двора Puri Jerokuta), который расположен в столице провинции – городе Денпасар, и является местом культа («сокровищем») всех жителей острова. Храм открыт для посетителей, кроме больших праздников. В то же время вход в его «святое-святых» (*jeroan*) для туристов и иностранцев запрещен, что усложняет изучение сооружений на данной территории.

Пура Лухур Улувату в широком значении – комплекс, который кроме главного храма на скале включает непосредственно примыкающие к нему святилища-спутники, а также «родственные» храмы круга Prasanak (или Jajar Kemini), находящиеся в диапазоне 5 км: *Pura Dalem Kulat*, *Pura Pa rerepan*, *Pura Karang Boma*, *Pura Dalem Selonding*, *Pura Pangeleburan*, *Pura Batu Metandal*, *Pura Goa* [18]. Однако, в отличие от храмовых ансамблей горного ареала Бали, комплексность Пура Улувату является условной, а его главный храм – яркий пример камерности, живописности, гармоничного единения с природной средой, а также использования минимума архитектурных и декоративных средств, что характерно для сакральных сооружений юга острова.

Пура Лухур Улувату построен из кораллового камня (*batu bukit*), достаточно плотного и крепкого, поэтому степень сохранности большей части его скульптурного декора выше в сравнении с пластическим убранством храмовых сооружений, выполненных из мягкой серой осадочной породы *paras ukir* или черного вулканического туфа. В то же время, как справедливо отмечает Дж. Дэвисон, установить точную дату создания декоративного оформления храма проблематично, так как на протяжении длительной истории своего существования он обновлялся и перестраивался [18, с. 64]. В конце XIX в. часть основного святилища бесследно исчезла в морской пучине вследствие обвала кончика отвесной скалы. В 1949 г. храм был реконструирован, однако доступ к нему оказался затруднительным до 1983 г., когда был пристроен подход, облегчивший подъем по крутому гористому склону. Последние реставрационные работы в храме проводились после разрушения от удара молнии в 1999 г. его главной святыни (пагоды меру) и отдельных частей; сопровождались они масштабным освящением территории [19, с. 436].

Пура Улувату уникальный и по своей планировочной застройке, органично вписанной в окружающий ландшафт. Его узкая, горизонтально вытянутая архитектурная композиция вторит контурам скалистой оконечности полуострова Букит, подобно кораблю выступающей «носом» навстречу океаническому пространству (Рис.1).



Рис.1. Пура Лухур Улувату. Вид с утеса. Источник: <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpcbbali/situs-pura-luhur-uluwatu/>

Вокруг храма находится обширная лесо-парковая зона («окультуренные джунгли»), представленная густо насаженными тропическими деревьями с извивающимися кронами, кустарниками, цветущими растениями. Среди обилия флоры Пура Улувату звучит не плотным протяжным аккордом (как большинство ведущих храмовых ансамблей острова), а затерявшимся, крохотным, но выразительным акцентом. На примыкающей к нему территории располагаются также смотровые площадки, амфитеатр для танцевальных представлений кечак, вспомогательные павильоны и алтари, административные здания, пристроенные в современный период. Общая площадь земельного участка, принадлежащего храму – 5000 м² [18].

С идилией окружающего ландшафта контрастирует установленная на перекрещенных арках монументальная скульптурная группа, изображающая одного из героев «Рамаяны» – ракшаса-великаны Кумбхакарну (брата короля демонов Раваны), неистово пожирающего обезьян. Использование монументальной пластики в ансамбле балийского храма нетипично для архитектурной традиции острова, однако в иконографическом аспекте в данном случае мотивировано тем, что зеленая зона Пура Улувату является «лесом обезьян» (здесь плотно расселившихся и агрессивных), а исполняемый танец кечак – «обезьянним танцем» [12, с. 57].

К храму с обеих сторон (с севера и юга) ведут длинные лестничные пролеты с широкими ступенями и обзорными павильонами-беседками. Они змейкой тянутся вдоль высокой обрывистой набережной зоны, ограничиваясь от кромки откоса укрепленной каменной балюстрадой. С восточной стороны к главному входу подводят ровный подъем из 67 ступенек.

Структура Лухур Улувату традиционно следует трёхчастной модели Вселенной и согласно принципу *Tri Mandala* состоит из трёх линеарно расположенных зон (или огорожденных стеною дворов) – *Nista Mandala*, *Madya Mandala*, *Utama Mandala* [9, с. 421]. В то же время особенность его пространственной ориентации состоит в том, что он обращён к юго-западу, то есть «к морю» (*kelod*), а не на северо-восток острова, «к горе» (*kaja*), что обусловлено чётким юго-западным географическим вектором самого утеса полуострова

Букит. (Отметим, что на Бали направление *kaja*, как правило, ассоциируется со священной горой Гунунг Агунг.) Это означает, что внутренний двор храма – *jeroan* – находится в секторе *kelod-kauh* , а внешний – *jaba sisi* – в секторе *kaja-kangin* . Так как со скалы за горизонтом видны контуры восточной части Явы, можно предположить, что священным ориентиром при сооружении храма были горы соседнего острова.

Пура Лухур Улувату также отличается минимальным количеством построек. На территории первой зоны – *Nistya Mandala* (внешний двор *jaba sisi*) – сооружены архитектурные формы светского предназначения, навесы-павильоны бале:

- bale Kul-Kul;
- bale Murda;
- bale Gong;
- bale Asta Psi;
- bale Weragan.

Здесь возведены и парные каменные навесы-алтари *tugu* (или *apit lawang*) – для духов-стражей храмовой территории (*taksu*) .

Вторая зона – *Madya Mandala* (средний двор *jaba t engan*) – представлена павильоном *bale gong*, квадратным в плане навесом *bale* и резервуаром с родниковой водой.

Третья зона – *Utama Mandala* (внутренний двор *j eroan*) – включает постройки как культового, так и сопроводительного значения:

- Mery Tumpang Tiga;
- Pelinggih Repelik (*tajuk*);
- Pelinggih Prasada;
- bale Pawedaan.

Храмовая территория огорожена невысокой мощной стеной *repyengker* , выложенной из грубо обработанных каменных блоков. По обе стороны от неё, на отдельных участках обустроены укрепленные смотровые проходы с видом из утеса на океан, куда можно спуститься по ступенькам с первой зоны храма.

Вход в первый и второй дворы маркирован «расколотыми» воротами чанди бентар (*candi bentar*) , которые имеют необычные для данного вида архитектурных сооружений очертания птичьих крыл. Балийцы этот стиль называют *bersayap* , что означает «крылатый» [\[11, с. 267\]](#).

Проходы в первую зону похожи на массивные пилоны. Они вырастают из массива стены, прорезая её со ступенями. В отличие от сложившейся на Бали типологии «расколотых» ворот, с частым глубоким профилирующим членением плоскости по горизонтали и обильным геометрическим декором, поверхность стен этих чанди бентар практически ровная, отмеченная симметрично на обеих половинах неглубокими вертикальными выступами в среднем регистре, обрамленными вверху рельефной лентой зубчатого рисунка и фризовым пояском, отделенным глубокими прорезями. Венчают конструкцию небольшие закругленные изгибы, напоминающие распостёртые в полёте крылья птицы.

Конфигурация ворот, ведущих во второй двор, тяготеет к большей пластической выразительности и декоративной обработке. Вертикальные, выложенные из серого коралла блоки подымаются вверх, от середины будто разлетаются по бокам и образуют в верхней части отчетливый рельефный изгиб. Таким образом, силуэт этих ворот еще в большей степени ассоциируется с распостёртыми крыльями птицы гаруды (Рис. 2).



Рис.2. Пура Лухур Улувату. Ворота Чанди Бентар. Зона Nistya Mandala.

Источник: <https://womanadvice.ru/hram-uluvatu>

Плоскость стен данных чанди бентар оживлена чётким контуром рустовки. В среднем поясе она украшена едва выступающим плоским рельефом с мотивами собранных в пучки крупных листьев (*Karang daun*) и рассыпанных на поверхности стилизованных мелких камней (*Karang batu*), закрученных в округлые завитки листвы (*patra pung gel*). Эти же узоры украшают и средний регистр боковых архитектурных приложений ворот, и угловые столбы стены *repyengker*, отделяющей первый двор от второго. В верхней части основного объема чанди бентар присутствуют декоративные мотивы, практически не используемые в лексиконе местных скульпторов – мелкие «язычки» пламени (*api-apian*) (в основном объеме) и изображения стилизованного павлина с роскошным, закрученным у полукруг хвостом, похожим на неполный крупный бутон пиона (в прилегающих боковых частях). Подобный узор встречается и в орнаментике батика из острова Ява, откуда он вероятно и был заимствован.

Центральное поле стены по обе стороны ворот также имеет оригинальное декоративное решение в форме решетки с розетками в квадратных отверстиях-секциях, а вверху её украшает кайма орнамента со специфическим рисунком в виде ленты с «зацепами».

«Крылатый» стиль *bersayap* прочитывается в архитектурном облике вспомогательных боковых выходов из храмовых зон и чанди бентар храмов-спутников на территории ансамбля. Одно из таких святилищ располагается справа от главного лестничного подъема в Пура Улувату. Его ворота, возведенные из белого коралла, покривневшего со временем под воздействием атмосферных факторов, охраняют парные статуи *dwarapala* – обезьяны-братья Сугрива и Субали. Архитектоника ворот (наличие развитых боковых частей, членение объема горизонтальными профилями) и характер их геометрического декора подобны каноническим образцам данного вида строений, сформировавшихся в Центральном и Восточном Бали. На стиль *bersayap* намекают отклоненные по сторонам верхушки «расколотых» проходов в верхнем регистре. Следует отметить еще один интересный элемент архитектурного декора в верхнем сегменте данных ворот. В

основании их «крыльев» установлены сосуды калаша (*kalasa*) – ёмкости с коротким узким горлышком, которые часто используются в ритуальной практике. В отличие от стилизованных миниатюрных башенок-ступ, украшающих верхушки яванских чанди, эти декоративные формы выделяются своим натурализмом и пластичностью. Примечательно, что в декорировании балийских храмов (как юга, так и других регионов) мотив сосуда *kalasa* встречается редко (Рис.3).



Рис.3. Пура Лухур Улувату. Святилище у входа. Ворота Чанди Бентар. Фото М. Ратко, 2017 г.

Характерная особенность Пура Улувату, как уже отмечалось выше, заключается в сведении к минимуму количества сооружений, а также в упрощенности их конструкции и декора.

Перед входом в первый двор *jaba sisi* (длина 13.25 м, ширина 12.43 м), в правом углу установлена дозорная башня *bale kul-kul*. Её невысокая квадратная в плане одноярусная каменная база украшена лишь условно трактованными угловыми макаронами слона *Karang gajah* (внизу в основания), геометрическими ромбовидными узорами (по центру с каждой стороны) и фигурами крылатых львов *singa* (по углам вверху). Четыре деревянных столба поддерживают крышу под толстым черным соломенным покрытием из волокон сахарной пальмы *ijuk*. Внутри, за невысокой оградой, установлены три вертикальных столба-бревна (барабаны), удары по которым сигнализируют о важных событиях в храме (начале церемонии или когда небожители спускаются с гор) [3, с. 27]. Декор на деревянных элементах башни отсутствует.

Далее, справа, находится *bale murda* – павильон под черепичной крышей для временного размещения даров. Если придерживаться правой стороны и двигаться вглубь, то в промежутке между стеной среднего двора и внешним обходом храма располагается нижний уровень *jaba sisi* – подсобный уголок с павильоном *bale agung* («местом встречи»), который вынесен сюда по причине ограниченности территории храма, *bale waregan suci* («кухня») и навесы для отдыха.

Слева к *jaba sisi* примыкает небольшое квадратное в плане святилище, построенное в XVI в. – храм *Pura Dalem Jurit*, посвященный «преданному помощнику, генералу и министру местного божества Bhatara Mahajaya» («опекуну» горы Гунунг Агунг) – Ида

Рату Багус Джуриту (Ida Ratu Bagus Jurit) [\[11, с. 270\]](#). Следует отметить, что в данном аспекте Лухур Улувату не является исключением – аналогичные композиционные решения храмовых сооружений с дополнительными святилищами в основных дворах часто встречаются в сакральной архитектуре острова (кроме Северного Бали). Доступ к данному святилищу ограничен.

В пределах Pura Dalem Jurit, за оградительной стеной с расколотыми проходами, построено четыре алтара на базах из белого коралла. Три из них – *pekinggih* с одноярусными крышами – жертвенники для духов-охранников блаженного Нирартхи, а четвертый – *Meru Tumpang Kalih* с двухъярусной кровлей – построен в честь Ida Ratu Bagus Jurit. В реликварии Meru Tumpang Kalih хранятся статуэтки *pratima* Брахмы, Вишну и выше указанного почтенного святого, который, по версии местного справочно-информационного источника, является ипостасью Шивы Рудры (в форме Murti Puja) [\[18\]](#). Pratima этого храма вынимают и наряжают в праздничные одеяния во время церемонии ко Дню его рождения (одалана *Anggar Kasih Medangsiga*, который празднуется только один день раз в год) [\[16\]](#). Показательно, что на деревянных элементах конструкции алтарей Pura Dalem Jurit полностью отсутствует декор; на базах он представлен лишь геометрическим, выложенным из камня рисунком (Рис. 4).



Рис.4. Пура Лухур Улувату. Святилище Pura Dalem Jurit. Алтари Pelinggih, Meru Tumpang Kalih. Белый коралл, дерево, солома ijk. Фото М. Ратко, 2017 г.

В юго-западной стороне святилища, у стены, на ступенчатом подъеме установлен каменный алтарь-трон в честь Нирартхи. Это комбинированный вид строений, сочетающий признаки лотосового престола *padma sara* (с одним троном, без изображения черепахи Бедаван Нала в основании базы) и жертвенника *prasada*, поскольку он содержит неглубокую нишу в верхней секции «тела» (*badan*), где предположительно находится статуя Нирартхи, и завершается пирамидальной башенкой (*kerala*), похожей на ярусные надстройки дравида-шикхара южно-индийских храмов. Этот алтарь также не имеет декора в рельефе. Его украшают лишь каменные сосуды калаша, расставленные по краям прямоугольной базы и средней секции «тела».

Декоративным акцентом святилища Pura Dalem Jurit являются парные изваяния стражей, установленные на платформе по бокам алтаря. По мнению местных исследователей, это изображения Брахмы (слева) и Вишну (справа) [\[12, с.126; 15, с.392\]](#). Подобная персонификация в целом не типична для охранных статуй круга *dwarapala*, но в данном

случае подчеркивает статус храма и место в иерархии святых легендарного патриарха балийского индо-буддизма. Стилистика исполнения данных фигур навеяна восточно-яванскими прототипами периода Маджапахит (1293–1520). Они отличаются правильными анатомическими пропорциями, грубоватой, но выразительной пластикой лиц. Изображаемые представлены в праздничном скульптурном облачении, их головы украшают тщательно проработанные короны-прически макута с конусообразными макушками; в левой руке оба персонажа держат ритуальные сосуды камандалу (*kamandalu*) – продолговатые металлические емкости с крышкой, предназначенные для хранения святой воды *tirta amerta* [18, с. 65]. Иконографическим демаркантом Вишну является колесо, удерживаемое ним в правой руке, символизирующее вращающийся огненный диск, а вот Браhma прижимает к правому плечу булаву – атрибут, не характерный для данного божества. Статую Браhma заворачивают в одежды знакового красного цвета, а Вишну, наоборот, облачают в ткань неатрибутивного для него черного тона. Подобное свободное обращение с иконографией индуистских божеств является индикатором уникальности балийской версии индуизма и характерно для скульптурной пластики Бали в целом и юга острова в особенности (Рис. 5).



Рис. 5. Святилище Pura Dalem Jurit. Статуи Браhma и Вишну на каменном алтаре-троне.
Источник: <https://www.life-in-travels.ru/uluwatu/>

Вторая зона – *Madya Mandala* (средний двор *jaba tengan*) – имеет вытянутую прямоугольную форму (длина 35.54 м, ширина 9.20 м) и представлена двумя постройками: павильоном *bale gong* для оркестра гамелан в крайнем правом углу и вспомогательным навесом *bale*. Слева находится колодец с родниковой водой, которая считается «чудом из храма Улувату» [16]. Её используют для ритуала приготовления священной воды *tirta amerta*. Этот двор обычно закрыт для широкого круга посетителей. Здесь происходят моления во время праздничных церемоний, на которые собираются индуисты со всего острова ввиду почетного статуса храма. Продиктованный данной особенностью императив экономии храмовой территории, на наш взгляд, и обусловил отход от композиционного канона – открытость, незаполненность пространства *jaba tengan*.

Выразительный архитектурный акцент и главное украшение средней мандалы храма – ворота Чанди Курунг (*Candi Kurung*), которые ведут непосредственно во внутренний двор. Их форма нетипична для балийской храмовой архитектуры – вход в «святая

святых» храма обычно маркируют ворота Кори Агунг с характерным завершением в форме башни-горы. Силуэт Чанди Курунг – с одним арочным проходом и тремя башенками-флеронами вверху – напоминает надвратные конструкции (гопуры) кхмерских храмов ангкорского периода (IX–XIV вв.) [9, с. 317]. Также можно провести параллели с вратами, мусульманского кладбища конца XVI в. в Сендангдувуре на северо-восточном побережье Явы (округ Ламонган) [4, с. 227].

Несмотря на грубую рустованную каменную кладку, праздничные ворота Пура Улувату не создают впечатление массивности и величия, свойственное их предполагаемым кхмерским прототипам. Полуциркульная (а не клинчатая) арка имеет плавный криволинейный абрис. Верхушку её свода («притолок») образует не замковый камень, а два широкие горизонтальные каменные блока. Вверху над аркой возвышается популярный на Бали мотив скульптурной пластики – маскарон Бомы (*K arang Boma*), сына Неба (Вишну) и Земли (Ибу Пертиви) [10, с. 22]. Образ этого стража главных проходов храма, дарителя блага (*Jagathita*) представлен вариантом, напоминающим яванского *Kala* – одним лицом с высокой короной, без распластертых ладоней. Однако глаза Бомы типично балийские – выпуклые, но не устрашающие, скорее похотливые, игривые и дружелюбные. Изображение его лица обрамляют мелкие завитки орнамента *patra punggel*, а вверху над ним – невысокое стелоподобное завершение с короной *bentalé* на макушке. Центральный архитектурно-декоративный элемент Чанди Курунг фланкируют боковые башенки-флероны, которые напоминают миниатюрные яванские чанди. Мотив этих башенок повторяется и на завершениях угловых столбов участков стены, которая примыкает к воротам и отграничивает средний двор от внутреннего (Рис. 6).



Рис.6. Пура Лухур Улувату. Ворота Чанди Курунг. Зона Madya Mandala.

Источник: <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpcbbali/situs-pura-luhur-uluwatu/>

Хмурый («минорный») серо-коричневый строй Чанди Курунг, ограждающей стены и боковых столбов оживляют ритмические повторения горизонтальных полос вырезанного в коралловом камне декоративного оформления. Его образует странное переплетение завитков орнамента *karang batu*, *patra punggel*, мотивов одноглазого демона *karang bentulu*, а также язычков пламени *api-apian*, похожих по рисунку на пучки растительных побегов. Возле арочного проёма ленты орнамента завершаются репликами полуликов

шалуна Бомы, а на угловых выступах ворот угадывается силуэт упрощенно трактованного маскарона птицы из загнутым клювом (*karang goak*) [\[18\]](#).

Следует отметить, что такое конфигурирование орнаментального рельефа на поверхности стены ворот нетипично для декоративной отделки храмов *pura*. И в этом, на наш взгляд, проявилась примечательная для мастеров Южного Бали склонность к свободному экспериментированию с лексикой и композицией орнамента, обусловленная спецификой менталитета жителей морского побережья (открытостью для внешнего мира, свободолюбием, фантазийностью), а также свойствами кораллового камня, не позволяющего вырезать утонченные узоры канонического репертуара декора культовых сооружений Центрального Бали.

Проявлением пластических фантазий скульпторов, которые украшали Чанди Курунг, являются парные изображения маскаронов на боковых стенах, одетых в причудливые высокие шляпы-короны, своими абрисами напоминающими перевернутый колокол з отпрысками огненных прядей. Этих странных сорванцов Ф. Эйземан называет касарами (в переводе с индонез. языка *kasar* – грубый) [\[11, с. 269\]](#). Их аналоги не встречаются ни в храмовом декоре Южного Бали, ни в иконографическом лексиконе острова в целом.

Проходы как во вторую, так и в третью зону храма охраняют парные статуи слонов Ганеша. Их фигуры будто застыли в танцевальных позах на постаментах, верхушки которых декорированы, как и входные ворота, мотивами *K arang batu* и растительных завитков. Гармоничные по своим пропорциям, с длинными распущенными кудрями (украшенными на кончиках узором *patra punggel*), наряженные в праздничные танцевальные костюмы (браслеты на ногах и руках, пояса с пряжкой-цикlopом *karang bentulu*, веночки и серьги) – они считаются шедеврами южно-балийской декоративной скульптуры. Особое внимание в декоративной программе Лухур Улувату к образу слоноголового сына Шивы, покровителя мудрости, знаний и преодоления препятствий, объясняется тем, что именно на этом месте фундатор местного храмового зодчества Нирартха достиг просветления.

Третья зона храма – *Utama Mandala* (или внутренний двор *jeroan*) – место для священных ритуалов и молитв верующих индуистов во время религиозных церемоний. Она также имеет прямоугольную вытянутую форму (28.30 м в длину и 8.20 – в ширину), огорожена по периметру стеной и включает пять строений [\[12, с. 270\]](#). Примечательной особенностью композиции «святого святых» Лухур Улувату является отсутствие лотосового престола и центрическое размещение ключевых сакральных сооружений – жертвенника меру и алтарей *pekinggih*.

Начало внутреннего двора отмечено невысоким ограждением – участком стены *alin-alin*. За этим специальным барьером для злых духов, на невысокой платформе располагается *bale pawedaan* – четырёхстолпный павильон-навес под чёрной соломенной крышей с тонкими стенками из бамбуковой дранки с трёх сторон и широкой полкой *taban*, вмонтированной посередине. Его роль в данном случае полифункциональна – размещение жертвенных даров, принадлежностей для религиозных ритуалов, координация священником хода церемонии, место для отдыха, что обусловлено принципом экономии храмовой территории и отсутствием «профильных» павильонов в пределах этой зоны.

Слева от *bale pawedaan*, если двигаться вглубь, сооружен каменный алтарь типа *prasada*, являющийся непосредственной репликой стиля Маджапахит в архитектуре, сформировавшегося в XV – XVI вв. на Бали под прямым влиянием культурного наследия

восточно-яванского королевства [8, с. 56 – 57]. Это миниатюрное чанди с пирамидальной башенкой-завершением и нишой в «теле» (*badan*) для размещения даров служит для почитания легендарного Нирартхи, а также духов предков, прибывших из Явы.

Приблизительно на расстоянии 30 метров от павильона *repeteuyosan* на высоких квадратных платформах стоят парные алтари *pepelik* (или *tajuk*) – места для духов божеств, которые спускаются с гор на церемонию, и для размещения подношений. Они фланкируют главную святыню храма – триярусную пагоду меру (*Meru Tumpang Tiga*). Этот жертвенный сооружен в крайней центральной точке внутреннего двора Пура Улувату в честь его главного божества Шивы Рудры.

Все выше упомянутые строения имеют характерные крыши из чёрной соломы *ijuk*. Их декор – минимальный. Он ограничивается упрощенными геометрическими узорами, вырезанными в белом коралловом камне, которые украшают верхние пояски цокольных баз, и парой антропоморфных статуй, охраняющих проход в меру. Фигуры этих стражников, высеченных в каменных плитах, стилистически подобны скульптурным изваяниям обожествленных представителей первых королевских династий Бали из храма Пура Пучак Пенулисан, датируемых периодом Древней балийской культуры (X – XIII вв.) [19, с. 35]. Они представлены у фронтальных, подчеркнуто застывших позах, индивидуальные черты их ликов неразличимы. Пластика форм изображаемых угловатая, слабо артикулирована (их безрукие торсы, конечности как будто прильнули к каменным глыбам). Еще одна древняя реликтовая статуя (вероятно также Нирартхи) установлена за пагодой; её взор обращен к океану.

Деревянные детали меру (как и всех построек двора *jeroan*) полностью лишены орнаментики. Однако скопость пластических средств компенсируют удачно подобранные ее пропорции – соотношения высокой базы, «тела» и крыши *tum p ang*, ширины каждого яруса покрытия пагоды и толщины «тела» и пр. [20, с. 200 – 201]. Акцентированное расположение *Meru Tumpang Tiga* в дворе на фоне безбрежного морского пространства, живописный контраст чёрных зашмелых крыш и синевы океана с его освежающим бризом в целом придают ей исключительную выразительность.

Заключение. Таким образом, Пура Улувату – один из самых живописных храмовых комплексов Бали, яркий пример органичного синтеза с многообразным природным ландшафтом полуострова Букит. В своем композиционном и декоративно-пластическом решении он демонстрирует сложное переплетение различных эпох и культурных влияний. Это крохотное прибежище для духов богов и предков на вершине огромной отвесной скалы на пути из Куты в Нуся Дуа имеет типологические признаки храмовой архитектуры Южного Бали: камерность, вариативность планиметрического решения, экономное использование храмового пространства, минимум декоративных средств. И в то же время данный храм характеризуется рядом примечательных индивидуальных особенностей, которые проявляются в нетрадиционной пространственно-географической ориентации, удлиненной планировочной композиции, вторящей контурам утеса, предельном минимализме построек и их пластической отделки, оригинальной конфигурации входных ворот, а также в самобытной трактовке отдельных мотивов скульптурного декора.

Библиография

1. Бали это остров богов и храмов. URL: <https://round-trip.info/otdyx-v-azii/glavnye-hramy-ostrova-bali/> (дата обращения: 18.07.2022).
2. Кашмадзе И. И. Индонезия: острова и люди / АН СССР, Ин-т востоковедения.

- Москва: Наука, Глав. ред. восточной лит-ры, 1987. URL: <https://coollib.xyz/b/566273-igor-ilich-kashmadze-indoneziya-ostrova-i-lyudi/> readp (дата обращения: 23.06.2022).
3. Киндерсли Д. Бали и Ломбок / пер. с анг. И. Павловой. Москва: Изд-во «Астрель», Изд-во «АСТ», 2004. 240 с.
 4. Муриан И.Ф. Искусство Индонезии: с древнейших времён до конца XV века. Москва: Искусство, 1981. 239 с.
 5. Рата Ида Багус. Бали / Текст Ида Багус Рата, фото Андреа Пистолези; пер. с анг. Г. Харкевич-Дозмарова. Пистойя: Casa Editrice Bonechi. 127 с.
 6. Цыганов М. Сколько храмов на Бали – 1? или чем pura отличается от sanggah? URL: <https://m-tsyganov.livejournal.com/416783.html> (дата обращения: 10.12.2019).
 7. Dalton B. Bali handbook (Moon Handbooks); 2 edition. Avalon Travel Pub, 1997. 735 p.
 8. Davison J. Balinese architecture / Text by Julian Davison, Illustration by Bruce Granquist, Mubinas Hanafi and Nengahizzi Enu, Photographs by Invernizzi Tettoni. Singapore: Tuttle Publishing, Periplus Edition (HK), 2003. 80 p.
 9. Docras, Uday. Hindu Temples of Bharat, Cambodia and Indonesia. Essays / Executive Editor Deepa Docras. Indo Swedish Author's Collective. Stockholm SWEDEN and Nagpur INDIA, 2020. 448 p. URL: https://www.academia.edu/42640445/Hindu_tempel_of_India_Cambodia_and_Indonesia (дата обращения: 06.11.2022).
 10. Edyawati, Ni Luh. Bali: Culture & Legends. Ubud, Gianyar: SuecanWidhi Group, 1999. 48 p.
 11. Eiseman F. B. Jr. Bali: Sekala & Niskala: Essays on Religion, Ritual, and Art. Singapore: Tuttle Publishing, 2009 (Original edition 1990). 392 p.
 12. Hannigan T., Hoffman L. Bali: The Ultimate Guide to the World's Most Spectacular Tropical Island (Periplus Adventure Guides). Singapore: Tuttle Publishing, 2018. 351 p.
 13. Jaya, I Gusti Ngurah Agung. Ornament kekarangan / Institut Seni Indonesia (ISI-Denpasar), Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD). 2013. URL: <http://gungjayack.blogspot.com/2013/10/> (дата обращения: 26.06.2022).
 14. Jaya, I Gusti Ngurah Agung. Ornament keketusan / Institut Seni Indonesia (ISI-Denpasar), Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD). 2013. URL: <http://gungjayack.blogspot.com/2013/10/ornamen-keketusan.html> (дата обращения: 26.04.2022).
 15. Piliang, Santo Saba. Bali is not India: Bali true back history. Self Publishing & Printing Cekatan pertama. Mei 2017. 631 p. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=vIRXEAAAQBAJ&pg=GBS.PA282> (дата обращения: 23.02.2023).
 16. Pura Luhur Uluwatu Stana Dewa Rudra. URL: <https://www.bababali.com/pura/plan/uluwatu.htm> (дата обращения: 22.07.2022).
 17. Ramseyer U. The Art and Culture of Bali. New York-Jakarta: Oxford University Press, 1977. 265 p.
 18. Situs Pura Luhur Uluwatu URL: <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpcbbali/situs-pura-luhur-uluwatu/> (дата обращения: 16.10.2022). [Pura Luhur Uluwatu Site]
 19. Stutterheim W. Indian Influences in Old-Balinese ART. London: The India Society, 1935. 41[1] p.
 20. William R., Saliya Ir. Y., Arch M. Arsitektur bangunan meru ditinjau dari tata letak, proporsi, dan simbolisasi. Jurnal RISA (Riset Arsitektur). 2017 (April). Vol. 1, №2. P. 192–208. URL: <https://www.academia.edu/>

39810862/THE_ARCHITECTURE_OF_PAGODAS_VIEWED_FROM_THE_ANGLE_OF_SITE_LAY-OUT_PROPORTION_SYMBOLIZATION (дата обращения: 14.09.2022).

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Храмовый комплекс Пура Лухур Улувату (остров Бали): особенности композиции и декоративного оформления», в которой проведено исследование храмовой азиатской архитектуры и особенностей ее исполнения на островах Малайского архипелага Бали.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что Пура Улувату – один из самых живописных храмовых комплексов Бали, яркий пример органичного синтеза с многообразным природным ландшафтом полуострова Букит. В своем композиционном и декоративно-пластическом решении он демонстрирует сложное переплетение различных эпох и культурных влияний. С одной стороны, комплекс имеет типологические признаки храмовой архитектуры Южного Бали. И в то же время данный храм характеризуется рядом примечательных индивидуальных особенностей.

К сожалению, автором не представлен материал по актуальности и научной новизне проведенного исследования.

Методологической основой работы являются аналитико-синтетический метод изучения источников и литературы, метод композиционного анализа архитектурно-планировочной структуры храма, методы морфологического, иконографического и художественного анализа мотивов декора, сравнительного изучения памятников архитектуры. Для подбора фактологического материала автором был использован метод натурного исследования культового объекта с фото и видеофиксацией данных. Эмпирической базой исследования послужили материалы, собранные автором в процессе полевых исследований на территории храма Пура Лухур Улувату в октябре 2017 года и в апреле 2019 года, а также иллюстрации храмовых строений и их декора из фотоальбомов, визуального ряда балиеведческой литературы, интернет-ресурсов.

Цель исследования заключается в анализе архитектурно-планировочной организации храмового комплекса Пура Лухур Улувату, основного круга строений на его территории, их декора; выявление регионально-типологических и локально-индивидуальных черт в композиции и пластическом убранстве храма.

Проведя анализ степени научной обоснованности проблематики исследования, автор отмечает, что русскоязычные источники, посвященные храмовой архитектуре Бали сводятся, к сожалению, в основном к справочному туристическому материалу и статьям в популярных изданиях. Как отмечает автор, значительный опыт научной рефлексии культовой архитектуры острова наработан в зарубежном балиеведении. Вопросам истории создания Лухур Улувату, взаимосвязи с пантеоном божеств балийского индуизма, общих композиционных аспектов храма, деталей декоративного оформления его отдельных построек посвящены специальные разделы монографических исследований западных ученых, публикации индонезийских авторов, углубляющие представления о строении ансамбля и его отдельных составляющих, храмовых церемониях, иконографическом репертуаре пластической отделки, используемой в балийском традиционном зодчестве.

В статье автором представлен материал по религиозному обоснованию постройки храма, его сакральном значения, а также история его создания, проводимых реставрационных

работ. Согласно описанию автора, Пура Лухур Улувату в широком значении – комплекс, который кроме главного храма на скале включает непосредственно примыкающие к нему святилища-спутники, а также «родственные» храмы круга Prasanak (или Jajar Kemini), находящиеся в диапазоне 5 километров. Однако, как отмечает автор, в отличие от храмовых ансамблей горного ареала Бали, комплексность Пура Улувату является условной, а его главный храм – яркий пример камерности, живописности, гармоничного единения с природной средой, а также использования минимума архитектурных и декоративных средств, что характерно для сакральных сооружений юга острова.

Как констатирует автор, структура Лухур Улувату традиционно следует трёхчастной модели Вселенной и согласно принципу Tri Mandala состоит из трёх линеарно расположенных зон. В то же время особенность его пространственной ориентации состоит в том, что он обращен к юго-западу, а не традиционно на северо-восток острова, что обусловлено, по мнению автора, не только религиозными традициями, но и географическими особенностями местности.

Особого внимания заслуживает проведенный автором объемный детальный стилистический анализ всех трех зон архитектурной композиции и внутреннего оформления храмового комплекса, наглядно подкрепленный изображениями. На территории первой зоны – Nistya Mandala (внешний двор j aba s isi) – сооружены архитектурные формы светского предназначения, навесы-павильоны бале. Вторая зона – Madya Mandala (средний двор j aba t engan) – представлена павильоном bale gong, квадратным навесом bale и резервуаром с родниковой водой. Третья зона – Utama Mandala (внутренний двор j eroan) – включает постройки как культового, так и сопроводительного значения.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение аутентичной религиозной архитектуры и скульптуры, а также взаимовлияния культурных традиций в современном художественном дискурсе представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 20 источников, в большинстве иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ромашкова О.Н. — Специфика тембровой выразительности в программных оркестровых сочинениях Н. А. Римского-Корсакова // Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.40775 EDN: QMFCJT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40775

Специфика тембровой выразительности в программных оркестровых сочинениях Н. А. Римского-Корсакова

Ромашкова Ольга Николаевна

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра истории и теории музыки, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова

392000, Россия, Тамбовская область, г. Тамбов, ул. Советская, 87

✉ o.romashkova@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.5.40775

EDN:

QMFCJT

Дата направления статьи в редакцию:

18-05-2023

Дата публикации:

27-05-2023

Аннотация: Предмет исследования — формы проявления тембровой выразительности в программных оркестровых сочинениях Н. А. Римского-Корсакова. Объектом исследования становятся особенности симфонического творчества композитора на примере программных сочинений. Практическая значимость исследования заключается в том, что результаты исследования могут быть востребованы профессиональными музыкантами различных специальностей и служить источником учебно-методических материалов для общих и специальных курсов высшего и среднего звена музыкального образования. В исследовании использованы следующие методы: историко-стилистический метод, направленный на рассмотрение эволюционных процессов, протекавших в программном оркестровом творчестве Н. А. Римского-Корсакова; метод сравнительного анализа и аналогии, благодаря которому удалось выявить общие и отличительные черты в использовании средств тембровой выразительности в произведениях композитора разных периодов его творчества. Актуальность статьи связана с малоизученностью вопросов тембровой драматургии и продиктованных ими особенностями инструментовки в симфонических партитурах программных сочинений Н.

А. Римского-Корсакова. В современном отечественном музыкознании наблюдается актуализация исследовательского внимания к области изучения специфики тембровой выразительности. Поэтому обращение к творчеству Н. А. Римского-Корсакова, как композитору-первооткрывателю многих приёмов тембрового развития, представляется актуальным. Новизна исследования заключается в целостном охвате вопросов, посвящённых специфике тембровой выразительности в программных оркестровых произведениях композитора. Особенности применения таких приёмов тембровой драматургии, как тембровая персонификация, смешение тембров, рассматриваются с позиций проявления уникального тембрового слуха композитора и в контексте общих стилистических тенденций русской музыки конца XIX столетия. Выводы: в оркестровых программных сочинениях Н. А. Римского-Корсакова обнаруживается ряд новаторских решений, продиктованных программным замыслом. Выявленные средства тембровой выразительности: обилие оркестровых solo инструментов деревянно-духовой группы, приёмы тембровой персонификации и тембровых микстов, свидетельствуют об проявлении уникального дара композитора — тембрового слуха.

Ключевые слова:

Николай Андреевич Римский-Корсаков, оркестровые сочинения, оркестровка, инструментовка, программность, solo, тембровый слух, тембровое варьирование, персонификация тембров, тембровая драматургия

Масштаб дарования Николая Андреевича Римского-Корсакова, безусловно, в наибольшей мере проявился в его оперном творчестве. И, тем не менее, гениальность композитора, самобытность его музыкального языка затронула все области музыкального искусства. Особое значение в эволюции русской музыки имеет его симфоническое наследие. Именно в оркестровых сочинениях, а также в симфонической ткани оперных партитур проявилась такая особенность музыкальных представлений композитора, как тембровый слух, что напрямую сказалось на стиле оркестрового письма, а именно в инструментовке симфонических произведений.

Музыка Н. А. Римского Корсакова постоянно находится под пристальным вниманием искусствоведов. Современное музыкознание накопило большое количество работ исследователей разных поколений, в которых параллельно с вопросами значения творчества композитора, рассматриваются некоторые особенности его оркестрового стиля и затрагиваются проблемы оркестровки. Например, монографические труды Л. Г. Барсовой [1], А. А. Гозенпуда [4], А. Н. Кручининой [6], М. П. Рахмановой [9], А. А. Соловцова [14]. Весьма ценные наблюдения по поводу образного строя отдельных инструментов в оркестровых партитурах композитора содержатся в исследованиях А. М. Веприка [2], Ф. Е. Витачека [3], А. И. Кандинского [5], А. С. Осколкова [7], Е. П. Прокопьевой [8], Е. В. Степановой [15]. Особенности оркестрового стиля, как правило, рассматриваются на примерах знаковых произведений (Симфоническая сюита «Шехеразада» или известные симфонические эпизоды из опер), к сожалению, не всегда в поле зрения оказываются находятся другие программные оркестровые опусы композитора. До настоящего времени в этих сочинениях слабоизученными оказываются вопросы тембровой драматургии в контексте авторского музыкального языка. В зарубежном музыкознании практически отсутствуют работы, рассматривающие проблемы тембровой драматургии в программных оркестровых сочинениях композитора. Внимание некоторых зарубежных исследователей творчества Н. А. Римского-Корсакова

сосредоточено на частных вопросах особенностей его оркестрового стиля (Р. Тарускин [16], М. Фролова-Уокер [17]).

Данная статья стремится восполнить создавшуюся лакуну. Цель работы заключается в раскрытии особенностей оркестрового письма в программных симфонических сочинениях Н. А. Римского-Корсакова в аспекте проявления уникального тембрового мышления автора. В связи с этим в статье предполагается решить следующие задачи: 1) выявить ведущие компоненты тембровой драматургии программных оркестровых опусах композитора; 2) дифференцировать авторские подходы в использовании оркестровых *solo* и приёмов тембровых микстов.

Н. А. Римский-Корсаков, от природы наделённый красочным тембровым слухом, в своих произведениях демонстрирует особое отношение к инструментальным тембрам, тонко чувствуя их образно-выразительные возможности, по максимуму используя и их технический потенциал. Композитор является замечательным мастером колористического письма, причём колорит его произведений несёт в себе нечто праздничное, «мажорное», в красках преобладают яркие тона. Отсюда обилие виртуозных *solo* отдельных оркестровых инструментов, демонстрирующих весь блеск, на который они способны. В качестве оркестровых красок Н. А. Римский-Корсаков использует инструментальные миксты, мастерски соединяя различные тембры.

Наиболее рельефно это отношение проявляется в его программных симфонических произведениях. Начиная с первых программных опусов «Садко» и «Антар», тембровые краски являются не только элементами звукописи, создающими зрительный живописный образ. Инструментальные тембры активно включаются в сюжетное повествование, а тембровое варьирование является одним из основных приёмов симфонического развития Н. А. Римского-Корсакова.

В 1880-е гг. в творчестве Н. А. Римского-Корсакова происходит невероятный подъём, он пишет свои оперные шедевры «Снегурочку», «Садко», а также из-под его пера появляются лучшие оркестровые сочинения — «Сказка», «Симфониетта на русские темы», Фортепианный концерт, «Испанское капричио», Концертная увертюра «Светлый праздник», Симфоническая сюита «Шехеразада». Кроме того, в 1880-е гг. он делает редакции своих первых симфонических опусов (Первой симфонии, Второй симфонии «Антар», Третьей симфонии, «Садко», Увертюры на темы трёх русских песен, Сербской фантазии).

В позднем периоде творчества Н. А. Римского-Корсакова основное внимание приковано к оперному жанру, и своё мастерство оркестровки он всецело применяет в создании оперных партитур. Почти все оперы композитора содержат симфонические сцены. Оркестр в операх Н. А. Римского-Корсакова имеет не просто сопроводительную функцию, а рисует целые симфонические полотна. При этом многие симфонические фрагменты опер настолько яркие и основательные, что обрели самостоятельную концертную жизнь вне опер. Наиболее яркие из них — «Сеча при Керженце» из III акта «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане». Кроме того, композитором составлены сюиты из симфонических фрагментов опер «Снегурочки», «Млады», «Ночи перед Рождеством», «Сказки о царе Салтане», «Пана Воеводы». При доминирующем отношении к оперному жанру, в 1900-х гг. Н. А. Римский-Корсаков пишет и отдельные симфонические произведения: «Над могилой» (прелюдия памяти М. П. Беляева, 1904), «Здравица» (1907), «Неаполитанская песенка» (1907).

Во всех симфонических произведениях, включая оперные партитуры, наглядно видна рука мастера оркестрового письма. Если окинуть всё симфоническое творчество Н. А. Римского-Корсакова одним взглядом, то ясно прослеживается его особое внимание к программным сочинениям. Яркость, красочность и подчас образная конкретность его программных симфонических полотен сродни «музыкальной живописи», и в них особенно проявилась творческая фантазия, уникальный тембровый слух и музыкальная изобретательность композитора.

Н. А. Римский-Корсаков тяготеет к конкретной программности. Как правило, композитор прописывает программу. Таковы симфоническая картина «Садко», симфоническая сюита «Антар», одночастные произведения «Сказка» и «Светлый праздник». Исключение составляет Симфоническая сюита «Шехерезада», в которой автор снял ранее задуманные программные пояснения частей, оставив только обобщающее название всего произведения. Конкретную программу имеют и оперные симфонические фрагменты. Следует отметить, что даже непрограммные симфонические сочинения Н. А. Римского-Корсакова передают подчас настолько конкретные образы, что можно сказать, что они содержат элементы скрытой программы. Яркий пример тому — «Испанское капричио».

Одним из важнейших средств создания конкретных образов, «музыкальных картин» для композитора стала оркестровка. Внимательное изучение инструментов параллельно с педагогической деятельностью и композиторской практикой побудило Н. А. Римского-Корсакова к созданию собственного учебника — «Основы оркестровки» [12]. В этом труде композитор не только рассуждает и даёт конкретные рекомендации в отношении инструментов в целом, но и излагает свои слуховые представления в отношении оркестровых тембров, их соединений. Данный труд и по сей день является основополагающим пособием для современных композиторов.

Особую роль в оркестровке Н. А. Римский-Корсаков отводит деревянно-духовым инструментам. «В группе деревянных духовых... различие тембров отдельных её представителей: флейт, гобоев, кларнетов и фаготов гораздо более ощутимо, так же, как и различие регистров в каждом из названных представителей. В общем деревянная духовая группа обладает меньшей гибкостью по сравнению со смычковой в смысле подвижности, способности к оттенкам и к внезапным переходам от одного оттенка к другому, вследствии чего не обладает и той степенью выразительности, каковую мы видим в группе смычковой» [12, с. 17]. Иначе говоря, тембровое своеобразие деревянно-духовых само по себе является выразительным средством. Кроме того, композитор выделяет «область выразительной игры», это преимущественно средний регистр инструментов, за пределами которой «...инструмент скорее обладает красочностью» [12, с. 17].

Из деревянно-духовых инструментов особое внимание композитор уделяет флейте и кларнету. Со времён «Снегурочки», оперы, которую Н. А. Римский-Корсаков сам считал наиболее удачной в плане оркестровки, за этими инструментами прочно закрепились конкретные образы: персонаж холодной прекрасной Снегурочки связывается с тембром флейты, а пастуха Леля с лирическим пасторальным кларнетом. Персонификация тембров проникает и в оркестровые сочинения, становясь одним из приёмов образной драматургии.

Особая область выразительности принадлежит гобою. Композитор определят его тембр как «простодушно-весёлый в мажорных и трогательно-печальный в минорных мелодиях

». Относительно регистров звук гобоя «*грубый, густой* » в низком, «*нежный, сочный* » в среднем, и «*жидкий, резкий* » в высоком регистрах.

Также Н. А. Римский-Корсаков отмечает, что «*инструменты носового тембра: гобой и фагот, по причинам, кроющимся в способе издавания звука через двойную трость, обладают сравнительно меньшей подвижностью и гибкостью в оттенках...* Инструменты эти всё-таки по преимуществу мелодические в широком смысле этого слова, то есть более спокойно-певучие...» [\[12, с. 22\]](#).

Первый программный оркестровый опус Н. А. Римского-Корсакова — музыкальная картина «Садко», написанная в 1867 г., однако подвергшаяся неоднократной редакции зрелым мастером. Окончательная редакция произведения проведена в 1891–1892 гг. Сравнение инструментовки разных редакций — это задача специального исследования, поэтому будем ориентироваться на последнюю редакцию «Садко» [\[13\]](#).

В партитуре этого произведения автор предписывает довольно развёрнутую программу, где пересказывает эпизод из былины «Садко». Для раскрытия сюжета в «музыкальной картине» Н. А. Римский-Корсаков применяет различные средства выразительности, но основными являются ладо-гармонические и тембровые краски.

Так, тема моря, стоящая на трёхзвучном мотиве, связывается с тембром струнных. А тема морского царя (знаменитая гамма Н. А. Римского-Корсакова тон-полутон) проходит у струнных, но поддерживается параллельным движением в терцию флейт, затем гобоев, при этом и флейты, и гобои начинают нисходящее движение со своего высокого, наиболее резкого регистра.

Изящная, «блестящая», расцвеченная бликами форшлагов и трелей тема золотых рыбок звучит у лёгких грациозных скрипок, а затем у флейт, пикколо и кларнетов в высоком регистре. Следующая за ней напевная широкая мелодия — тема подводного царства, интонационно повторяющая тему золотых рыбок, звучит как дуэт виолончели и кларнета, во втором проведении с октавной дублировкой у флейты. В развитии две фразы этого дуэта объединяются в лирической задушевной мелодии гобоя *solo*. Впоследствии, в одноимённой опере, эта тема станет темой царевны Волховы.

Ещё одна важная тембровая краска — это аккорды арфы, имитирующие звучание гуслей. Первое проведение короткой плясовой темы Садко поручена альтам. А следующая за ней величальная, которую Садко поёт Морскому Царю, изложена сначала у скрипок с сурдиной, а затем у солирующего кларнета. Уже в этом раннем сочинении ясно прослеживается отношение композитора к тембру и как к музыкальной краске для создания зрительного образа, и как к средству музыкальной характеристики персонажа.

Следующее программное симфоническое сочинение Н. А. Римского-Корсакова — Симфония № 2 «Антар», созданная в 1868 году, неоднократно подвергалась редакции со стороны скрупулёзного автора, в результате чего композитор изменил жанровое определение, назвав его симфонической сюитой. Действительно, следование программе и опора на жанровый тематизм выводят это произведение за рамки классического сонатно-симфонического цикла. Как писал сам автор, «...называя "Антара" симфонией, я был не прав. "Антар" мой был поэма, сюита, сказка, рассказ или что угодно, но не симфония» [\[10, с. 78\]](#). Окончательная редакция произведения сделана в 1897 г. В основе «Антара» лежит сюжет одноимённой восточной сказки О. И. Сенковского. Предисловии к партитуре содержится авторская развёрнутая программа (четыре части сюиты соответствуют четырём эпизодом сказки) [\[11, с. 2\]](#).

Интерес к образам сказочного востока вообще характерен для композиторов-кучкристов. В этом они следуют традициям «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки. Н. А. Римский||Корсаков добавляет своё видение Востока, расцвеченнное тембровыми красками.

В данном произведении важную роль играет тембровая драматургия. Она является частью преобразований основного лейтмотива Антара — типичного романтического героя, своего рода «Фауста». Первое проведение темы Антара в первой части поручено альтам, затем виолончелям. Во второй части «Сладость мести» тема Антара переходит к духовым, приобретая мощное воинственное звучание сначала фаготов, а затем медных инструментов — тромбонов, труб и валторн. Только в заключении тема звучит призрачно в высоком регистре сначала у флейты, затем у скрипок, как реакция героя на произошедшую битву. В третьей части «Сладость власти» тема Антара появляется в центре развития двух основных тем и поручена грозным суровым тромбонам. А в четвёртой части лейтмотив звучит сначала ярко и звучно у фаготов и виолончелей, а затем более мягко у виолончелей. Таким образом, герой, пройдя испытание «медными трубами», возвращается к своему первоначальному тембру.

Особое значение в этом сочинении композитор придаёт тембрам деревянно-духовых. Именно с ними связан образ пленительного востока. Так, во вступлении первой части образ знойной пустыни рисуют затаённая тема фаготов и восходящий мотив флейты. Далее именно флейте поручена орнаментальная восточная мелодия, которая получит тембровое развитие у кларнетов, а затем у скрипок.

Во второй части деревянно-духовые, в основном, имеют звукоизобразительную функцию, дополняя картину битвы. Третья часть открывается темой, символизирующей благополучие и блеск власти султана, этому способствует и несколько «бездушный» хор деревянно-духовых. Вторая, более лирическая тема, изначально изложенная у струнных, находит своё тембровое развитие у флейты и кларнета.

Особого внимания заслуживает четвёртая часть «Антара». Основная тема этой части — томная, изящная тема любви — поручена английскому рожку. Н. А. Римский||Корсаков намеренно заменяет гобой его альтовой разновидностью для создания особого колорита этой темы, колорита пленительного чувственного востока. Именно в этом качестве и воспринимает композитор тембр английского рожка.

Таким образом, в симфонической сюите «Антар» Н. А. Римский||Корсаков активно использует оркестровые краски для раскрытия сюжетной программы, создания колоритных образов, связанных с восточной тематикой, а также для прорисовки ярких живописных картин. В этом сочинении проявляются такие характерные для последующих опусов черты тембрового развития, как мастерское владение оркестровыми solo и приёмами смешения тембров. Оркестровка вместе с фактурой является у Н. А. Римского-Корсакова мощным средством варьирования, важнейшим условиями для вариационного развития музыкального материала, который композитор умеет темброво освежать, вкладывая в это свою неиссякаемую фантазию.

Как отмечалось ранее, 1880-е гг. в творчестве Н. А. Римского||Корсакова ознаменованы расцветом его симфонического творчества. Одно из первых произведений этого периода — «Сказка» для симфонического оркестра. Этому произведению композитор также предпосыпает программу. В данном случае в виде стихотворного эпиграфа, знаменитого пушкинского пролога к «Руслану и Людмиле» — «У Лукоморья дуб зелёный». Но при этом композитор замечает: «Я же рассказываю свою музыкальную сказку... Сказка моя,

во-первых, русская, во-вторых, волшебная... Пусть всякий ищет в моей сказке лишь те эпизоды, какие представляются его воображению, а не требует с меня перечисленного в пушкинском прологе» [10, с. 184–185]. Тем не менее, образы «Сказки» зачастую сравниваются с пушкинскими персонажами, например, образ рассказчика-кота в прологе, Кащея в главной партии, царевны в побочной и т.д.

В этом произведении нет противопоставления «реального» и «фантастического». Здесь все образы загадочны и таинственны — от начальной присказки до призрачного эпилога. Примечательно, что автор не даёт жанрового определения этому произведению. Действительно, в «Сказке» нет картинности, нет последовательного повествования, нет и конфликтности, которые могли бы дифференцировать жанр этого одночастного произведения. Драматургию «Сказки» можно определить как калейдоскоп музыкальной фантастики, причудливо возникающих и исчезающих тем и мотивов, при этом заключённых в усложнённую сонатную форму со вступлением и эпилогом.

В этом произведении в наибольшей степени проявляется такая черта оркестрового стиля Н. А. Римского|Корсакова, как слияние тематизма с тембром. Практически все темы и мотивы закреплены за определённым тембром. Например, начальная тема, которая в дальнейшем развитии появляется на гранях формы, всегда звучит у фагота и низких струнных, а скерцозный угловатый мотив *staccato* в связующей партии звучит у гобоя, кларнета и фагота.

Кроме того, автор использует и тембровое варьирование, как приём, раскрывающий новые грани образа. Особенно примечательным и актуальным для исследования является тембровое изменение второй распевной темы побочной партии, которая изначально исполнялась кларнетом *solo*, а в репризе звучит у гобоя, теряя свою пасторальную окраску, становясь более задушевной и чувственной. Эта же тема у гобоя на фоне призрачных флаголетов арфы и лёгких фигураций скрипки *solo* звучит в последних тактах этой оркестровой пьесы, становясь своеобразным эпилогом «Сказки».

Расцвет симфонического творчества Н. А. Римского|Корсакова приходится на вторую половину 1880-х гг. и связан с появлением двух шедевров — «Испанское капричио» (1887) и «Шехеразада» (1888). В этих произведениях автор являет себя зрелым мастером оркестрового письма, подчиняя внешний блеск оркестровки программно-идейному замыслу сочинений. Оба сочинения отличает внимание композитора к «чистым» тембрам, особенно ярким блеском звучат инstrumentальные *solo*. Кроме того, автор свободно использует и тембровые миксты, чаще всего сочетание деревянно-духовых и струнных для создания нового образного оттенка или колористической краски, а также для уплотнения звучания струнной группы оркестра. Один из важных оркестровых приёмов, служащих воплощению программного замысла — это персонификация тембров, то есть закрепление за определённой темой-образом какого-либо инструмента.

Особенности обобщённой программы «Испанского капричио» накладывают свой отпечаток на использование оркестровых приёмов. Здесь Н. А. Римский|Корсаков использует гораздо меньше приёмов звукоизобразительности в сравнении с другими оркестровыми сочинениями и оперными партитурами. Композитор не ставит задачи описания испанской природы, хотя она незримо присутствует. Главная задача этого произведения — показать быт и нравы Испании, её колорит, испанский темперамент. Оттенками этого темперамента являются мелодии различных оркестровых тембров. Для Н. А. Римского Корсакова характерно частое солирование отдельных инструментов, выявление их специфических свойств, их индивидуальности. И для каждой оркестровой

группы, как и для каждого инструмента композитор находит свою тему, свой образ.

Показательна в этом отношении четвёртая часть — «Сцена и песня гитаны». В её основе вновь подлинная мелодия испанских цыган из сборника Хосе Инценги. Опевание выдержаных тонов, прихотливая ритмика, синкопы, акценты и форшлаги — всё это традиционная орнаментика восточных тем. В соответствии с названием, четвёртая часть состоит из двух разделов. Первый — «сцена» — представляет собой ряд выходов-выступлений отдельных инструментов оркестра или отдельных их групп; второй — «цыганская песня» — построен на поочередном многократном проведении двух тем, подобных запеву и припеву.

Первый раздел содержит серию сольных каденций. Этих каденций пять, но между второй и третьей имеется небольшая интермедия. В каждой каденции какой-либо инструмент оркестра (а в первой из них — целый ансамбль инструментов) демонстрирует свои виртуозные возможности и свои специфические способности, словно «щеголяет» эффектными приёмами. Следует добавить, что каждому солирующему инструменту, исполняющему каденцию, сопутствует *tremolo* кого-либо из ударных, которое образует фон, не просто поддерживающий солиста, но и создающий дополнительный эффект его выступления.

Первая каденция поручена трубам и валторнам (*2 trombe , 4 corni*), которые исполняют в аккордовом изложении основную тему части — мелодию испанских цыган. Фоном для труб и валторн является дробь малого барабана (*ta mburo*).

Следующая каденция — выступление скрипки-соло, исполняющей ту же мелодию. В основе скрипичной импровизации игра трёх и четырёхзвучными аккордами, а в конце каденции демонстрируется другой эффектный приём — игра флаголетами. Скрипка, как и предшествующий ей ансамбль медных инструментов, выступает на фоне дроби малого барабана, но если для сопровождения труб и валторн использовалась динамика *f* , то здесь, аккомпанируя маломощному по сравнению с «медиью» и более «деликатному» инструменту, он tremolирует уже на *pianissimo (ppp)* , что является тонкой деталью.

Далее следует интермедия, которая построена все на той же теме, порученной в данном случае флейте и кларнету, играющим в октаву. Но ещё до их вступления устанавливается аккомпанирующий ей фон с примечательной инструментовкой: сначала — на протяжении двух тактов — играют одни ударные (литавры, малый барабан и тарелки), определяя ритм аккомпанемента, затем к ним присоединяются скрипки, играющие попеременно то *a rco* (штрихом *saltando*), то *pizzicato* (четырёхзвучный аккорд), и только тогда вступают флейта с кларнетом.

Третью и четвёртую каденцию исполняют инструменты, которым в только чтоозвучавшей интермедии была поручена мелодия: в третьей каденции солирует флейта, в четвёртой — кларнет. Показав себя вместе в одном ансамбле, они теперь демонстрируют, на что способен каждый из них в отдельности.

Пятая, последняя каденция — *solo* арфы. Арфа демонстрирует здесь два типичных для неё приёма: первый — *arpeggio* и второй, особенно эффектный, — *glissando* . В этом разделе композитор, следя заявленной программе, разворачивает настоящий спектакль, где действующие лица — инструменты симфонического оркестра, каждый со своим характером и возможностями.

Говоря об оркестровке «Испанского каприччио» в целом, в первую очередь необходимо отметить, что она принадлежит не просто зреому мастеру, но знатоку инструментов

симфонического оркестра. Во многом опираясь на традиции М. И. Глинки, Н. А. Римский-Корсаков отдаёт предпочтение «чистым» тембрам, прозрачной оркестровой фактуре. Особое внимание композитор уделяет инструментальным *solo*, в которых раскрываются тембровые и технические возможности инструментов. Применяет композитор и смешанные тембры (чаще это соединение деревянных со струнными), при этом каждый микст глубоко продуман автором, несёт ту или иную образную или колористическую нагрузку.

Достигнув высшей степени мастерства в области оркестровки в конце 1880-х гг., композитор почти не обращается к оркестровым жанрам в своём дальнейшем творчестве, сосредоточив все силы на опере. Однако оперные партитуры настолько яркие и выразительные, далеко вышедшие за рамки аккомпанемента, что вполне компенсируют отсутствие чисто оркестровых произведений. К тому же зрелые и поздние оперы Н. А. Римского-Корсакова наполнены зрелищными оркестровыми эпизодами, которые приобрели самостоятельную концертную жизнь.

Тем не менее, в 1900-е гг. Н. А. Римский-Корсаков пишет несколько небольших оркестровых пьес — «Здравицу» и «Над могилой». Вместе с увертюрой «Светлый праздник», созданной в один год с Симфонической сюитой «Шехеразадой», эти сочинения образуют группу оркестровых сочинений, в которых специфика оркестрового письма и особенности раскрытия программного замысла связаны с воплощением духовного начала и традиций православной музыки.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что в симфоническом творчестве Н. А. Римского-Корсакова в полной мере раскрывается такая важная особенность его музыкально-творческой натуры, как тембральный слух. В результате этого проявляется особое отношение композитора к музыкальным тембрам. Это и темброво-образный синтез, особые микстовые соединения в унисонах и контрапунктах, а также тембровое варьирование как приём развития образа.

Одна из черт программного симфонизма Н. А. Римского-Корсакова — использование яркого жанрового тематизма, вплоть до цитирования конкретных тем. Деревянно-духовые инструменты с их индивидуальным тембром композитор использует для подчёркивания жанровости, а также для дополнения образов жанровых тем.

Особое внимание Н. А. Римский-Корсаков уделяет деревянно-духовым инструментам, связывая их тембр с определённой образностью, подчас используя приём персонификации тембра. Кроме того, в своих произведениях композитор являет величайшее разнообразие приёмов оркестровки в сочетании духовых со струнными. Это контрапунктирование одного из тембров другому, соединение струнных и духовых инструментов в унисон, игра одной группы на педальном фоне другой, а также и более сложные соотношения между представителями разных групп.

Великолепный мастер оркестрового письма, Н. А. Римский-Корсаков особое внимание уделяет звучанию оркестровых тембров и техническим возможностям инструментов. И тембровая краска инструментов, и их техническая специфика в оркестровых произведениях композитора напрямую связаны образностью, с характером тем, их жанровостью, особенностями мелодизма. Оркестровые инструменты для композитора — словно характерные актёры, выступающие каждый в своём амплуа, но при этом и взаимодействующие между собой. Особенно это касается деревянно-духовых инструментов, ведь каждый из них обладает индивидуальным ярким тембром и собственной исполнительской спецификой.

Проделанный аналитический экскурс оркестровых программных сочинений Н. А. Римского-Корсакова способствует не только пополнению сведений о творческом облике композитора в целом, но и более глубокому пониманию его художественных принципов в области тембровой драматургии. Материалы данной статьи, в свете всеобщего возросшего интереса к феномену тембра, могут быть востребованы современными музыковедами, занимающимися изучением принципов инструментовки и тембрового наполнения симфонических партитур.

В этом сочинении проявляются такие характерные для последующих опусов черты тембрового развития, как мастерское владение оркестровыми *solo* и приёмами смешения тембров. Оркестровка вместе с фактурой является у Н. А. Римского-Корсакова мощным средством варьирования, важнейшим условиями для вариационного развития музыкального материала, который композитор умеет темброво освежать, вкладывая в это свою неиссякаемую фантазию.

Библиография

1. Барсова Л. Г. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908). Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1989. 83 с.
2. Веприк А. М. Три оркестровые редакции первой картины пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» // Очерки по вопросам оркестровых стилей. М., 1961. С. 95–162.
3. Витачек Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: Ист.-стилист. анализ. партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1979. 151 с.
4. Гозенпуд А. А. Из наблюдений над творческим процессом Н. Римского Корсакова // Н. Римский Корсаков: Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. / ред. кол.: Д. Кабалевский, М. Янковский. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. 159 с.
5. Кандинский А. А. Симфонические сказки Н. Римского Корсакова 60-х г.: (рус. музык. сказка между «Русланом» и «Снегурочкой») // От Люлли до наших дней: сб. ст. М.: Музыка, 1967. С. 105–144.
6. Кручинина А. Н. Николай Андреевич Римский Корсаков. М.: Музыка, 1988. 190 с.
7. Осколков А. С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вaganовой. 2018. № (2). С. 53–62.
8. Прокопьева Е. П. Римский-Корсаков и реализм: к вопросу о творческом методе композитора // Музыка и время. 2020. № 4. С. 9–15.
9. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1995. 239 с.
10. Римский Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. 454 с.
11. Римский Корсаков Н. А. Антар: симфоническая сюита (2-я симфония) для оркестра: соч. 9: сюжет взят из арабской сказки Сенковского: партитура. Музгиз, 1946. 151 с.
12. Римский Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: лит. произведения и переписка. Т. 3. Основы оркестровки. М.: Музгиз, 1959. 344 с.
13. Римский Корсаков Н. А. Садко: Музыкальная картина: Эпизодъ изъ былины о Садко, Новгородскомъ госте: для оркестра. Москва: Юргенсонъ, б.г. 60 с.
14. Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. 2-е изд. М.: Музыка, 1969. 673 с.

15. Степанова Е. В. Н. А. Римский-Корсакова и камерно-инструментальное музицирование последней четверти XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 4. Ч. 2. С. 153–156.
16. Rimsky-Korsakov and His World / ed. M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018. 384 p.
17. Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov / R. Taruskin // Taruskin, R. On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009. P. 166–178.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования, отраженный в заголовке («Специфика тембровой выразительности в программных оркестровых сочинениях Н. А. Римского-Корсакова»), представляет достаточно хорошо изученную проблемную область, сопряженную с оркестрово-тембровым новаторством Николая Андреевича Римского-Корсакова. Это обязывает автора статьи конкретно обозначить неизученный или слабо изученный аспект проблемы и сделать его центром исследовательского внимания. На деле же автор выдвигает лишь слабо обоснованный тезис о том, что ученых «не всегда на первом плане находятся сочинения раннего периода и одночастные программные оркестровые опусы композитора». При этом он не уделяет внимания периодизации творчества Н. А. Римского-Корсакова, что оставляет сомнения, не выходит ли рассмотренный материал за рамки раннего периода творчества композитора.

Недостаточная определенность проблемы обуславливает отсутствие в представленном на рецензирование материале конкретной исследовательской программы (цель, задачи и методы их решения), а также слабость и банальность итоговых выводов. Не смотря на детальный анализ специфики тембровой выразительности в отдельных программных оркестровых сочинениях Николая Андреевича, автор не делает никаких выводов (ни промежуточных, ни обобщающих). Складывается впечатление, что автор и сам себе не отдает отчета, с какой целью он проводит исследование, словно анализ (расчленение) художественного целого всегда ценно само по себе.

Таким образом, отсутствие конкретной программы исследования является фундаментальной ошибкой автора, обесценивающей весь объем проделанной работы. Приходится признать, что проблемный аспект предмета исследования автором слабо обозначен, в результате чего предмет не раскрыт должным образом.

Методология исследования строится на образно-семантической интерпретации тембровой выразительности программных оркестровых музыкальных произведений посредством анализа их тем, регистрационного колорита, тембров и штрихов исполняющих их инструментов. Релевантность использованных методов не вызывает сомнений. Однако, отсутствие ясных задач и резюмирующих их решение выводов подрывает доверие к полученным результатам.

Актуальность обозначенной автором темы исследования достаточно высока ввиду необходимости постоянно расширять корпус исследований новаторского оркестрового стиля Н. А. Римского-Корсакова с целью пропаганды выдающихся достижений композитора и научно-методического сопровождения их практического освоения современными музыкантами. Но помимо просветительских функций, научная статья обязана расширять актуальную область научного знания. А этого, ввиду отсутствия

четкой программы исследования, автор так и не обозначил.

Научная новизна полученных автором результатов не ясна. Самостоятельность анализа эмпирического материала не подвергается сомнению, но неясность цели и задач исследования снижает ценность достигнутых результатов и серьезно ограничивает их новизну. Исследование сводится к банальным утверждениям, к констатации известных фактов, от чего подрывает доверие читателя к собственной информативности.

Стиль в целом выдержан научный, хотя распространены лишние пробелы перед знаками препинания и после кавычек. Структура статьи приемлема, но её содержание требует доработки: во введении необходимо разъяснить программу исследования, в основной части — решить поставленные задачи, в итоговом выводе — дать оценку полученным результатам, указав их теоретическую и практическую значимость, а также степень их новизны. Было бы уместно усилить структуру статьи обсуждением с коллегами полученных результатов с указанием, в чем и чьи исследования автор дополняет, а чьи, быть может, опровергает.

Библиография в целом в некоторой степени раскрывает предметную область исследования, однако в силу отсутствия обзора научной литературы зарубежных коллег, складывается впечатление, что за рубежом никто наследие Н. А. Римского-Корсакова не изучал и не изучает, что не соответствует действительности.

Апелляция к оппонентам в статье отсутствует. Автор ограничивается исключительно перечислением фамилий коллег, не касаясь анализа результатов их исследований.

Интерес к статье читательской аудитории журнала «Культура и искусство» может быть гарантирован только при условии её доработки автором с учетом высказанных рецензентом замечаний.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Специфика тембровой выразительности в программных оркестровых сочинениях Н. А. Римского-Корсакова», в которой проведено исследование выразительных средств, отличающих уникальный стиль знаменитого русского композитора.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в симфоническом творчестве Н. А. Римского Корсакова в полной мере раскрывается такая важная особенность его музыкально-творческой натуры, как тембральный слух. В результате этого проявляется особое отношение композитора к музыкальным тембрам. Автором отмечены темброво-образный синтез, особые соединения в унисонах и контрапунктах, а также тембровое варьирование как приём развития образа. Н.А. Римский Корсаков особое внимание уделяет звучанию оркестровых тембров и техническим возможностям инструментов. И тембровую краску инструментов, и их техническую специфику в оркестровых произведениях композитора автор напрямую связывает образностью, с характером тем, их жанровостью, особенностями мелодизма.

Актуальность данного вопроса заключается в необходимости аналитического экскурса оркестровых программных сочинений Н.А. Римского-Корсакова, что будет способствовать не только пополнению сведений о творческом облике композитора в целом, но и более глубокому пониманию его художественных принципов в области тембровой драматургии. Материалы данной статьи могут быть востребованы современными музыковедами, занимающимися изучением принципов инструментовки и тембрового наполнения симфонических партитур.

Цель данного исследования, соответственно, заключается в раскрытии особенностей оркестрового письма в программных симфонических сочинениях Н. А. Римского-Корсакова в аспекте проявления уникального тембрового мышления автора. В связи с этим в статье автором предполагается решить следующие задачи: 1) выявить ведущие компоненты тембровой драматургии программных оркестровых опусах композитора; 2) дифференцировать авторские подходы в использовании оркестровых *solo* и приёмов тембровых микстов. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких ученых как Л.Г. Барсова, А.А. Соловцов, А.М. Веприк, М. Фролова-Уокер и др. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий социокультурный, биографический и музыковедческий анализ. Эмпирическим материалом послужили произведения Н.А. Римского-Корсакова «Садко», «Антар», «Снегурочка», «Шехеразада» и др.

Проведя библиографический анализ трудов, посвященных проблематике статьи, автор отмечает, что музыка Н. А. Римского-Корсакова постоянно находится под пристальным вниманием искусствоведов. Современное музыказнание накопило большое количество работ исследователей разных поколений, в которых параллельно с вопросами значения творчества композитора, рассматриваются некоторые особенности его оркестрового стиля и затрагиваются проблемы оркестровки. Однако, как замечает автор, в этих сочинениях слабоизученными оказываются вопросы тембровой драматургии в контексте авторского музыкального языка. В зарубежном музыказнании практически отсутствуют работы, рассматривающие проблемы тембровой драматургии в программных оркестровых сочинениях композитора. Внимание некоторых зарубежных исследователей творчества Н. А. Римского-Корсакова сосредоточено на частных вопросах особенностей его оркестрового стиля. Восполнение существующего пробела и составляет научную новизну исследования.

Автор дает высокую оценку особому отношению композитора к инструментальным тембрам, их образно-выразительным возможностям, техническому потенциалу. Как отмечает автор, тембровое варьирование является одним из основных приёмов симфонического развития Н. А. Римского Корсакова.

Автором выделены следующие приемы и характерные признаки, отличающие произведения Н.А. Римского-Корсакова: программность, оркестровка, предпочтение деревянно-духовых инструментов.

Автором проведен детальный музыковедческий анализ оперы «Садко», симфонической сюиты «Антар» как наиболее яркого образца применения композитором различных средств выразительности, в особенности ладо-гармонических красок и тембровой драматургии.

Автор проводит музыковедческий анализ произведений Н.А. Римского-Корсакова «Испанское капричио» и «Шехеразада» как образцов оркестрового письма, подчинения оркестровки программно-идейному замыслу. Автором рассмотрены такие выразительные средства как тембровые миксты, сочетание деревянно-духовых и струнных инструментов, персонификация тембров (закрепление за определённой темой-образом какого-либо инструмента).

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение применения музыкальных

выразительных средств, формирующих уникальный узнаваемый стиль композитора, представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 17 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Авдеев В.А. — Несостоявшееся тоталитарное искусство. Английская военная живопись Первой мировой войны // Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.38241 EDN: CPMBUP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38241

Несостоявшееся тоталитарное искусство. Английская военная живопись Первой мировой войны

Авдеев Василий Александрович

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра искусствоведения, Институт Современного Искусства

121309, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Новозаводская, 27 а

✉ 2theweapon@mail.ru[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2023.5.38241

EDN:

CPMBUP

Дата направления статьи в редакцию:

10-06-2022

Аннотация: Предметом настоящей статьи являются сюжеты на военную тему в картинах европейских художников первой половины XX века. Объектом исследования выступают стилистические и художественные особенности живописи английских военных художников и живописцев тоталитарных государств первой половины XX века. Автор впервые в отечественной практике предлагает к рассмотрению уникальное явление британской военной живописи Первой Мировой войны. Проводит сравнение с близким ей по духу и связанным с нею модернистскими корнями итальянским аэрофутуризмом, стилем, взятым на вооружение фашистским режимом во время Второй Мировой войны. Основой исследования послужили положения отечественного автора Игоря Голомштока, взявшего в качестве критерия определения тоталитарного искусства принцип мегамашины американского историка и философа Льюиса Мамфорда. Основными выводами настоящего исследования явилось подтверждение эффективности формулы Мамфорда при определении критериев принадлежности произведений живописи к тоталитарному искусству. Вместе с тем, рассмотренный пример английской военной живописи, созданной в демократическом государстве, но несшей явные черты тоталитарного искусства, ставит вопрос об однозначности соотнесения последнего с

авторитарной формой правления. Новизной данной работы является уже сама возможность знакомства отечественного читателя с интереснейшим художественным и духовным явлением - английской военной живописью, тесно связанной с вортицизмом, национальным направлением модернизма также недостаточно знакомого нашей публике. Помимо этого, рассмотрен широкий круг вопросов, связанных с искусствоведческой проблемой выделения критериев тоталитарного искусства.

Ключевые слова:

английская военная живопись, вортицизм, футуризм, тоталитарное искусство, аэроживопись, фашизм, Кристофер Невинсон, Филиппо Томмазо Маринетти, Уиндем Льюис, Первая мировая война

Тоталитарная идеология и модернизм. Тема тоталитарного искусства сегодня вызывает все больший исследовательский интерес как со стороны специалистов – историков, искусствоведов, культурологов, так и со стороны широкой публики. Актуальность темы подтверждается большим количеством выставок и публикаций, посвященных этому, еще недавно практически забытому и зачастую игнорируемому явлению художественной и духовной жизни середины XX века. В отечественном научном и популярном информационном пространстве настоящим прорывом стала книга Игоря Голомштока «Тоталитарное искусство». Впервые изданная на английском языке за рубежом в 1990 году, четыре года спустя эта работа, претерпев изменения в плане художественного оформления, увидела свет и на русском.

Голомшток не был первоходцем в этом направлении: одним из первых исследований, посвященных вопросу тоталитарного искусства, была книга немца Гельмута Лемана-Хаупта «Искусство при диктатуре», изданная в 1954 году [1, С. 7]. Одной из основных идей этой работы стало утверждение о том, что тоталитарное искусство призвано «служить средством полного растворения индивида». Далее Леман-Хаупт заключал, что «так называемое современное искусство» для этой цели не подходит, так как оно, по мнению автора, является «мощным символом антитоталитарных устремлений» [2, С. 3]. С тех пор в научных кругах укрепилась тенденция разделять авангард и тоталитарное искусства как выражение борьбы свободы и развития против мегаконтроля и стагнации.

Примером такого радикального подхода является книга Филиппа Серса «Тоталитаризм и авангард», изданная в 2001 году в Париже, где радикальный авангард, в лице его наиболее «крайних» представителей – супрематистов, абстракционистов, кубофутуристов, «мусорных художников» – объявляется форпостом борьбы с национал-социализмом и насаждаемым им тоталитарным искусством [3, С. 26]. Подход Голомштока не столь однозначен. Причина этого в том, что значительную часть своей книги он посвящает истории рождения тоталитарного искусства (тотарта, как его называет автор) подробно исследуя художественный и духовный климат стран, его породивших, являющихся помимо этого родиной своего собственного национального направления модернизма. В центре внимания при этом неизбежно оказывается футуризм в Италии, экспрессионизм в Германии, конструктивизм в России.

Нарушив традицию своих предшественников и включив в свое исследование итальянское искусство времен Муссолини, Голомшток вынужден постоянно делать оговорки и замечания, отмечая, что к фашистской Италии то или иное явление, типичное для тотарта, относится не полностью, с трудом или даже совсем не характерно. Ведь в

отличие от того, что было сделано Гитлером в Германии и Сталиным в России, итальянский тоталитаризм в лице Муссолини «осуществлял свою культурную политику поощрения союзников, а не уничтожения противников». «Требуя на словах жизненной правдивости и реалистической формы, фашизм на деле мирился с тем, что на протяжении всех 30-х годов в Италии продолжал существовать даже абстракционизм в широком масштабе и диапазоне» [\[1, С. 118\]](#).

Для исследования тоталитарного искусства крайне важно выделить признаки, которые, собственно, позволяют его определить таковым. Голомшток старается избегать описательных принципов, перечень которых подробно представлен в работе современного немецкого исследователя Ханса Гюнтера в статье «Тоталитарное государство как синтез искусств» (2000). В качестве непременных качествами тотарта Гюнтер называет «сверхреализм», монументализм, классицизм, народность и героизм [\[4\]](#). Задолго до этого Леман-Хаупт, Бертолд Гинц, Роберт Тейлор, Мартин Дамус, Джордж Моссе и другие именитые исследователи так же пытались выделить «лишь набор формальных элементов, диапазон которых укладывается в рамки от академизма XVIII до реализма XIX века» [\[1, с. 265\]](#).

В отличие от них Голомшток отталкивается от мировоззрения американского философа и историка Льюиса Мамфорда, предложившего модель тоталитарного государства-мегамашины, использующей стандартизованный человеческий материал для поглощения ресурсов и производства гигантских армий, циклопических построек, монументальных произведений искусства и технических сооружений [\[1, С. 91\]](#). Следуя этому, признаком тотарта он признает не стиль и не формальные признаки, а архетипическую идею монолитности, «соподчинения отдельных частей целому», выстроенную систему ценностной иерархии. А это роднит тоталитарное искусство уже не с XIX веком, а с «куда более отдаленными временами, когда в центре искусства стояла религиозная картина, а все остальное имело значение лишь как отражение в земном небесного и обретало смысл в своей причастности к чему-то высшему» [\[1, с. 267\]](#).

Принцип Мамфорда в определении признаков тоталитарного искусства. Религиозный экстаз, благоговение, страх - цель посланий, транслируемых монументальным искусством, типичным для теократий древности и активно использовавшимся для управления массами. Ведь «как только в обществах появилась иерархия и власть, как это было в Месопотамии и Древнем Египте, искусство становится на службе богатства и власти, украшая дворцы и прославляя победы властителей» [\[1, с. 8\]](#). Демонстрация мощи и власти правителя, адресованная врагам государства, но предназначенная для лицезрения собственных подданных, действительно аналогична функциям тоталитарного искусства XX века. Могущество в древности ассоциировалось с военной силой, поэтому главным идеологическим мотивом становились сцены сражений, портреты царей со своими богами-покровителями, поражающих и пленяющих своих врагов.

Сходство мегаломании и милитаризма древний империй и тоталитарных режимов середины XX века отмечали в своих работах многие авторы. Задолго до Серса, эту идея стала общеизвестной благодаря Луи Повелю и Жаку Бержье, авторам нашумевшей работы «Утро магов», изданной более полувека назад [\[5\]](#). Из отечественных исследователей, помимо Голомштока, свой взгляд на архитектуру нацистской Германии как отражения духа цивилизаций древности представил Андрей Васильченко, автор развернутой работы «Имперская тектоника. Архитектура в Третьем рейхе» [\[6\]](#). Вместе с тем, при проведении подобных сравнений, безусловно, нельзя не учитывать то

обстоятельство, что диктаторы XX века были вынуждены действовать в сильно изменившемся пространстве: временном, технологическом, культурном и информационном. Уровень общественной информированности, кросс культурные связи, развитие медиа ставили перед авторитарными правителями задачи, которых не знали цари Аккада, Египта и Рима.

Тем не менее базовый принцип монолитности тоталитарной системы по Мамфорду и, следовательно, главное требование к искусству, обслуживающему этот механизм: служить катализатором этого единства, осталось неизменным. Новым стало использование механизмов манипуляции общественным мнением на основе разработанных к этому времени приемов пропаганды, изучения психологии толпы, а также возможностей средств массовой информации. Для эффективной демонстрации достижений режима в период, когда государство не ведет военных действий, диктаторам XX века в отличие от царей древности недостаточно было просто показать роскошь церемоний и процессий и военную мощь. Катализатором единого духовного порыва в Новейшее время стало чувство национальной гордости и превосходства, которое культивировалось институтами власти, использующими для этого факты достижения нации и государства в какой-то значимой на международном уровне области.

Суть политических процессов осталась при этом прежней, но изменились скорость и эффективность, с которой можно было воодушевить не просто толпу или армию, а всех граждан государства, направив их энергию и духовный порыв на достижения целей одного человека или группы людей на вершине власти. Немаловажная роль в работе этой тоталитарной машины стала отводиться и искусству, призванному продемонстрировать и воспеть национальные достижения. В изменившейся картине мира важным фактором, наряду с грандиозностью проекта, идеологической наполненностью и художественным мастерством, стало наличие двух важных аспектов: наличия времени и условий (политических и материальных). Об этом пишет Голомшток, когда уделяет особенное внимание уделено жанру батальной живописи сталинского Советского Союза и гитлеровской Германии.

Изначально в молодом коммунистическом государстве был особенно выражен пафос первых ударных пятилеток, великих строек и освоения целины, что и было отражено в произведениях художников, «прикомандированных» ко всем этим мероприятиям. Когда позже возобладала тема милитаризма, самопожертвования и, наконец, победы в кровопролитной войне, главной темой гордости коммунизма, как и главным ресурсом Советского Союза были, несомненно, человеческий фактор: идеологизированные и воодушевленные людские массы. При этом советский человек, массовый, но не безликий, с хорошо узнаваемыми «родными чертами» неизменно представлял главным героем цикла эпических полотен, созданных как довоенными, так и послевоенными «придворными» художниками.

Голомшток подчёркивает, что в одержавшем военную победу СССР были созданы все условия для создания «если так можно выразиться, тоталитарного искусства полного цикла», иными словами, своего собственного мифа о войне. И если прежние фронтовые акварели и зарисовки, запечатленные очевидцами и убранные впоследствии в запасники, отражали войну «не так и недостаточно», то послевоенные эпические полотна и огромные панорамы в полной мере соответствовали требованиям «героической летописи». Словами Голомштока, драматизм «оборон» картин фронтовых художников, был заменен на ликование «освобождений» полотен, предназначенных для формирования чувства национальной гордости. «Штурм Севастополя» (1947) Павла Соколова-Скаля, «Триумф победившей Родины» (1947) Михаила Хмелько, «Победа»

(1948) Петра Кривоногова стали ярко выраженными образцами батального тоталитарного искусства [\[1, С. 226\]](#).

Нацистское искусство, возникшее позже советского, гораздо шире использовало тему недавней политической борьбы, размаха партийных съездов и празднеств. Самые известные идеологизированные картины, такие как «Шествие 9 ноября в Мюнхене» (1941) и «Вы все же победили» (1942) Пауля Херрмана, были созданы во время войны, но отражали гораздо более ранние события прихода нацистов к власти. Полноценные эпические произведения на военную тему, подобные циклу фресок Франца Айххорста, были посвящены событиям Первой мировой, а масштабные пропагандистские групповые портреты, такие как «Гитлер на поле боя» (1939) и «Рейхсмаршал Геринг в штабе военно-воздушных сил» (1940) Конрада Хоммеля, готовились в единичном количестве специально для открытия выставок и так и не стали широким явлением в условиях приближавшегося военного краха [\[1, С. 228\]](#).

Тоталитарное искусство по-итальянски. Искусство муссолиниевской Италии сильно отличается от художественного наследия как сталинского Советского Союза так и гитлеровской Германии. Здесь сыграли роль самые разные факторы: как политические и идеологические, так и иные, в том числе временные, культурные и национальные. Муссолини пришел к власти раньше Сталина и гораздо раньше Гитлера. Этим объяснялось в том числе и различное отношение к современному искусству: если в сталинском Советском союзе авангард ассоциировался с троцкизмом и эпохой военного коммунизма, а в гитлеровской Германии — с разгулом фовизма, кубизма и дадаизма (то есть пришлых чуждых течений) в Веймаровской республике, то фашисты Италии, наоборот, противопоставляли себя как читом Гитлером эклектике довоенного периода 1910-х годов, так и к пышному академическому стилю ассоциировавшемуся с эпохой Джованни Джолитти, политического врага Муссолини [\[7\]](#).

Кроме того, итальянские фашисты никогда не забывали какую роль их нация сыграла в развитии мирового искусства, живя в ожидании нового Ренессанса гораздо больше, чем их тоталитарные «собратья» из правого и левого лагерей. Неудивительно, что появление истинного художественного выражения фашистской идеологии из среды модернизма было бы для них более ожидаемо, в отличие от поиска корней Нового немецкого искусства в наследии реалистической и романтической живописи XIX века в гитлеровской Германии или апелляция к живописи передвижников (подвергшейся резкой критике в начальный период советской власти) как образцов для создания произведений социалистического реализма в сталинском Советском Союзе.

Несмотря на пафос Новеченто, движения созданного в 1926 году и поддержанного на первых порах Муссолини, заявившего тогда же впервые, что «нужно создать новое искусство нашего времени, фашистское искусство» [\[8, С. 13\]](#), попытка сделать обращенность в прошлое, неоклассицизм основой воплощения идей фашизма в живописи вскоре провалилась, подтверждая идею о том, что апелляция к прошлому может стать исходной почвой, но не идеологическим стержнем тоталитарного искусства как эффективного оружия психологического воздействия. Новой Италии нужна была тема, объединяющая всех граждан фашистского государства, одновременно актуальная современная и обращенная в будущее, ведь итальянские фашисты так же, как нацисты и коммунисты считали себя революционерами духа.

Несмотря на развернутую по всей стране компанию всевозможных «битв за хлеб», грандиозных мероприятий по осушению болот и строительств соверенно новых городов,

их пафос, очевидно, не воспринимался ни лидерами, ни художниками режима как что-то, позволяющее гордиться достижениями своей нации, в отличие от сходных, но гораздо более масштабных процессов в СССР. В итоге итальянская фашистская пресса, ознакомившись с продукцией сталинского соцреализма в виде эпических картин, документирующих достижения советского государства в деле индустриализации, строительства и мелиорации, признавала, что «проводглашать до звона в ушах фашистское искусства, а потом ничего или почти ничего не сделать чтобы отобразить созидающую силу фашизма, которой завидует весь мир, - такое положение глубоко печально и поразительно» [\[1, С. 116\]](#).

Шанс представить новое фашистское искусство выпал аутентичному национальному художественному движению модернизма – футуризму, в лице его последнего и самого активного направления Аэроживописи или Aeropittura, сделавшего предметом своего восхищения национальные достижения в сфере аэронавтики. Для появления аэропиттуры существовало несколько предпосылок, но толчком к ее развитию, распространению и росту популярности стали, несомненно, экономические и внутри- и внешнеполитические факторы. В марте 1923 года, всего спустя полгода после прихода к власти дуче итальянского фашизма Бенито Муссолини, вдохновленный собственным летным опытом (правда, едва не стоившим ему жизни) создал Министерство аэронавтики, объединив военную, гражданскую и колониальную авиацию.

Благодаря этому Италия стала второй после Великобритании крупной державой, обладающей независимыми военно-воздушными силами. Отмечая эту особенность политики итальянского фашистского государства, американский историк Джекфири Херф в своей работе «Реакционный модернизм: технология, культура и политика в Веймаре и Третьем рейхе» (1984) прямо утверждает, что «если в Германии национализм был построен на арийских и почвенных идеологиях, то в Италии и латинских странах, вместо этого национальная идентичность устремила свой взор в небо, укрепляя национальную гордость и технологии в небесах» [\[9, р. 224\]](#). В июле 1933 года усилия Муссолини увенчались настоящим триумфом: состоялся первый трансатлантический перелет двадцати четырех гидросамолетов под руководством ветерана фашистского движения Итalo Бальбо.

Но авиационный мистицизм и эйфория на этом не завершились. В 1934 году летчик Франческо Аджелло побил мировой рекорд, пролетев на гидросамолете со скоростью более 700 км/час. На выставке итальянской аэронавтики, открытой в том же году, были представлены как реликвии останки самолета аса-истребителя Первой мировой войны Франческо Баракки, сбитого в 1918 году, аэроплан, на котором поэт и герой войны Габриеле Д'Аннунцио пролетел над Веной, гидросамолет SS.55X, который Бальбо использовал в перелете через Атлантику, а также самолет, в котором Муссолини разбился в 1921 году. Все экспонаты были представлены как мистические реликвии новой религии, сам же Муссолини представлял Икаром, мучеником за дело авиации, который чудом выжил [\[9, р. 225\]](#).

Английская военная живопись Первой мировой. В исследовании Голомштока есть интересный момент, как правило игнорируемый его критиками. Исследователь приводит мнение американцев Уильям Йенн и Кейт Диллс, авторов изданной в 1983 году книги «Германское военное искусство», говорящих о несомненном сходстве образцов живописи тоталитарных и демократических стран в той области, где на первый план, наряду с художественными качествами произведения выступали также и пропагандистские задачи. Сравнение работ немецких и американских художников,

попавших в сферу их рассмотрения, даже побудили Йенна и Диллс заявить, что между искусством нацизма и американским военным искусством не существует принципиальных стилевых и художественных различий [1, с. 223].

Но Голомшток, построивший логику своего исследования на размежевании искусства тоталитарных государств (СССР, Германии, Италии, Китая) и искусства государств демократических, тут же отмечает, что работы английских военных художников кардинально отличаются от произведений тотарта, созданных на военную тему. Действительно картины военных художников Второй мировой - Генри Мура, Грэхема Сазерленда и Джона Пайпера — это работы, выполненные отнюдь не в реалистической манере. В духе экспрессионизма, вызывающим ассоциации с антивоенными работами немцев Георга Гросса и Отто Дикса, они описывают будни и невзгоды гражданского населения и мрачные образы войны. Говоря словами Голомштока, здесь «героика сражений и побед... вытесняется трагедией разрушения и гибели» [1, с. 225].

Автор признает, что если и существует какое-то сходство, то оно вызвано тем, что «то, что в демократических странах является порождением критической ситуации и отпадает вместе с ней, составляет цель и ядро всех тоталитарных идеологий». Иными словами, представители нации тоталитарного государства «либо ведут войну, либо празднуют победу, либо готовятся к новой войне» [1, с. 224]. При этом Голомшток, осознанно или нет, не проводит сравнение произведений художников тоталитарного лагеря с картинами, созданными в демократических странах, в частности в Англии во время Первой мировой войны. Возможность ознакомиться с этими работами предоставили Мерион и Сьюзи Харрис, английские авторы, издавшие в том же 1983 году книгу «Военные художники. Официальное британское военное искусство XX века».

В книге представлены наиболее известные работы фронтовых художников, освещавших события начиная с начала Первой мировой войны вплоть до военных действий Англии в Фолклендской войне 1982 года. И по сравнению с работами английских военных художников Второй мировой войны (за редким исключением портретов, большинство картин, как говорилось — это незавершенные акварели, наброски, этюды, а также образцы живописи в импрессионистской и экспрессионистской манере) совсем по-другому предстает живопись художников Первой мировой войны, чьи произведения отличаются гораздо более четкими контурами, соблюдением формы и, наследуя скорее приемам плакат-стиля, в то же время отсылают к более поздним модернистским работам итальянских живописцев межвоенного периода.

Из представленных в книге произведений реалистичная манера более всего характерна для работ одного из самых оригинальных военных художников Великобритании Эрика Кеннингтона. На его картинах это качество сочетается с контрастностью цветов и композиционной насыщенностью, что создает ассоциации со стилем настенных росписей или монументального искусства. При этом герои Кеннингтона — «Кенсингтонцы в Лавентии» (1915) или «Завоеватели» (1919), — не сверхлюди германского тотарта или стилизованные спортсмены-богатыри соцреализма, а очеловеченные персонажи с озабоченностью и усталостью на лицах. Картины художника — рассказы скорее не о подвигах и самопожертвовании, а о «лишениях окопной войны и стойкости и товариществе простых солдат» [10]. Интересно, что именно благодаря успеху картин Кеннингтона, демонстрировавшихся широкой публике в начале Первой мировой войны, английскому военному ведомству пришла идея использовать живопись как элемент пропаганды, что привело к созданию штата военных художников.

Кристофер Невинсон, поначалу убежденный пацифист, будучи противником войны, начал свою военную службу как санитар. Невинсон, впоследствии ставший самым известным и скандальным живописцем Первой мировой войны, был дружен с лидером итальянских футуристов Филиппо Томмазо Маринетти еще до визита последнего в Англию в 1914, когда они вместе опубликовали Манифест английского футуризма и имел непосредственное отношение к созданию у себя на родине английского варианта футуризма – Вортицизма. Неудивительно, что самые известные военные работы Невинсона были явно созданы под влиянием кубизма и футуризма. Таковы его кубистические «Пулемет» (1915) и «Войска на отдыхе» (1916). Впоследствии Невинсон отошел от манеры кубизма, что видно на примере «Фигур на рассвете» (1917), картины, выполненной в импрессионистской манере, изображающей атаку английских солдат на фоне траншеи и светлеющего неба.

Несмотря на близость к футуристическому движению, героями всех картин Невинсона являются люди, а не машины, техника или динамика и движение света как у итальянских коллег. То же самое можно сказать и про работы других авторов из штата военных художников. Так, на картине Колина Гилла «Тяжелая артиллерия», многофигурной, выполненной в манере фресок работе, изобилующей техническими деталями, и при этом напоминающую стиль Новеченто, основное внимание зрителя так же приковывается к фигурам солдат-артиллеристов с лицами средневековых статуй, выражающими усталость и отрешенность. А на отсылающей к традиции сюрреализма картине основателя вортицизма Уиндема Льюиса «Батарея под обстрелом», центром композиции являются человеческие фигурки, представленные в виде марионеток.

В книге Мериона и Сьюзи Харрис присутствуют картины, которые можно было бы с некоторой уверенностью отнести к жанру аэроживописи. Военно-воздушные силы были на самом деле предметом гордости англичан, сумевших в 1915 году создать первый в мире аэроплан-истребитель Виккерс FB 5, а впоследствии и самые мощные военно-воздушные силы, что, несомненно повлияло на то, что вскоре появились картины на эту тему. Среди прочего особенно показательна литография Невинсона «Пикируя на «Taube» (1917), изображающая захватывающий момент воздушного боя против немецкого аэроплана, чье название вынесено в заголовок картины. Бой разворачивается в лучах Солнца, прорывающихся сквозь гряды облаков, что создает визуальный эффект, созвучный приемам силовых линий итальянских футуристов [11, С. 41].

Напротив, совершенно в реалистической манере выполнена акварель Нормана Арнолда «Последний бой капитана Болла» (1917), показывающая драматический момент поединка британского аса с пилотом германского аэроплана «Альбатрос». Почти так же реалистично, только уже в технике масла представлена картина Ричарда Кэрлайна «Горы Хермон и Саннин над облаками». Картина, созданная художником во время пребывания на восточном фронте в Палестине, показывает уникальный живописный пейзаж на Ближнего Востока, контрастирующий со строгостью фрагмента крыла британского аэроплана. Обе эти картины, а также еще три других размещены в особой главе книги, названной «Художники королевских воздушных сил», что показывает, насколько важным было отображение сюжетов на тему войны в воздухе для британских военных художников Первой мировой войны.

Случай английской батальной живописи Первой мировой уникален: это наследие творения настоящих мастеров, отправившихся на фронт и зачастую перемежавших свою художественную деятельность с военной. «Солдаты-художники» (так названа одна из

глав книги), использовавшие художественные приемы модернизма, не могли в то же время не гордиться техническими и военными успехами Британской империи. Несмотря на то, что среди большого количества работ, выполненных британскими военными художниками, был ряд пацифистских работ (к примеру, самые известные и скандальные полотна Невинсона), картин, отображающих повседневность войны в холодном репортажном стиле или же вовсе наполненных футуристическим видением войны как «гигиена мира», было создано даже больше, то же можно сказать про мастерство и титул их создателей.

Несмотря на наличие условий и факторов аналогичных тем, в которых родился ангажированный итальянским фашизмом аэрофутуризм, это не привело к рождению искусства, которое бы по своим признакам могло бы соответствовать характеристикам тотарта как об орудии мегамашины. В первую очередь это обусловлено политическими различиями между демократическим и авторитарным строем. Но существовали и другие причины, которые можно рассмотреть, проследив творческий путь Невинсона. Ведь по-настоящему его карьера военного художника началась не с пацифистских и упаднических работ, изображавших тыл, а с нашумевшей картины «Пулемет».

Эта работа поражает жестким, угловатым рисунком, из-за чего солдаты кажутся роботизированными существами, превратившимися в «машину для убийства» «с помощью невероятно мощного оружия, которым они владеют». Картина произвела настолько сильное впечатление, что практически сразу же после её появления авторитетный критик Уолтер Сикерт назвал её «самым впечатляющим и концентрированным изображением войны в истории живописи» [\[12\]](#). Но постепенно от работ, выполненных в кубистической и футуристической технике («Возвращение в окопы» (1916), «Наводящаяся гаубица» и др.), к окончанию войны художник перешел к более реалистическому изображению и, вместе с тем, размытым контурам и приглушенным цветам. Картины Невинсона, полные неприятных подробностей ужасов войны вызывали критику из-за своего деморализующего настроя, на выставки они, если и допускались, то помещались подальше от основного потока посетителей.

Можно сказать, что создав целый ряд интереснейших работ, посвященных технике войны, в том числе и авиационной («Сpirальный спуск», «Пикирование на врага», «Война в воздухе»), Невинсон в чем-то опередил свое время. «Это что-то невероятное, - писал в 1920 году о нем известный художественный издатель и критик Чарльз Льюис Хинд, - в возрасте тридцати одного года быть самым обсуждаемым, самым успешным, самым многообещающим, вызывающим наибольшее восхищение и наибольшую ненависть художником» [\[12\]](#). Невинсон не принимал поклонение машине своих итальянских коллег, но в начале своей карьеры военного художника он говорил о войне так же, как его итальянский наставник: «Все художники должны идти на фронт, чтобы укрепить свое искусство, поклоняясь физическому и моральному мужеству, бесстрашному желанию приключений, риска и отваги, и освободиться от немощности профессоров, археологов, гидов и антикваров» [\[10\]](#).

Многие его работы, такие как «Наводящаяся гаубица», «Производство двигателей» (1917), «Из окна офиса» (1918) выглядят как апофеоз машинолатрии, но сам художник придерживался социальных взглядов на взаимоотношения человека и машины, отмечая, что он стал первым, кто показал подчинение личности бездушному механизму [\[10\]](#). Будучи изначально приверженцем футуристического взгляда на войну, Невинсон быстро изменил его мировоззрение, получив опыт работы санитаром и водителем скорой помощи, признав, что сущность современной войны представляется ему «бесконечно

чуждой и лишенной героических черт» [\[12\]](#). Но при этом Невинсон, отрицавший свое восхищение машиной, продолжал создавать образы индустриальных объектов и военной техники и в межвоенный период, и в начале Второй мировой войны («Противовоздушная оборона» (1940)).

В этой связи резким контрастом выглядит судьба французского коллеги Невинсона Фернана Леже, входившего в довоенное объединение кубистов «Золотое сечение». На Леже война произвела впечатление не меньшее, чем на Невинсона, хотя эффект от этого получился едва ли не совершенно противоположным. Французский художник описывал свой «культурный шок» когда посреди крови и ужасов увидел затвор орудия, предмет идеальный в своей красоте: «Я был ослеплен замком 75-миллиметровой пушки, блеском его белого металла под ярким солнцем... Я оказался лицом к лицу с реальным предметом, построенным человеческими руками, которые в своей работе зависели от геометрических законов, ибо в механике господствует геометрический порядок» [\[13\]](#). Тем не менее, послевоенные произведения Леже, призванные воспеть красоту машин («Пропеллеры» (1918), «Механик» (1920), на деле не имели ничего общего со строгим обликом и дизайном технических объектов, которыми он восхищался.

Политические и культурные условия. Несостоявшееся тоталитарное искусство. Рассматривая военную живопись Англии и тоталитарное искусство Италии, возможно отметить значительное сходство внешних и внутренних условий, в которых творили английские военные художники-модернисты во время Первой мировой войны и их итальянские коллеги аэрофутуристы спустя почти поколение. Большинство английских военных художников, отправившихся на поля Первой мировой, были последователями модернистских течений: от мрачного сюрреалиста Пола Нэша (так же хорошо знакомого с Невинсоном) до неистового основателя вортицизма Уиндема Льюиса. И как уже было сказано выше, уникальность итальянской

Военные художники Великобритании были ангажированы своим правительством уже вскоре после того, как 1916 году представленные широкой публике картины получили широкий успех. После этого при содействии Бюро военной пропаганды была создана система отбора, отправки на фронт и материальной поддержки перспективных художников. Многие из них, как было показано выше, посвятили свои работы технике на войне: помимо рассмотренных выше картин воздушных сражений и драматических кубофутуристических полотен Невинсона, были и реалистические изображения танков, нового грозного оружия войны. Так, практически сразу после своего назначения танки стали героями одноименной графической работы Мюрхеда Бона, первого официального военного художника Англии.

Для проведения сравнений между военной ситуацией в Англии во время Первой мировой войны и в муссолиниевской Италии является и сходство в военной организации этих двух казалось бы различных политических систем. В работах по истории движения Британского союза фашистов отмечается та роль в становлении политических взглядов будущего лидера движения Освальда Мосли, которую сыграл опыт его знакомства с государственной системой военного времени в период его работы сначала в министерстве иностранных дел, а после – в министерстве вооружений. Получивший после 1916 года практически диктаторские полномочия премьер-министр Ллойд Джордж вместе с военным кабинетом из пяти человек единолично принимал решения по всем возможным управления страной, устранил оппозицию, ввел цензуру и запретил забастовки [\[14, С. 27\]](#).

Последним аспектом, играющим значимую роль для создания описанного выше комплекса условий и предпосылок для возникновения тоталитарного искусства, должна была единая тема, отражающая сферу достижений, отражающая мощь государства и имеющая важнейшее национальное значение. В классической тоталитарной системе такой сферой был, как было показано выше, человеческий фактор: герои строек, освоения целины, политически мотивированные и бесстрашные бойцы, наконец, просто готовый к самопожертвованию народ. Фашистская Италия после долгих метаний остановила выбор на теме успехов авиации. Но для Британии ни статус крупнейшей на тот момент империи мира, ни военная мощь, ни успехи в создании новых видов вооружений не стали символом для рождения идеологизированного искусства.

Для этого существовали в первую очередь политические причины. Тоталитарная идеология была чужда менталитету англичан, гордящихся помимо прочего и своей старейшей в Европе парламентской традицией и системой политических свобод. Сыграло роль и положение Великобритании как страны-победительницы, что сказывалось на экономическом положении и лишало политический экстремизм возможности использования реваншистских настроений, как это происходило в проигравшей Германии и обделенной победой Италии. Кроме того, пик художественного и духовного подъема Великобритания прошелся в другую эпоху, когда в конце XIX века и на рубеже веков были созданы лучшие творения Движения искусств и ремесел и национального модерна. Аутентичное же направление модернизма – агрессивный и энергичный вортицизм (ставший английским ответом на итальянский футуризм и несомненно повлиявший на возникновение и развитие британской военной живописи) исчез практически сразу после окончания Первой мировой войны.

Как уже было сказано, ближе всего по духу и художественному выражению английское военное искусство стоит к позднему итальянскому футуризму, оформленвшемуся как направление к концу 1920-х годов. Но здесь важно то, что несмотря на схожесть тематики и некоторую стилистическую близость, английские военные художники творили в период войны или, говоря словами Голомштока, «максимального напряжения сил». Здесь напрашиваются явные ассоциации с российским революционным авангардом, возникшим так же во время Гражданской войны и угасшим с переходом к (условно) мирному образу жизни. Творчество английских военных художников так же растеряло свою энергетику и выразительность в мирный период, переродившись к началу Второй мировой войны в сюрреалистическую абстрактную живопись за редким исключением парадных портретов, политических плакатов и творений таких одиозных личностей как Невинсон.

На недолгую жизнь национального модернизма несомненно оказало влияние отсутствие в массовом сознании англичан элемента восхищения промышленными успехами в период описываемых событий, в отличие от ситуации в Италии и России, только относительно недавно вступившими на путь индустриального развития. В своей книге «Воинствующий модернизм» (2014) английский искусствовед Оуэн Хазерли описывает какие именно исторические факты традиционно ассоциировались с промышленным взлетом и успехом Британской империи для ее граждан. Ключевой фигурой этих событий стал «поэт металла» инженер Изамбард Кингдом Брюнель, проекты которого (верфи, железные дороги, пароходы, мосты и тоннели), которые были созданы еще в середине XIX века, кардинальным образом изменили современную технику и транспортную систему. Во многом благодаря Брюнелю Великобритания стала тем, что основатель вортицизма Уиндем Льюис называл «Индустриальной островной машиной» [\[15, С. 24\]](#).

Сам Льюис отрицал актуальность темы машинолатрии для Англии XX века, постоянно подчеркивая, что вортицизм «не пел романтических од машинам на футуристический манер, а скорее отражал эстетические устремления тех, чье восприятие было деформировано присутствием машин с самого их рождения». «Вы постоянно говорите о приводных ремнях и кипятитесь по поводу двигателей внутреннего сгорания, - говорил Льюис Маринетти, приехавшему в Лондон в 1910 году – у нас в Англии машины были с незапамятных времен, они не новость для нас» [\[15, С. 28\]](#). Став всего лишь «симптомом довольно нехарактерного для Британии экстремизма», вортицизм просуществовал лишь несколько лет, выпустив два номера журнала «Бласт» (название которого придумал Невинсон) и отметившись в истории своей ролью в создании «ослепляющего камуфляжа» для кораблей военно-морского флота.

Заключение. Рассмотренный в настоящей работе пример английской военной живописи Первой мировой войны представляет уникальную возможность проверить состоятельность модели тоталитарного искусства, предложенную Мамфордом и поддержанную в своем исследовании Голомштоком. Мы видим исторический пример творчества, ангажированного правительством, самим на тот момент несшим некоторые авторитарные черты. Эти произведения, объединенные единой темой, сюжетом, а также задачами, которые по задумке британского бюро военной пропаганды должны были содействовать подъему воинского духа и гражданского энтузиазма, создавались в условиях, близких к тем, что спустя поколения существовали в Германии и Италии. Тем не менее, за исключением замечаний и оговорок отдельных исследователей пример британской военной живописи не рассматривается в контексте исследований тоталитарного искусства.

Сравнение со случаем итальянского аэрофутуризма как искусства на службе тоталитарного режима, сохранявшего определенный набор демократических свобод, позволяет понять причины того, почему творчество военных художников Англии нельзя отнести к тотарту. Очевидно, что принцип, предложенный Мамфордом требует уточнений как только в сфере рассмотрения окажутся произведения демократических стран схожей стилистической направленности и идеологически заряженные не меньше чем образцы тоталитарного искусства реакционных режимов XX века. Вероятно, ответ на вопрос о том, почему не произошло рождение тотарта в воюющей демократической стране содержится в книге английского исследователя Пола Гофа, автора работы «Ужасная красота (2014) [\[16\]](#).

Комментируя исследование Гофа, английский автор Джерри подчёркивает важнейшую черту художников, вышедших из школ «воинственного модернизма» и нанятых Военным министерством с целью пропаганды и поднятия патриотических настроений и милитаристского духа, которые «вместо этого создали искусство, которое ставило под сомнение цель войны и в котором ощутим ужас войны» [\[17\]](#). Представляется, что пример английской военной живописи – один из ключей к поиску ответа на вопрос о том, как определять, выделять и объединять между собой те образцы живописи, которые в научной литературе последнего времени принято относить к тоталитарному искусству. Сам вопрос о том, что такое тоталитарное искусство остается открытым для дальнейших исследований, и при этом его актуальность нисколько не уменьшается. Интересно, что тема батальной живописи также сохраняет свою актуальность. Фронтовые художники продолжают сопровождать войска вовремя по всему миру, а на выставках можно увидеть их произведения, не менее интересные, чем у их коллег сто лет назад [\[18\]](#).

Библиография

1. Голомшток, Игорь. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство.-Москва: Галарт, 1994.
2. Паперный, Владимир. Культура два [Электронный ресурс] Режим доступа:
https://mir-knig.com/read_193460-3 (дата обращения 10.04.2022)
3. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с англ. М.: Университетская книга, 2012.
4. Гюнтер, Ханс. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон.-Санкт-Петербург 2000-С. 7-15
5. Жак Бержье, Луи Повель-Утро магов-Москва, «Миф», 1991.
6. Васильченко А. В. Имперская тектоника. Архитектура в Третьем рейхе – Москва: Вече, 2010.
7. Лаку-Лабарт Ф. Нацистский миф [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://anthropology.ru/ru/text/laku-labart-f/nacistskiy-mif> (дата обращения 06.04.2022)
8. Вяземцева А.Г. Искусство тоталитарной Италии. Москва: Издательский дом "РИП-холдинг", 2018.
9. Pizzi, Katia. Italian Futurism and the Machine.-Manchester University Press, 2019.
10. Pearse, Tom. World War I remembered through British art. Truth and Memory at the Imperial War Museum, London, until March 2015. 6 September 2014. World Socialist Web Site. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://www.wsws.org/en/articles/2014/09/06/trut-s06.html> (дата обращения 18.04.2022)
11. Harris, Meirion. Harris, Susie. The War Artists. British Official War Art of the Twentieth Century. Michael Joseph Ltd, London. 1983.
12. Little, Allan. The faceless men. BBC News. 24 June 2014. [Электронный ресурс]
Режим доступа: <https://www.bbc.co.uk/news/magazine-27903827> (дата обращения 12.04.2022)
13. Кругликов Вадим. Фернан Леже. Неторопливая гуманизация метода. 20 Февраля 2012 [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://adindex.ru/publication/gallery/2012/02/17/86286.phtml> (дата обращения 13.01.2022)
14. Прокопов А. Ю. Фашисты Британии. Союз Освальда Мосли: идеология и политика (1932 – 1940)-Санкт-Петербург: Алетейя, 2001.
15. Хазерли, Оуэн. Воинствующий модернизм. Защита модернизма и его защитников – Москва: Кучково поле, 2019.
16. Gough, Paul James. Centenary of World War One: Global Visual Arts. [Электронный ресурс] Режим доступа:
https://www.researchgate.net/publication/335083526_Centenary_of_World_War_One_Global_Visual_Arts (дата обращения 23.04.2022)
17. Gerry. February 16, 2014. A Terrible Beauty: British Artists in the First World War [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://gerryco23.wordpress.com/2014/02/16/a-terrible-beauty-british-artists-in-the-first-world-war/> (дата обращения 23.04.2022)
18. Alphord, Michael. In the Footsteps of Paul Nash: British War Artists Today. Memphis, Nov 14, 2021, Exhibitions, War Artist [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://michaelalford.co.uk/in-the-footsteps-of-paul-nash-british-war-artists-today/> (дата обращения 13.04.2022)

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Представленная для публикации в журнале «Культура и искусство» статья «Несостоявшееся тоталитарное искусство. Английская военная живопись Первой мировой войны» посвящена рассмотрению несомненно актуальной проблемы развития тоталитарного искусства первой половины второй четверти XX века. Как справедливо отмечает автор статьи, эта актуальность подтверждается как выставочной практикой, так и необходимостью возврата к рассмотрению этого вопроса спустя несколько десятилетий с момента публикаций знаковых публикаций на данную тему. Еще более актуальным представляется заявленный ракурс – рассмотрение в качестве предмета «несостоявшегося тоталитарного искусства» – неочевидного в контексте тотарта государства (Великобритании).

Методология исследования не была отчетливо артикулирована автором в тексте, однако это замечание с лихвой окупается внушительным введением в проблему, представляющем собой достаточно подробный историографический блок, включающий работы отечественных и зарубежных специалистов. В качестве положительного необходимо отметить, что этот историографический обзор является в полной мере раскрытым, автором не ограничивается кратким перечислением фамилий авторов, названий трудов и описанием основных идей. Автору удается в рамках сразу нескольких выделяемых им тематических блоков представить как идеи исследователей, так и их концепции и подходы в изучении проблем тоталитарного искусства.

Статья обладает несомненной научной новизной ввиду не совсем привычного ракурса рассмотрения в рамках проблемы развития и определения признаков тоталитарного искусства – явления неоднозначного и неоднозначно представляющегося специалистами, в том числе в силу социально-экономической и политической повестки, в рамках которой существует конкретный исследователь. Обращение автором в этом контексте к английской живописи, попытка сопоставления ее с «классическими» образцами тоталитарного искусства СССР, Германии или Италии позволяет расширить исследовательские границы в рамках рассматриваемой проблемы.

Стиль изложения, выбранный автором, соответствует принципам научных текстов. Единственное, на что можно было бы обратить внимание – порой чрезмерное увлечение автором прямыми цитатами. Как кажется, целый ряд цитат не представляют собой настолько важной авторской позиции, которую необходимо повторять слово в слова, а не представить в суммированном виде с той же ссылкой на исследование. Структура работы не вызывает особых вопросов, в особенности если последуют корректировки в связи с ранее высказанным замечанием о чрезмерности прямых цитат (в частности это поможет несколько сократить объем первых нескольких блоков текста, предваряющих разговор о собственно английской живописи).

Библиография, как и отмеченный ранее достаточно скрупулезный историографический обзор, удовлетворяет уровню научной статьи. Автором освоены основные научные труды по проблемам тоталитарного искусства, включая работы на английском языке.

Подводя итог, еще раз отметим необходимость сокращения количества прямого цитирования, вызывающего ощущение (только ощущение!) некоторой реферативности первых тематических блоков статьи. В целом, исходя из вышесказанного, статья рекомендуется к печати в журнале, т.к. является собой один из немногочисленных примеров научного обращения к теме тоталитарного искусства, требующего от исследователя ориентированности не только в художественных вопросах, но и

понимания социально-политических процессов.

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Демидова М.В. — Искусство в дизайне. Специфика создания визуального образа музыкально-художественного события // Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.37762 EDN: CDSVWP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37762

Искусство в дизайне. Специфика создания визуального образа музыкально-художественного события

Демидова Мальвина Васильевна

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра информационных технологий и компьютерного дизайна, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

191186, Россия, г. Санкт-петербург, наб. Дворцовая, 2

 malvina.demidova@gmail.com[Статья из рубрики "Прикладная культурология"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2023.5.37762

EDN:

CDSVWP

Дата направления статьи в редакцию:

30-03-2022

Аннотация: Объектом исследования статьи является актуальная для современного дизайнера тема – формы репрезентации звукового/музыкального образа визуальными выразительными средствами. Предметом исследования служат примеры информационно-сопроводительных материалов, разработанных для культурных событий, связанных с музыкой. Анализируются проекты современных авторов Дуана Чжихуа (Duan Zhihua) и Росио Галарца (Rocío Galarza). Цель работы – рассмотреть специфику создания визуального образа музыкальной/звуковой композиции, а также дизайнерский подход ведения проектной работы по созданию композиции, в которой визуальный и звуковой контексты образуют структурное единство. Метод исследования в данной работе состоит в применении аналитического подхода к анализу дизайнерских проектов, посвященных музыке, который основан на синтезе иконографического и семантического анализа композиционных решений, и может использоваться в проектной, исследовательской и образовательной деятельности дизайнера. Научная новизна исследования заключается во введении в оборот нового эмпирического материала, в котором создание проектной композиционной формы рассматривается как создание коммуникативной системы, основанной на комбинировании выразительных средств, кодирующих информацию о

визуальном и звуковом содержании. Исследование показало, что музыкальный образ воспринимаемый, как правило, посредством исполнителя, в создании его визуального эквивалента предполагает его интерпретацию дизайнером. Анализ размещенных в сети проектов современных дизайнеров подтвердил, что в визуальном образе, несущем информацию о музыкально-художественном событии, визуальный и звуковой контексты образуют структурное единство, становясь уникальным предметом для изучения, способствуя разработке и совершенствованию методов проектирования в дизайне. В работах современных дизайнеров Дуана Чжихуа и Росио Галарца наблюдается стремление к разработке композиций, отличающихся легко прочитываемой семантической связью художественно-выразительных элементов с широким социокультурным контекстом.

Ключевые слова:

дизайн, музыка, мультимедиа, полиграфия, визуальный дизайн, фирменный стиль, визуально-звуковой образ, музыкально-художественное событие, плакат, буклет

Современная практика требует от дизайнера навыков владения разнообразными способами передачи содержания проекта, включая умение работать в современных программных средах разработки с разного вида визуальной и звуковой информацией. Данная статья посвящена актуальным практическим проблемам, которые стоят перед дизайнером, специализирующимся в области графического дизайна и мультимедиа.

Яркий зрительный образ музыкально-художественного события должен надолго оставаться в памяти участников. По этой причине разработка информационно-рекламного сопровождения праздничного концерта или фестиваля сегодня уделяется не меньше внимания, чем составлению репертуара, сценарию, режиссуре и репетиции каждого отдельного номера. Проектирование и разработка фирменного стиля и графического наполнения всех информационных носителей культурного события является творческой задачей дизайнера, что предполагает создание гармонии между точно найденной художественной формой и содержанием, выстраивание соответствия визуального образа звуковому, нахождение баланса между привлекательностью и практичностью, функциональностью и легкостью прочитывания информации.

Актуальность темы исследования обусловлена значительным увеличением количества мероприятий в сфере культуры, включающих одновременно различные виды и формы подачи информации, а также не ослабевающим вниманием теоретиков дизайна и педагогов-практиков в области дизайна к исследованию специфики визуальных форм, несущих информацию о звуковом пространстве и содержании музыкально-художественных проектов. Рассмотрение сложных вопросов реализации эстетической и художественной коммуникации в дизайнерских проектах, разработанных для музыкально-художественных событий, открывает возможность углубленного изучения представлений о специфике взаимодействий в современной системе отношений «коммуникационный дизайн – искусство – общество».

Создания визуального образа музыкально-художественного события требует решения определенных задач. Во-первых, следует прояснить, в чем именно усматриваются особенности и специфика визуального образа данного музыкально-художественного события. Во-вторых, надо проанализировать содержание звукового материала музыкально-художественного события, для которого создается композиция дизайн-

проекта. В-третьих, на примере работ современных дизайнеров необходимо рассмотреть возможные механизмы создания визуальной композиции, несущей информацию о звуке, звуковом пространстве проекта, что должно способствовать лучшему пониманию техники «грамматического» исследования структурного взаимодействия всех композиционных элементов. Решению этих задач должен способствовать аналитический подход к исследованию материала, который может эффективно использоваться как в проектной, так и образовательной деятельности дизайнера.

В различных областях гуманитарных знаний существуют разные методы анализа и изучения содержания сложных смысловых систем. Так, например, в работе отечественного автора Д.Р. Валеевой [3] содержится анализ наиболее распространенных методов исследования идеи текстового содержания, активно применяющиеся в лингвистике, а именно: компонентный анализ, исследование внутренней формы слова, контекстуальный анализ и другие методы исследования. Она отмечает: «Исследование концептуальной структуры текста имеет особое значение, поскольку в художественных произведениях репрезентируется как базовая, общенациональная концептуальная картина мира, так и индивидуально-авторская» [3]. Содержательный аспект абстрактной живописи на примере отечественных художников начала XX века с помощью иконологического метода анализа раскрывает в своей работе М.В. Дроник [8]. Графический дизайн в контексте современной визуальной культуры и новых технологий рассматривает в своей работе Р.Ю. Овчинникова [17]. Изучению сущности феномена художественного образа в музыкальном искусстве посвящена работа Р.З. Комурджи [11]. Специфику создания музыкального образа посредством объяснения художественных принципов музыкальных стилей раскрывает С.С. Скребков [19]. Визуализацию музыкального образа выразительными средствами живописи на примере творчества М.Чюрлениса анализирует А. Андрияускас [1]. На музыкальной фактуре останавливает свое внимание российский художник, теоретик авангардного течения начала XX века В. Марков [14] и другие известные авангардисты того времени [16, 21]. Интерпретации нотного текста с использованием визуальных средств, а также фиксации его образа и содержания посредством современной нотной графики посвящены работы М.В. Демидовой [6], Сэ Хёнга Ким [10], Л. Кун [13] и В. Мартынова [15]. Важность вопросов изучения не только истории, но и теории музыкальной письменности отмечает С.Е. Энглин [20]. Исследователь Е.В. Герцман [4] акцентирует внимание на том, что любая нотная запись всегда сопровождается, казалось бы, «мелочами», но при этом от них очень часто «зависит „живое дыхание“ нотной системы, способствующее более подробной передаче звучащей музыки» [4, С.68]. Как монолитное образование верbalных и невербальных (параграфемных) средств, т.е. креолизованный текст, предлагает рассматривать произведения печатной рекламы Ф.Л. Косицкая [12]. Анализ, описанный в приведенных работах, важен для выявления функциональных подходов к созданию визуального образа и стиля информационно-сопроводительных материалов для музыкально-художественного события, а также определения механизма применения их на практике разработки стратегии коммуникации со зрителем.

Музыкальный образ воспринимается, как правило, через исполнителя. Он не может быть воспринят, как произведения визуального искусства живописи, графики, фотографии или скульптуры, созданные непосредственно самим скульптором или художником. При разработке визуального образа музыкального события в роли своеобразного интерпретатора звукового материала выступает дизайнер. В создании визуального образа звукового произведения дизайнер пользуется близким набором графических

средств, как и композитор, фиксирующий посредством графических знаков и изображений содержание музыкального произведения. В зависимости от своего художественного, профессионального и жизненного опыта дизайнер с одной стороны расшифровывает образ звукового или музыкального произведения, с другой – создает его снова, каждый раз вырабатывая новый механизм комбинирования графических изображений, часто сочетая при этом элементы разных семиотических систем, такие как буквы и нотные знаки. Если музыкальный образ представляет собой целостную смысловую систему интонаций, то визуальный образ – систему графических знаков, эмоциональное настроение и содержание которой также считывается зрителем и зависит уже от его опыта и визуальной подготовленности.

Современные мультимедийные технологии позволяют объединять в единую композицию не только элементы разных семиотических систем, но и выразительные средства разных видов искусства. То, как возможности анимации графических форм и линий изменяют восприятие границ композиционного пространства, раскрепощают мышление дизайнера, расширяют палитру профессиональных выразительных средств, наглядно представляют учебные проекты студентов кафедры информационных технологий и компьютерного дизайна Санкт-Петербургского государственного института искусств. В качестве примеров, размещенных в сети, можно привести проекты мюшн-дизайнеров. Дипломный проект О. Болдиной, посвящен созданию мультимедийного контента для выставки «Авангард в динамике». В частности, ею представлен фрагмент мультимедийной выставки, посвященный картине В. Кандинского «Различные происшествия»[\[2\]](#). Дипломный проект, созданный В. Семиной, представляет «Мультимедийную выставку «Кандинский, Лентулов, Малевич»[\[18\]](#). Созданию визуально-звукового синтеза, нахождению интересных конструктивных решений соединения элементов и частей композиционной формы способствовало изучение в учебном процессе композиционных принципов стилей и направлений не только визуальных искусств, но и музыки. Музыкальное или звуковое сопровождение, воспринимаемое совместно с развивающейся во времени визуальной композицией, способствует эмоциональному «переживанию» увиденного и, следовательно, получает большое значение в информационно-образной структуре мультимедийного произведения.

При этом студенты-дизайнеры, специализирующиеся в области графического дизайна, в процессе создания и разработки полиграфической продукции для музыкально-художественного события в большинстве случаев предпочитают опираться на ставшие привычными правила швейцарского интернационального стиля, в котором метод организации листа, способ соподчинения элементов и создание композиционного контраста определяют геометрическая простота и порядок.

Вместе с тем при разработке и динамиенно-развивающейся, и статичной композиции дизайнер может сознательно отталкиваться от музыкального или звукового образа, чтобы решать задачи, связанные с передачей ярких ощущений и переживаний от тесно связанных между собой аспектов восприятия. Сегодня целенаправленный анализ музыкального материала при разработке проекта, связанного с музыкальной темой, должен лежать в основе пути к совершенствованию эмоционального и аналитического подхода при поиске новых композиционных решений.

Современные социальные медиа-платформы и интернет-сервисы позволяют просмотреть большое количество работ современных дизайнеров, созданных для музыкально-художественных событий. Среди таких ресурсов можно назвать платформы *Bēhance* и *Pinterest*, интернет-сайт конкурса профессиональных веб-дизайнеров *Awwwards*, а также

фотохостинг Flickr. Содержанием настоящего исследования является анализ проектов современных дизайнеров, представленных на этих платформах и посвященных разработке фирменного стиля и информационного сопровождения различных мероприятий в сфере культуры, связанных с музыкой. Для анализа были выбраны работы таких авторов как Дуана Чжихуа (Duan Zhihua) [\[25\]](#) и Росио Галарца (Rocío Galarza) [\[22\]](#), чтобы на их примере показать новаторство в трактовке форм при создании свободной композиции, посвященной музыкальной теме.

В 2016 году графический дизайнер из Шанхая Дуан Чжихуа (Duan Zhihua) представил на Московском фестивале графического дизайна «Золотая пчела» серию плакатов, посвященных мюзиклу «Нотр-Дам де Пари». Созданные им визуальные образы напоминают графическую нотацию (graphic notation или graphic score в англ. языке), представляющую музыку с помощью символов, выходящих за рамки традиционной нотной записи (Рис.1).

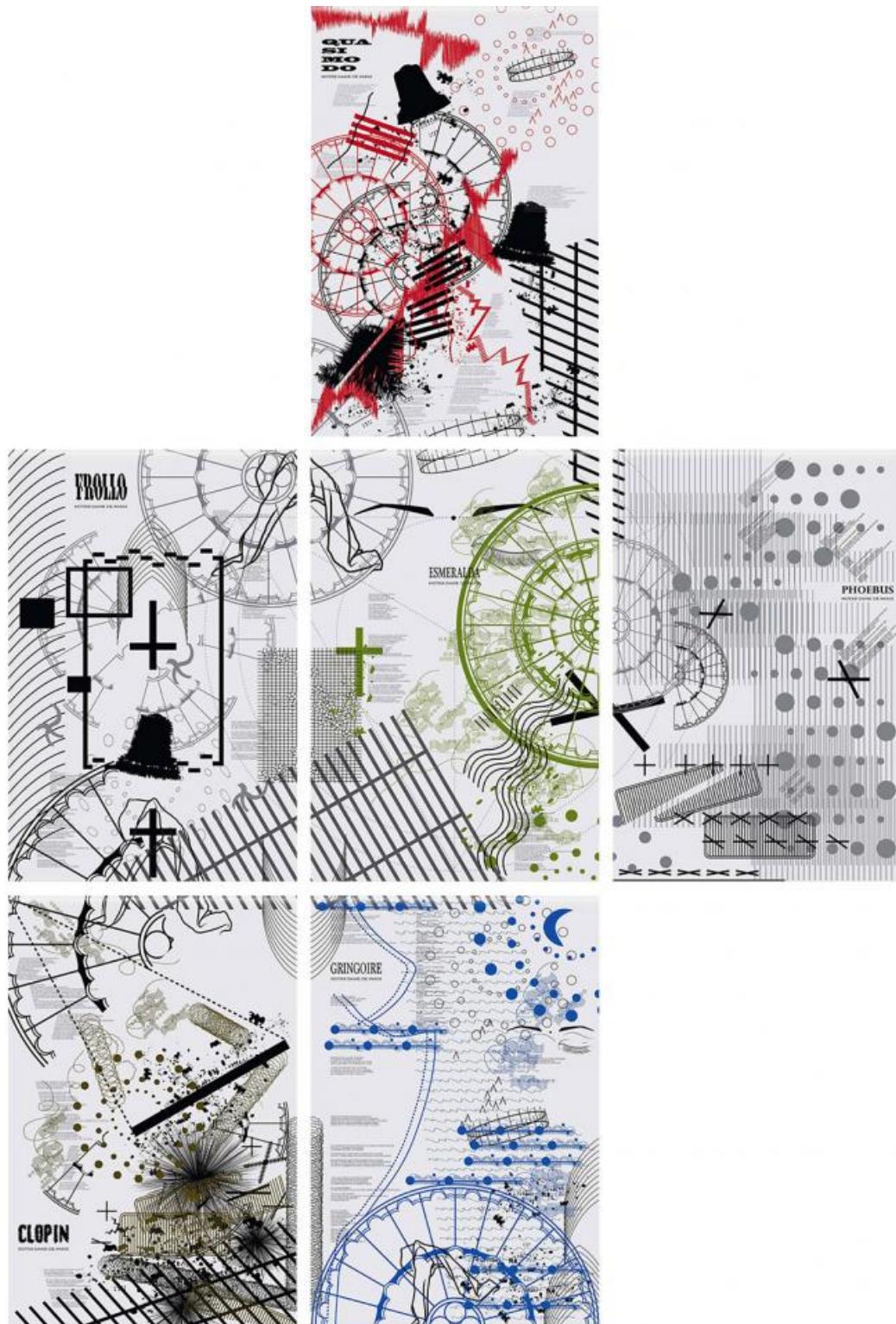


Рис. 1. Серия имиджевых постеров на тему мюзикла «Нотр-Дам де Пари», 2016

Дизайнер: Дуан Чжихуа (Duan Zhihua)

Работа Дуана, является продолжением нового подхода к созданию визуального образа звукового пространства и графической записи нотного текста, получившим популярность в 1950-х, который начиная с того времени стал использоваться композиторами как в сочетании с традиционной нотной записью, так и вместо нее. Яркий пример такой нотографики – партитура *Fontana Mix* – музыкального произведения, созданного Джоном Кейджем (Рис.2) [9, С. 57], в котором наблюдается случайное столкновение неожиданных звуков. Наряду с самой музыкой Кейдж создал нотную запись, используя 10 листов бумаги и 12 прозрачных пленок, которые при наложении создавали структуру, из

которой можно было составить партитуру исполнения.

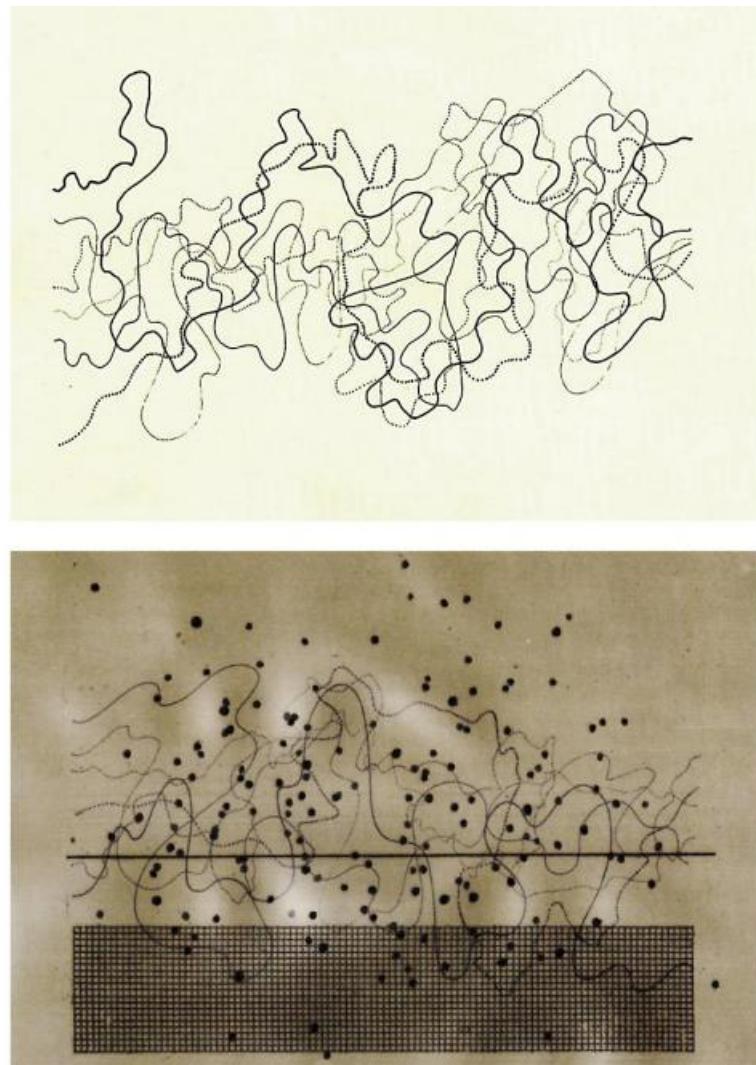


Рис. 2. Партитура: Фонтана-микс (Fontana Mix), 1958

Композитор: Джон Кейдж (John Cage)

Не менее интересны партитуры Романа Хаубенштока-Рамати, например, "Multiple 1", 1969 [23], или офорты того же композитора, такие как "Konstellationen", 1971 г. (Рис.3) [24], которые способны вызвать ощущение слышания музыки даже в то время, когда она не звучит.

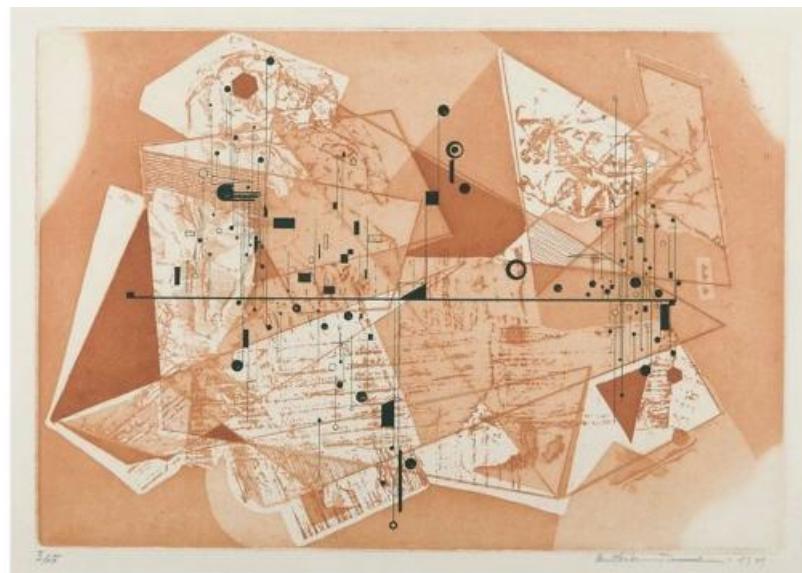


Рис. 3. Офорт "Созвездия" ("Konstellationen"), 1971

Графика: Р. Хаубеншток-Рамати (R. Haubenstock-Ramati)

Серия Дуана Чжихуа «Нотр-Дам де Пари» приемами комбинирования графических элементов, будто передающих распространение звуковых волн, близка по образу нотным записям композиторов авангардистов. Дизайнер разработал абстрактное композиционное пространство, изменяющееся от плаката к плакату в зависимости от музыкального события, которое в нем фиксируется, и героя, который живет и взаимодействует с этой созданной для него пространственной средой.

В мюзикле, как и в романе Виктора Гюго, ареной житейских страстей выступает собор Нотр-Дам де Пари. Чжихуа использует рисованные изображения его элементов, такие как готическое окно-роза, колокола, изображение портала готического собора, тюремная решетка, а также ломаные и волнообразные линии, фрагменты текста, и другие абстрактные формы и фактуры. Он трансформирует создаваемое пространство в зависимости от изменений эмоционального состояния действующего героя-персонажа на событие, которое тот в данный момент переживает. Подобная творческая методика была когда-то разработана М. Чюрленисом. В статье «Чюрленис и проблема синтеза искусства» исследователь и критик В. Иванов отмечает что «принципиальная новизна творческого метода литовского художника усматривается в "живописной обработке элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки"» [1].

Словно мелодии в музыкальном произведении, разнообразные графические темы в плакатах Чжихуа варьируются, развиваются, трансформируется, напряженно сталкиваются, переплетается с элементами сопутствующих сюжетных тем, различных по глубине планов. Подобно тому, как через интонацию музыка способна отражать внешнюю по отношению к композитору диалектику материального мира, у Чжихуа выбор графических элементов, способы их обработки, поиск форм их конструктивного взаимодействия – все решает основную задачу, связанную с созданием точно найденного визуального образа, как отражения звукового.

В современном мире, располагая свободным доступом к освоению линейной нотной записи, мало кто задумывается над тем, «какой сложный и длительный путь нужно было пройти, чтобы в профессиональный обиход вошла та нотная письменность, которая, несмотря на все свои недостатки, могла достаточно полно (во всяком случае, по сложившимся представлениям) отражать звучащий материал. Чтобы понять хотя бы

частично возникавшие сложности, достаточно представить трудности тех, кто впервые поставил перед собой задачу письменно запечатлеть хотя бы один звук. Ведь его нельзя было даже нарисовать на писчем материале, поскольку он невидим» [4, С.69]. Сейчас композиторы продолжают активно развивать современные формы графической нотной записи, а дизайнеры, вторя им, ищут свои визуальные средства, способные передать образ звукового пространства, который будет понятен каждому. Зритель может быть часто лишён непосредственного слухового контакта с произведениями, включенными в событие или концерт, вдохновившими дизайнера на создание визуализации образа. Музыка – искусство живое, воспринимаемое эмоционально. При этом графика способна передать все тонкости вибрации, характер интонации и тембра звуков, создав у зрителя ощущение, что он чувствует звуковое пространство, слышит каждый звук. «Нотр-Дам де Пари» Дуана Чжихуа – серия графических произведений, которую не только возможно прочитать как современную партитуру, но и почувствовать эмоции, услышать звук, погрузиться в атмосферу происходящих событий.

Другой пример – визуальный дизайн, фирменный стиль фестиваля, разработанный Росио Галарца (Rocío Galarza) из Буэнос-Айреса, занимающейся иллюстрацией и редакционным дизайном. Ее работу Limbo / Festival de Freak folk (Galarza R., 2013) отличает яркость и безудержность энергии созданного образа, легкость и одновременно четкость систематизации информации, ясность и запоминаемость формы подачи материала, вариативность, которая не может не вызывать заслуженного эмоционального отклика у зрителя (Рис.4).



Рис.4. Рекламные постеры фестиваля Freak folk / Limbo, 2013

Дизайнер: Росио Галарца (R. Galarza)

Freak folk (Фрик-фолк) – музыкальный жанр, который включает и объединяет в себе множество других жанров. Он характеризуется эклектичностью, слиянием элементов акустического мира с электронным миром и экспериментированием с нетрадиционными

инструментами и очень специфическими голосами. Freak folk стремится экспериментировать со звуковыми эффектами, художественным обыгрыванием ошибочного попадания в звуковой тон, различными мутациями звука и звуковыми слоями. Из названия самого жанра возникает концепция трансформации, переосмыслиния того, что является «традиционным».

Созданная Росио Галарца для Limbo имиджевая графика представляет множество свободных вариаций с комбинированием изобразительных элементов (фрагментов портретов исполнителей, музыкальных инструментов, пишущей машинки, курицы, орнамента из ромбов, отдельных элементов цифр и букв, и множества других), а также шрифтовых композиций со всевозможными «визуальными шумами», «дефектами» изображения. Применение эффекта, имитирующего результат действия сильного ветра, способствовал созданию яркого художественного образа. Ветер подул и все привел в движение, все перепутал, смешал даже различные гарнитуры шрифта, и не только на одном полотне/листе или развороте, но часто в одном слове.

На Freak folk фестивале, как правило, предлагается погрузиться в состояние праздника, постоянного движения, экспериментов и вибраций, в ритме диссонирующих гармоний и мощных голосов. Удачно выбранные Росио Галарца технические выразительные средства оформления и конструирования всех визуальных составляющих специфического креолизованного текста, способствовали созданию точной интерпретации и передачи смысла предстоящего на тот момент события – яркого Limbo. Текст визуального дизайна Limbo помимо изображений и шрифта определил и выбор стиля типографики, цвет, композицию, модульную сетку, макет текста. Все элементы скомпонованы так, что как по нотам направляют движение взгляда зрителя, определяют характер этого движения, создают ритмический рельеф, полифонию переплетающихся информационных потоков, линий, как в музыке, или в танце. Известно, что танцорам также важно свободно ориентироваться в нотных партитурах, в которых они находят опору и вдохновение для своих новых постановок [5]. Дизайнер же, анализируя графическое структурирование, расстановку акцентов в нотной графике, может увидеть много общего с искусством типографики и по-новому почувствовать звучащую материю, найти соответствующие приемы, подчеркивающие выразительность темы посредством ритма и фактуры.

Еще одна важная основа дизайнерской графической конструкции, созданной Р. Галарца – модульная сетка, которая призвана способствовать ясной, четкой организации композиционного материала. Ни на плакатах фестиваля Limbo, со всей чёткостью расстановки информационных и композиционных акцентов, ни на других носителях, билетах, буклете с программой, этот внутренний каркас, присутствуя зримо, не воспринимается навязчивым и не лишает проект яркости, колорита и индивидуальности. Он, подобно композиционной схеме в музыке, с одной стороны помогает Росио Галарца упорядочить весь материал, с другой – не сдерживает эмоциональность, энергию и буйство красок (Рис.5).



Рис. 5. Буклет-программа фестиваля Freak folk / Limbo, 2013

Дизайнер: Росио Галарца (R. Galarza)

Визуальные образы, художественно осмыслиенные и разработанные дизайнерами, в частности, созданные в проектах Дуаном Чжихуа и Росио Галарца, отражая общепонятные и значимые для человека явления действительности профессиональными специфическими средствами, не всегда могут иметь единственно возможную трактовку, так как они вступают во взаимодействие с уникальным опытом реципиента. Однако невозможно не отметить, что отличительной особенностью их проектов является легко прочитываемая семантическая связь созданных элементов художественной выразительности, используемых в композиции, с широким социокультурным контекстом.

Дизайнерский метод мышления универсален и состоит в поиске осмыслиенных, оригинальных, остроумных эстетических и технологических решений, разных проектов, в том числе – мультимедийных. Для осмыслиения визуального решения звукового образа музыкально-художественного события в статье был проведен детальный разбор с аналитическим описанием дизайнерских проектов, основанный на синтезе иконографического и семантического анализа реализации дизайнера замысла.

В результате, в заключение статьи можно сделать следующие выводы:

Во-первых: так как, музыкальный образ воспринимается, как правило, посредством исполнителя, то специфика создания его визуального эквивалента закономерно предполагает интерпретацию его дизайнером.

Во-вторых: особенность создания визуального образа музыкально-художественного

события связана с возможностью соединения в одной семиотической системе изобразительных мотивов, абстрактных форм, фактур, шрифта и блоков текста, графических обозначений чисел и нотной записи – всех элементов, посредством которых создается креолизованный текст. Такой текст следует рассматривать как коммуникативную систему, имеющую особое, синтезированное воздействие на зрителя, технические выразительные средства оформления которой способствуют повышению качества эффективности восприятия и глубины интерпретации образа и содержания.

В-третьих: исследованию структурного взаимодействия всех элементов композиции креолизованного текста, информирующего о музыкально-художественном событии, способствует проведение аналогий между получившей популярность в 1950-х новой графической записи нотного текста и современной типографикой. Механизм создания подобного креолизованного текста, несущего информацию о музыкальном или звуковом содержании, рассмотренный на примере работ Дуан Чжихуа и Росио Галарца, с успехом может применяться в исследовательской, образовательной и непосредственно в проектной деятельности дизайнера.

В-четвертых: комплексный анализ размещенных в сети интернет проектов современных дизайнеров подтверждает, что в визуальном образе, несущем информацию о музыкально-художественном событии, визуальный и звуковой контексты образуют структурное единство, становясь уникальным предметом для изучения, способствуя разработке и совершенствованию методов проектирования в дизайне.

В-пятых: отмечено, что современные проекты, в частности, работы Дуана Чжихуа и Росио Галарца, в которых наблюдается стремление к свободным, новаторским композиционным формам, постконструктивистским решениям, отличает наличие легко прочитываемой семантической связи элементов художественной выразительности с широким социокультурным контекстом.

Специфика разработки визуального дизайна мультимедийной или полиграфической продукции музыкально-художественного события требует различных путей поиска и разных методов создания визуализации, которые сами по себе в каждом проекте могут становиться инновационными. Аналитический подход к исследованию звукового/музыкального материала незаменим при разработке дизайнерами стратегий коммуникации со зрителем, для которого создаются информационно-рекламные материалы о музыкально-художественном событии.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы лежат в более детальном изучении процесса создания образа эстетически и художественно-значимого текста. На сегодняшний день они тесно связаны с развитием новых технологий, с запросом общества на разработку новой мультимедийной продукции, в которой просматривается понятный алгоритм переключения внимания с одного вида информации на другой, способствующий охвату всей формы подачи материалов в целом.

Библиография

1. Андрияускас А. Чюрленис и рождение абстракционизма (К вопросу о приоритете в генезисе абстрактного искусства). 2006. URL: <http://www.litlogos.eu/eidos/research/andriauskas1.html> (дата обращения: 11.03.2022)
2. Болдина О. Фрагмент мультимедийной выставки, посвященной картине В. Кандинского «Различные процессы». 2017. URL: https://vimeo.com/227477808?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=44161474 (дата обращения: 10.03.2022)

3. Валеева Д. Р. О методах исследования концепта // Филологический аспект № 1 (33) Январь, 2018. С. 6-11. URL: <https://scipress.ru/philology/articles/o-metodakh-issledovaniya-kontsepta.html> (дата обращения: 10.03.2022)
4. Герцман Е.В. Методика освоения древних музыкальных культур по письменным памятникам // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2013. № 2 (2). С. 64-79.
5. Горн А.В. Музыкальный текст и компьютерный тренаж (об электронном практикуме для постановщиков хореографии) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 127-134.
6. Демидова М.В. Партитура дизайнера мультимедиа: графические композиционные схемы в решении задач создания визуально-звукового синтеза // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-5 (86). С. 62-67.
7. Демидова М.В. Тео ван Дусбург и его влияние на Баухауз. Мультимедийность творчества мастера // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2019. Материалы международной научно-практической конференции. 2019. С. 36-40.
8. Дроник М.В. Иконологический метод как средство анализа произведений беспредметной живописи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 6-1 (80). С. 62-65.
9. Каталог выставочного проекта «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие». К 100-летию композитора и художника. М.: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), 2012.
10. Ким, Сергей (Сэ Хёнг). Проблема нотации в современной музыке. 2013. URL: <https://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/> (дата обращения: 11.03.2022)
11. Комурджи Р.З. Сущность художественного образа в музыкальных произведениях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-3 (86). С. 84-87.
12. Косицкая Ф.Л. Каталог моды как креолизованный текст // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 10 (151). С. 153-156.
13. Кун Л. Джон Кейдж, художник // Каталог выставочного проекта «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие». К 100-летию композитора и художника. М.: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), 2012. С. 7-18
14. Марков В. Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах. М.: Издательство В. Шевчук, 2002. 69 с.
15. Мартынов В. «Наше всё» есть Джон Кейдж // Каталог к выставочному проекту «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие», посвящённому 100-летию композитора и художника. М.: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), 2012. С.27-36
16. Проекции авангарда: каталог-исследование / Под общ. ред. О.В. Шишко. М.: Музей современного искусства «Гараж»; Издательство Арт-гид, 2015. 404 с.
17. Овчинникова Р.Ю. Графический дизайн в контексте визуальной культуры и новых технологий // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 5. С. 188-192.
18. Семина В. Мультимедийная выставка «Кандинский, Лентулов, Малевич». 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hk2uD0BegVU> (дата обращения: 12.03.2022)
19. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.

448 с.

20. Энглин С.Е. История и теория музыкальной письменности как учебная дисциплина // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 1. С. 95-106.
21. Domselaer-Middelkoop M. Herinneringen aan Piet Mondriaan, 1958 // DBNL. Digitale bibliotheek voor Nederlandse letteren. URL:
https://www.dbl.org/tekst/_maa003195901_01/_maa003195901_01_0033.php (дата обращения: 10.02.2022)
22. Galarza R. Limbo. Festival international de freak folk, 2013. URL:
<https://www.behance.net/gallery/14124705/-Limbo-Festival-de-freak-folk> (дата обращения: 10.02.2022)
23. Haubenstock-Ramati, Roman. Multiple 1, 1969. 2013. URL:
<https://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/roman-haubenstock-ramati-multiple-1/> (дата обращения: 12.03.2022)
24. Haubenstock-Ramati, Roman. Konstellationen, 1970/1971. 2020. URL:
<https://www.mutualart.com/Artwork/-Konstellationen-/9D3C9F0000BAC080> (дата обращения: 12.03.2022)
25. Zhihua Duan. Visual Transformation for Musical 'NOTRE-DAME DE PARIS'. URL:
<https://duanzhihua.design/Visual-Transformation-for-Musical-NOTRE-DAME-DE-PARIS> (дата обращения: 18.02.2022)

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Визуальные образы постепенно становятся самостоятельными объектами для всестороннего изучения, включая междисциплинарное. Небесспорным является утверждение о соотношении искусства и дизайна, однако некоторые авторы приводят убедительные доводы на этот счет, и в целом проблема приобретает важное значение для исследовательской рефлексии. В этой связи автор, также актуализируя вопрос об «искусстве в дизайне», вправе рассчитывать на получение эвристически значимых итоговых результатов.

Между тем, оценивая содержание рецензируемой статьи, следует обратить внимание на практикоориентированный характер материала, при этом тональность работы связана с выделением субъекта – дизайнера. Обычно в подобных исследованиях акцент делается на свойствах или особенностях конкретных видов искусства или творчества, здесь же автор статьи выбрал не совсем тривиальный объект для изучения. Полагаю, что это можно отметить как важный момент, меняющий в принципе сложившуюся направленность или традицию исследований проблематики соотношения искусства и дизайна.

Преимуществом выбранного автором подхода следует также назвать достаточно удачные иллюстрации, подтверждающие те или иные авторские суждения. Да, хотелось бы, чтобы автор сопроводил свой материал визуальными иллюстрациями, но и описав имеющиеся примеры, он в общем-то сохранил их смысл и в нужном ключе расставил акценты. Кроме того, автор серьезно подошел к анализу научного дискурса по теме, представил анализа широкого круга источников, касающихся образности и образов, примечательно, что оценке подлежали различные виды образности или образов, что позволило автору сопоставить варианты дизайнерских решений, связанных как раз с теми или иными видами визуального образа. Не могу согласиться с формулировкой практической

значимости исследования: «Практическая значимость исследования заключается в применении аналитического подхода к исследованию композиции дизайн проектов посвященных музыке, который включает метод контент-анализа и концептуальный метод, и может использоваться в проектной и образовательной деятельности дизайнера» (приводя цитату, я сохраняю «авторскую» ошибочную пунктуацию). Здесь речь идет о методологии, а не о практической значимости – автору необходимо конкретизировать, какую задачу в принципе способно помочь решить его исследование.

Затронуты в статье, хотя и достаточно поверхностно, некоторые важные аспекты участия исполнителя, например, в подаче музыкального образа. Нередко в научном дискурсе появляются статьи по поводу оценки роли исполнителя в интерпретации художественного произведения или передаче художественного образа через исполнительство – вполне разумно, что автор статьи также не прошел мимо этого важного направления исследований и «вписал» свои наработки в сложившийся на этот счет исследовательский контекст.

Автору предстоит всерьез выпрямить текст на предмет большого числа языковых погрешностей – становится очевидным, что автор явно не в ладах с грамматикой русского языка, а точнее с запятыми. Местами это выглядит просто парадоксально: «Современные, социальные медиа-платформы и интернет-сервисы...» и т.д. (приведу аналогию: мама, мыла раму – так будет правильно?). Одним словом в этой части исследовательская культура некоторым образом у автора статьи страдает, а вместе с этим страдают и читатели, которые сталкиваются, извините, с безграмотным текстом.

Местами текст статьи демонстрирует нарушение логики изложения материала, когда автор неожиданным образом перескакивает с одной излагаемой мысли на другую без всякой подготовки читателя – при этом основная нить повествования теряется, а авторская концепция сама по себе тускнеет. Так, например, ближе к финалу статьи автор, рассуждая о проекте Росио Галарца, быстро переходит к обобщениям по поводу дизайнера метода мышления (кстати, об этом аспекте автор вообще упоминает вскользь, хотя именно он дает нам возможность получить результаты оценки соотношения дизайна и искусства). Отсутствие выводов, а также следования четкой логике научного поиска затрудняют понимание материала и становятся основанием, чтобы вести речь о необходимости доработки данного материала.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования, как следует из заголовка и целеполагания, автор определяет специфику создания визуального образа музыкально-художественного события. Детально анализируются лишь две дизайнские работы. Из чего следует, что предмет исследования сформулирован слишком широко. На деле раскрыта специфика создания визуальных образов лишь в двух работах: Дуан Чжихуя (Duan Zhihua) к мюзиклу «Нотр-Дам де Пари» и Росио Галарца (Rocío Galarza) к Festival de Freak folk. Это, хотя и показательные, но частные случаи, логика выборки которых автором в статье не раскрыта. Случайный тип выборки, опосредованный алгоритмами поисковых интернет-сервисов и эстетическими вкусами автора, не является аргументом, позволяющим делать стилистическое обобщение или указать на универсальность дизайнских приемов. Поэтому попытка обобщения хорошо проанализированных примеров выглядит спорной. Автору необходимо скорректировать предмет исследования так, чтобы он

отражал сильную сторону работы – анализ эмпирического материала.

Методология исследования автором не продумана: нет взаимосвязи задач исследования с приемами их решений, перечисленных во введении методических подходов с представленными результатами в основной (аналитической) части. Слишком обобщенно автором понимается конкретно-научный метод контент-анализа, на деле в работе не используемый. Сильной стороной является синтез детального иконографического и семантического анализа дизайнерских проектов Дуан Чжихуа и Росио Галарца, а также попытка сравнения креолизованного текста Дуан Чжихуа с визуальным рядом кластерной партитуры Р. Хаубеншток-Рамати. Правда объективная взаимосвязь произведений Чжихуа и Хаубеншток-Рамати осталась неочевидной: их сравнение эклектично и не оправдано. Из поставленных задач частично решена лишь одна (первая): выявлена специфика визуальных образов двух музыкальных событий в интерпретациях Дуана Чжихуа и Росио Галарца. Остальные задачи сформулированы слишком широко и на проанализированном автором материале не могут быть решены.

Актуальность выбранной автором темы исследования (взаимосвязь музыкальных и художественных образов в конструировании сообщения о музыкальном событии) чрезвычайно высока. Она обусловлена переломным моментом в современном искусстве дизайна. Отмечается стремление современных дизайнеров к отказу от конструктивизма в пользу постконструктивистских решений, отличающихся семантической связью элементов художественной выразительности с широким социокультурным контекстом. Эта связь прослежена автором, но, к сожалению, результаты её выявления не получили достаточного внимания и не отражены в выводах.

Научная новизна в работе присутствует: введен в оборот новый эмпирический материал, который детально проанализирован; примененный синтез искусствоведческих методов анализа эмпирического материала отражает авторскую позицию и достоин внимания. Однако достоинства работы перечеркивают терминологическая эклектика («коммуникационный дизайн», «аналитическое описание», «метод контент-анализа», «основное содержание исследования» – будто есть неосновное, «набор поискового выражения» и др.), которая затрудняет прочтение авторской мысли.

Стиль текста нуждается в серьезной доработке: 1) много несогласованных сложно сочиненных предложений (например, «Основным содержанием исследования является анализ дизайн-проектов современных дизайнеров, посвященные разработке фирменного стиля и информационного сопровождения различных мероприятий в сфере культуры, связанных с музыкой, а именно авторов Дуана Чжихуа (Duan Zhihua) [23] и Росио Галарца (Rocío Galarza) [20]») – необходимо выверить и упростить авторскую мысль, чтобы избежать разнотечений; 2) необходимо избегать произвольной авторской трактовки терминов, выверяя обоснованность их употребления на основе проанализированной литературы.

Структура статьи не выполняет стандартных функций: нет логической связи введения, основной части и выводов. Содержание текста нуждается в литературном редактировании.

Библиография в целом раскрывает проблемную область исследования, но пункты 14, 15, 16, 17 нуждаются в корректуре согласно требованиям ГОСТ.

Апелляция к оппонентам корректна

Интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство» статье гарантирован после её доработки и ликвидации обозначенных рецензентом недочетов.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Постоянное развитие информационных технологий в современном обществе, в том числе и в сфере культуры и искусства, обуславливает бесспорную актуальность темы настоящей статьи. Как пишет автор в ее начале, данная работа «посвящена актуальным практическим проблемам, которые стоят перед дизайнером, специализирующимся в области графического дизайна и мультимедиа». Актуальность применения дизайнера обновляющихся технологий для воплощения творческого замысла и концепции визуального дизайн-проекта мультимедийной или полиграфической продукции при создании музыкально-художественных событий, безусловна.

Автор статьи представляет подробный обзор существующих источников по теме исследования, с указанием методов анализа, примененных в них. «Анализ, описанный в приведенных работах, важен для выявления функциональных подходов к созданию визуального образа», – резюмирует автор. Однако выбранный им самим подход к исследованию (а не к практической стороне своей темы) пока остается непонятен. Хотя такой предмет изучения, как «специфика создания визуального образа музыкально-художественного события» содержит серьезный потенциал для исследования, например, с междисциплинарной позиции.

Лишь в финале основной части статьи автор определяет свой подход к исследованию: «Для осмыслиения визуального решения звукового образа музыкально-художественного события в статье был проведен детальный разбор с аналитическим описанием дизайнерских проектов, основанный на синтезе иконографического и семантического анализа реализации дизайнера замысла». Все же такую ключевую позицию всей работы, как методология, рекомендуется определять в начале исследования.

Определение основного ракурса исследования – «анализ проектов современных дизайнеров ... посвященных разработке фирменного стиля и информационного сопровождения различных мероприятий в сфере культуры, связанных с музыкой» – также затеряно в тексте статьи. Одним словом, преамбула, объясняющая очевидную актуальность и важность «объединения в единую композицию» «выразительных средств разных видов искусства» или «целенаправленного анализа музыкального материала при разработке проекта, связанного с музыкальной темой», получилась несколько затянутой.

Этим критические замечания ограничиваются.

Выбранные работы дизайнеров Дуана Чжихуа и Росио Галарца, на примере которых автор показывает «новаторство в трактовке форм при создании свободной композиции, посвященной музыкальной теме», рассмотрены автором с умелым использованием компонентного, сопоставительного, семантико-когнитивного анализа, описательного и классификационного методов.

Статья обладает несомненной научной новизной, большой практической значимостью, демонстрирует глубокое и доскональное знание автором специфики изучаемого предмета.

Стиль исследователя, при очевидной научности изложения, отличается своеобразием, высокой художественностью, содержательностью и иными достоинствами. Структура статьи (за исключением уже упомянутых недостатков) четкая и логичная.

Содержание работы демонстрирует множество достоинств, в числе которых особо хочется отметить четкость и изобразительную содержательность характеристик при анализе выбранных дизайнерских работ, обширность выводов. Например: «Зритель может быть часто лишён непосредственного слухового контакта с произведениями, включенными в событие или концерт, вдохновившими дизайнера на создание визуализации образа. Музыка – искусство живое, воспринимаемое эмоционально. При этом графика способна передать все тонкости вибрации, характер интонации и тембра звуков, создав у зрителя ощущение, что он чувствует звуковое пространство, слышит каждый звук. «Нотр-Дам де Пари» Дуана Чжихуа – серия графических произведений, которую не только возможно прочитать как современную партитуру, но и почувствовать эмоции, услышать звук, погрузиться в атмосферу происходящих событий». Или: «Созданная Росио Галарца для Limbo имиджевая графика представляет множество свободных вариаций с комбинированием изобразительных элементов (фрагментов портретов исполнителей, музыкальных инструментов, пишущей машинки, курицы, орнамента из ромбов, отдельных элементов цифр и букв, и множества других), а также шрифтовых композиций со всевозможными «визуальными шумами», «дефектами» изображения».

Библиография достаточно обширна, включает основные источники по теме, в т.ч. иностранные, оформлена корректно. Апелляция к оппонентам сделана на высоконаучном уровне.

В заключительном параграфе автор поэтапно подытоживает достигнутые результаты исследования, после чего делает конструктивные и обстоятельные выводы: «Аналитический подход к исследованию звукового/музыкального материала незаменим при разработке дизайнерами стратегий коммуникации со зрителем, для которого создаются информационно-рекламные материалы о музыкально-художественном событии». В итоге автор справедливо заключает, что перспективы дальнейшего изучения вопроса «тесно связаны с развитием новых технологий, с запросом общества на разработку новой мультимедийной продукции, в которой просматривается понятный алгоритм переключения внимания с одного вида информации на другой, способствующий охвату всей формы подачи материалов в целом».

Можно полагать, что данная работа представляет бесспорный интерес для исследователей и профессионалов в области компьютеризации художественного и проектного творчества, в педагогической практике подготовки дизайнеров и для самих дизайнеров, работающих в среде компьютерных мультимедиа, а также для самой широкой читательской аудитории, интересующейся музыкально-художественными событиями.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Селезнев Е.К. — Юмор как инструмент деконструкции в творчестве Дэвида Линча // Культура и искусство. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.5.40629 EDN: FGNFVP URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40629

Юмор как инструмент деконструкции в творчестве Дэвида Линча

Селезнев Евгений Кириллович

аспирант кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР)

123007, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Хорошёвское Ш., 32а, 32а

✉ selezneuve@gmail.com



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.5.40629

EDN:

FGNFVP

Дата направления статьи в редакцию:

01-05-2023

Аннотация: Автором работы поднимается вопрос о роли юмора в контексте творчества Дэвида Линча. Объектом исследования является кинематограф Дэвида Линча: фильмы, сериал и короткометражные картины режиссера. Предметом исследования становится феномен юмора в контексте творчества Дэвида Линча. Цель работы заключена в ответе на вопрос о том, как юмор способствует процессам демифологизации ряда явлений американской культуры, деконструкции классических голливудских нарративов в фильмах режиссёра и создания чувства «тревожности» у зрителя. Новизна исследования заключается в выводе юмора в отдельную категорию и его сепарация от других стратегий режиссера: гипер-нарративов, процесса абсурдизации экранного действия, постмодернистской интертекстуальности. Автором утверждается, что юмор Линча является одним из немногих конвенциональных инструментов режиссера, который может быть категоризирован и детально изучен. Такую степень «простоты» феномена юмора режиссера автор объясняет сознательной стратегией Линча по внедрению в произведения «известных» элементов для установления коммуникации со зрителем и их последующую деконструкцию для надлома автоматизма восприятия и создания ситуации «тревожного просмотра». Возникновение ситуации «тревожности» в произведениях

Линча автор также объясняет тем, что в процессе деконструкции режиссер смешивает различные дискурсы, соединяя «смешное» и «жуткое», «известное» и «неизвестное», «возвышенное» и «низменное». Ключевым тезисом работы становится идея о том, что юмор, как режиссерский инструмент Линча, применяется не только для развлечения аудитории или ее разрядки после мрачных сцен, но и для того, чтобы бросить вызов ее ожиданиям, поставить под сомнение классические нарративы и исследовать табуированные аспекты человеческого опыта.

Ключевые слова:

Дэвид Линч, Юмор, Деконструкция, Контрнарративные структуры, остранение, жуткое, Ирония, Кэмп, Черный юмор, Постмодернизм

I.

Дэвид Линч широко известен как один из самых новаторских и одновременно с этим загадочных режиссеров нашего времени. Его фильмы создают своеобразную кинематографическую вселенную, где сон не отличим от реальности, сюжет не имеет целостности, а «совы не то, чем кажутся». Зрители кинематографа Линча раз за разом сталкиваются с ужасающей реальностью — внешне похожую на нашу, но бросающую вызов восприятию времени, пространства и причинно-следственным связям.

Линч принципиально отказывается от толкования собственных картин, сводя разговор к многозначительному молчанию или рассуждениям о трансцендентальной медитации [1]. Для исследователей творчества Линча, фильмы режиссера — это принципиально открытые произведения, для изучения и трактовки которых можно применять практически неограниченное количество линз: от фрейдовского и лакановского психоанализа до практик деконструкции и современных гендерных исследований. Однако большая часть исследований концентрируется на линчевском каноне — своеобразном наборе маркеров, который добавил производное от его фамилии слово в Оксфордский словарь. Теперь «линчевский» (lynchian) означает «Характерный, напоминающий или имитирующий фильмы или телевизионные работы Дэвида Линча» [2]. Таким набором маркеров стали сюрреалистичные образы, звуковое сопровождение (меланхоличный поп-джаз Джули Круз и Анджело Бадаламенти, элементы эмбиента и дроуна в саунд-дизайне), чувство беспокойства, элементы поп-культуры, абсурд, контрнарративные структуры. Меньшее внимание уделяется феномену юмора в творчестве Дэвида Линча, так как зачастую он рассматривается как составная часть стратегии абсурдизации происходящего на экране и разрушения конвенциональных причинно-следственных связей. Мы же считаем важным обратиться непосредственно к феномену юмора режиссера, чтобы увидеть в нем один из инструментов создания «линчевской» атмосферы в фильмах режиссера [3, с. 5]. Такой взгляд позволит исследователям по-новому взглянуть как на творчество режиссера в целом, так и на его стратегии дезориентации зрителя в частности.

Исследовательский вопрос, поставленный в данной статье, звучит следующим образом: какова роль юмора в фильмах Дэвида Линча, как он влияет на их общий смысл и воздействует на аудиторию. Этот вопрос актуален не только для киноведов и исследователей творчества режиссёра, но и для тех, кто интересуется сложностями юмора как социального и культурного явления. Ключевым тезисом статьи является утверждение, что юмор Линча поддается четкой категоризации и является одним из

немногих конвенциональных приёмов в инструментарии режиссера. Однако такая «нормальность» является многоуровневой ловушкой, так как конечной целью Линча становится деконструкция идеологических установок, слом бинарных оппозиций и помещение зрителя в ситуацию колебания между несколькими дискурсами: «реального» и «нереального», «смешного» и «жуткого», «возвышенного» и «низменного».

II.

Одна из самых часто упоминаемых характеристик творчества Дэвида Линча — это ощущение тревожности от происходящего на экране [4, 5, 6]. Во многом это связано с гипер-нarrативностью картин режиссера: сюжетные линии в них множатся, неожиданно обрываются или вовсе существуют в отрыве друг от друга, а у персонажей появляются двойники, которые существуют как в параллельных измерениях, так и встречаются с героями в рамках одного кадра. Такой подход к созданию повествовательных структур преследует цель сбить зрителя с пути автоматического восприятия произведения и предложить ему увидеть мир новым взглядом. Подобное «неузнавание» окружающего мира и становится источником чувства тревоги. В чем-то такой подход пересекается со стратегией остранения, разработанной Виктором Шкловским, пресдующей цель создания ситуации не узнавания, а видения реальности [7].

Нередко подход режиссера к творчеству сравнивают с сюрреалистическим движением, указывая на то, что процесс написания сценариев и создания фильмов режиссера похож на технику автоматического письма и развивается по принципу свободных ассоциаций. Например, так Линч говорил о процессе создания фильма «Внутренняя Империя»: «мне приходила в голову идея сцены, и я ее снимал, новая идея — новые съемки. Я не знал, как они будут связаны» [8, с. 90]. Однако в фильмах Линча можно найти и элементы классических жанров голливудского кинематографа, таких как фильм-нуар, детектив, мелодрама и ужасы; элементы поп-культуры; отсылки к мировой живописи и многое-многое другое.

Все эти жанры, формы, стратегии и элементы складываются в принципиально незавершенную мозаику творчества режиссёра, которая с каждым новым фильмом пересобирается в новой конфигурации, и откуда могут быть изъяты определенные элементы линчевского киноязыка. Например, в фильме «Простая история» нет множественных нарративов, а в картине «Человек слон» сюрреалистических элементов. Неизменным пазлом такой мозаики остается юмор, который в той или иной форме присутствует в каждом фильме режиссёра.

Юмор в творчестве Дэвида Линча — это нечто большее, чем развлекательный элемент и «разрядка зрительского напряжения». Линч использует юмор как инструмент деконструкции, который способен подорвать привычные представления зрителей о мире и человеческом поведении, жанровые и стилистические ожидания, общепринятые культурные нормы, классические нарративы и причинно-следственную логику.

Мы можем вспомнить одну из функций юмора, описанную Анри Бергсоном в работе «Смех: Эссе о значимости комичного». В ней Бергсон, еще не рассуждая в постмодернистских терминах, говорит о том, что юмор позволяет выявить механическую абсурдность человеческой жизни. Так, Бергсон описывает ситуацию, в которой человек пишет письмо, но в какой-то момент некий шутник подменяет чернила грязью, из-за чего автор письма машинально пишет грязью. Юмор по мнению Бергсона, заключается в том, что человек действует по инерции: «Привычка на все наложила свой отпечаток. Надо бы приостановить движение или изменить его. Но не тут-то было — движение машинально

продолжается по прямой линии. [...] Смешным является машинальная косность там, где хотелось бы видеть предупредительную ловкость и живую гибкость человека [9, с. 15]. Юмор, следуя бергсоновской логике, становится для Линча попыткой вывести зрителя из автоматизма восприятия как экранного произведения, так и самой жизни, и, как следствие — инструментом демифологизации дискурса. Объектами «машинальной косности» для Линча становятся классические жанры кинематографа, в которые он облачает свои произведения. Юмор же становится одним из инструментов, способных указать на неправильность автоматического движения по конвенционально созданным структурам и нарративам и попыткой заставить зрителя сменить регистр восприятия с доверительного на скептический.

III.

Представленная выше интерпретация феномена юмора Линча является лишь одной из множества. В конкретной главе мы выделим три ключевые интерпретации использования юмора в творчестве Линча и остановимся на одной, по нашему мнению представляющей значительный интерес для исследователей в области культурологии и искусствоведения. Мы также попробуем связать эти интерпретации с тремя теориями юмора: разрядки, противоречия (несоответствия) и превосходства [10, с. 213].

Первая интерпретация заключается в том, что юмор Линча следует греческой традиции катарсиса и используется режиссером как механизм «освобождения от напряжения», накопленного в процессе просмотра. Кант в «Критике способности суждения» определил понятие смеха как «эффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [11, с. 207]. Юмор Линча также проявляется себя в моменты, где напряженное ожидание должно подойти к жуткой развязке, но останавливается на последнем шаге. Примером использования такой стратегии юмора может стать сцена из сериала «Твин Пикс». В восьмом эпизоде первого сезона главный герой — агент Дейл Купер — оказывается тяжело-раненым из пистолета. Второй сезон начинается со сцены, где умирающий агент ФБР предстает перед зрителем в луже собственной крови. В это же время местный управляющий — едва передвигающийся пожилой мужчина (что добавляет сцене элементы физической комедии) — приносит Куперу ранее заказанное им молоко, интересуется комфортом лежащего на полу агента и кладет телефонную трубку, игнорируя доносящийся оттуда голос. Купер оказывается одновременно в двух дискурсах — смерти и конвенций общечеловеческой коммуникации. Подчиняясь последнему дискурсу, Купер просит управляющего поставить молоко на стол и дружелюбно показывает ему поднятый вверх большой палец. Колебания между дискурсами и преобладание второго над первым позволяет зрителю не оставаться наедине с тяжелым ощущением смерти главного героя и уравновешивает драматизм телевизионного сериала.

Однако здесь можно увидеть тень продюсерского диктата и возразить, что этот элемент является необходимостью — требованием не травмировать аудиторию телевизионного проекта сценами жестокости. В ответ мы можем обратиться к фильму «Малхолланд Драйв», полностью авторскому проекту режиссера, и сцене с киллером, который хочет украсть книгу с перечнем телефонных номеров, крайне важных для Голливуда. Тщательно спланированное убийство в этой сцене идет не по плану и киллеру приходится убивать по принципу снежного кома: сначала женщину, случайно раненную через стену, а затем не вовремя зашедшего уборщика. Завершается сцена срабатыванием пожарной сигнализации, которая комично рифмуется с тем, что киллер планировал решить все с помощью пистолета с глушителем (то есть не проронить ни

звучка). В этой сцене Линч разрушает образ архетипического наемного убийцы, ставя под сомнения его компетентность, а также заставляет жертву отказаться от пассивной роли и перевести сюжет из «шпионского боевика» в «физическую комедию». По мнению Вольфрама Берганде, юмор в этой сцене также выступает как способ перевести потенциальный ужас от сцены в регистр наслаждения, чтобы дистанцировать зрителя от происходящего на экране. При этом Берганде добавляет защитной функции комедийного регистра и еще одну коннотацию — убедить зрителя в том, что он наслаждается комичностью ситуации, а не фактом экранного насилия [\[12, с. 4\]](#).

Вторая интерпретация применяется исследователями, которые следуют логике самого Линча и указывают на принципиальную открытость его юмора и невозможность его категоризации. Специфика юмора в этой интерпретации заключается в том, что он всегда состоит из произвольного совмещения различных дискурсов, зачастую противоречащих друг-другу.

В статьи «Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного» С. Мельников ссылаясь на труды таких философов как М. Кларк, Э. Оринг, Т. Шульц и М. Малкэй, пишет о второй теории юмора как о теории юмора противоречий [\[10, с. 215\]](#). В этой концепции источник юмора обнаруживается в установлении связи между двумя различными категориями, которые с позиции здравого смысла рассматривались бы как противоречивые. Юмор в этой теории полностью освобождается от правил логики и научных законов [\[10, с. 215\]](#). Следуя этой теории, юмор Линча также может рассматриваться как юмор освобожденный от всех условностей и конвенций и принадлежащий исключительно индивидуальной чувствительности автора. В этой интерпретации юмор не является самостоятельным актором и становится производным от других уже упомянутых выше линчевских элементов — гипер-нarrативных конструкций, надлома причинно-следственных связей, логике двойников и так далее.

Примером такого юмора может служить необъяснимое превращение Филиппа Джейффриса из фильма «Твин Пикс: Сквозь огонь» в механизм, внешне напоминающий чайник.

Третья интерпретация юмора Линча уже частично представлена нами в данном исследовании и именно на ней мы бы хотели остановиться подробнее. В этой интерпретации юмор Линча понимается как форма деконструкции, интенция которой направлена на разрушение традиционных способов презентации и демонстрацию абсурдности социальных норм и ценностей. В контексте этой интерпретации важно отметить, что юмор Линча, в отличие от его сюжетов, представляется клишеобразным, наивным и легко поддающимся классификации. Однако это является одной из многочисленных режиссёрских ловушек, нацеленных на слом автоматизма зрительского восприятия.

Т. Гоббс писал в труде «Левиафан», что одна из причин смеха — это ощущение «внезапной славы» у смеющегося. Такая слава может быть вызвана «восприятием какого-либо недостатка или уродства у другого [\[13, с. 41\]](#)». В нашей интерпретации мы утверждаем, что юмор Линча возникает как раз там, где Линч видит недостаток или «уродство» и возвышается над ним для последующей критики. Под таким недостатком или уродством режиссером воспринимается мифологизированная реальность, созданная конвенциональными голливудскими жанрами, идеологизированным телевидением и продуктами массовой культуры. Таким образом, третья интерпретация творчества линча солидаризируется с третьей концепцией юмора — концепцией «превосходства».

Следуя стратегии превосходства, при помощи юмора Линч депсихологизирует героев

своих картин и представляет их зрителю как карикатурных и нарочито плохо прописанных персонажей, собранных из жанровых клише популярных жанров. Такие персонажи действуют и говорят механически, повторяя ритуалы из предшествующих им картин. Однако одной лишь «издевкой» такой приём не ограничивается. Линч использует стратегию шаблонизации и ложной жанровости для направления зрительного пути по принципиально неправильному вектору автоматического прочтения произведения.

В «Синем Бархате» Линч обманчиво представляет героя Джейфри как своеобразного детектива, который вынужден распутывать опасную реальность криминального мира Ламбертона. Но на самом деле Джейфри занимает более сложную и многомерную позицию, которая служит ловушкой для зрителя. С помощью архетипизации Линч упрощает процесс идентификации зрителя с экранными героями, однако затем — трансформирует его. Путь Джейфри по стерильной повседневности американской субурбии резко переходит в новое пространство, а сам Джейфри трансформируется из охотника в жертву, которая оказывается на изнанке мира причинно-следственных связей, обычного доступного детективам. Зрителю, как и герою, приходится находиться в процессе колебания на границе двух измерений — действительности и ее фантазийной надстройки [\[3\]](#).

Юмор Линча в «Синем бархате» и других фильма режиссера создает фальшивое измерение нормальности, которое резко контрастирует с нарративными особенностями произведения и разрушается в моменты, когда ложная жанровость становится очевидной. Подобную стратегию можно отнести к феномену «неизвестного известного», который порождает впечатление «ужасающей странности». Оказываясь под воздействием такой стратегии, зритель фильмов Линча начинает смотреть на привычные предметы по-новому, а бытовое измерение, обычно ассоциирующееся с зоной безопасности и комфорта, становится источником жуткого в понимании Фрейда. Подобная деконструкция создает эстетический эффект, не менее значимый, чем перевоплощение разрушительных образов через звук и изображение [\[14, с. 277\]](#). В книге «Кино на ощупь» Добротворский пишет, что одна из задач Линча как режиссера — вырезать из своих произведений бытовой комфорт [\[14, с. 278\]](#).

Результатом соединение известного и неизвестного в одном объекте становится появление «трещины» в мифе, господствующих дискурсах и структурах власти. Ярким примером присутствия в пространстве картины такой трещины можно назвать фильм «Голова-ластик», который начинается как фильм о семье и воспитании, но в конечном итоге превращается в анти-семейное кино. Живым воплощением такой трещины и одновременно с этим двигателем сюжета становится монструозный Ребенок — последствие слияния известного и неизвестного. Семья, как проводник власти, охватывающей индивида с самого рождения, подвергается в фильме «Голова-ластик» тотальной деконструкции. Ребенок-мутант, линчевская версия насекомого из «Превращения» Ф. Кафки, бросает вызов любым формам идеологической интерпелляции. Один из основателей шизоанализа Ф. Гваттари назвал фильм «Голова-ластик» — «чудом из чудес» [\[15, с. 206\]](#). В связи с этим Д. Петренко пишет, что «Голова-ластик» — это анти-Эдип. «Ребенок в фильме «Голова-ластик» — не объект, над которым совершается символическое насилие, а скорее, источник трещины, которая постепенно поглощает и так остраненную семейную модель. Ребенок в фильме Линча — парадоксальный объект, искающий любую возможность нормативной семейной конфигурации, позволяющей ее идентифицировать как аппарат власти» [\[16, с. 16\]](#).

Другим примером идеологического надлома может стать описанный в фильме Славоя Жижека «Киногид извращенца» пример из «Синего бархата». Жижек говорит: «Что может быть более нормальным, чем отец семейства, который поливает газон перед белым опрятным домом? Но внезапно у отца случается сердечный приступ, он падает на траву. И затем вместо того, чтобы показывать, как семья сбилась с ног, вызывая скорую, или ещё как-то пытается помочь, Линч проделывает нечто типично линчевское. Камера стремительно приближается к газону, даже проникает сквозь траву, и мы видим, что на самом деле скрывается за этой идиллической зелёной лужайкой» [\[17\]](#). Деннис Лим дополняет Жижека и заключает, что в эти две минуты можно уложить весь смысл фильма — историю о порядке и его разрушении [\[8, с. 12\]](#).

Как итог перечисленных выше практик, мы можем заключить, что в процессе просмотра произведений Линча зритель открывает для себя новый эмоциональный регистр, активатором которого зачастую является юмор. Такой регистр возникает из-за процесса колебания зрителя между противоположными дискурсами, например — «смешного» и «жуткого». Именно в появлении этого регистра и заключается то, что многие исследователи называют уникальным ощущением тревожности в творчестве режиссера.

IV.

Ключевым тезисом нашей статьи становится идея о том, что юмор Дэвида Линча подлежит категоризации. При этом его «нормальность» является нарочито поверхностной, что является осознанной стратегией для внедрения в фильм представленной выше категории «известного» и его последующей деконструкции. В этом разделе мы проанализируем различные типы юмора, присутствующие в фильмах Линча, а также их общие мотивы и темы.

Ирония — форма осмеяния; «смеховое» отрицание того, что на словах утверждается как будто всерьез [\[18, с. 188\]](#). Ирония сама по себе — ключевой атрибут XX века и, как следствие, самого режиссера. Иронический принцип — принцип дистанцирования, следуя которому Линч избегает в своих фильма прямых высказываний и отказывается от любой конкретики в интерпретациях. При этом иронию Линча можно назвать открытым комментарием или приглашением к диалогу, за которым проглядывается форма «авторской оценочной позиции и придает художественному произведению особую окраску, своеобразно раскрывает неудовлетворенность автора окружающим миром» [\[19, с. 25-26\]](#).

Примером использования иронии, а вернее метаиронии, в творчестве Линча можно считать сцену «караоке» из «Синего бархата», где киллер исполняет песню «В мечтах» Роя Орбисона, прежде чем совершить акт насилия. Для иллюстрации работы механизма метаиронии мы обратимся к сборнику «Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма» и работе И. Б. Шатуновского «Ирония и ее виды». В ней автор пишет: «В случае метаиронии высказывание-стимул и ироническое высказывание накладываются друг на друга, совмещаются в одном высказывании (или ряде высказываний). Повествование строится таким образом, что речь непосредственно говорящего героя художественного произведения не является иронической, он говорит то, что он говорит, не иронически, серьезно, с его точки зрения это истинно и нормально, однако высказывание (высказывания), вкладываемое автором в его уста, и ситуация, и контекст строятся автором таким образом, чтобы была ясна “неистинность”, аномальность в том или ином отношении этого высказывания (с точки зрения автора и присоединившихся к нему читателей). Столкновение этих разноуровневых противоположных оценок и

является здесь источником иронического эффекта» [\[20, с. 364\]](#). Теперь переложим эту схему на сцену из фильма Линча. Исполнитель песни и Фрэнк Бут — антагонист картины — воспринимают эту песню серьезно, она им действительно нравится, и для них она является «прекрасным». На этом «слое» их высказывание истинно, однако на уровне авторской и читательской «общечеловеческой» оценки это высказывание ложно: так как антагонист фальшиво прикрывает свою натуру «доброй песней». Сама же песня, перемещаясь в ироничный контекст, остраняется и переходит из категории известного «прекрасного» в неизвестное «ужасное». И вот уже строчки про прощание с персонажем воспринимаются не как романтический жест расставания, а как намек на смерть слушателя-адресата. Жестокая ирония этой сцены заключается как в создании аудиовизуального контрапункта, так и в том, что подрывает идеологическую концепцию ностальгии, где прошло считается идеализированным безопасным местом.

Кэмп — это феномен подражания или пародии, который демонстрирует постмодернистскую способность к подрыву зрительских ожиданий уже на уровне формы, которая заигрывает с «низменным» и возвышает его через авторское высказывание [\[21, с. 16\]](#). В качестве примера такой кэмповой эстетики можно рассмотреть сериал «Твин Пикс», который мимикирует под дешевый телевизионный детектив, и которому можно применить описание Я. Лурье — «постмодернистский кэмп-нуар, смешивающий эстетику бульварных романов и мыльных опер с сохранившейся, но теперь чуть завуалированной Линчем, стихией бессознательного» [\[22, с. 34\]](#). Такое описание дано Лурье фильму «Синий бархат» однако, по нашему мнению, идеально подходит и для «Твин Пикса», который некоторые исследователи считают наследником «Синего бархата».

В «Твин Пиксе» можно выделить два уровня кэмпа. Первый уровень — содержательный, то есть внутренний уровень произведения. К этому уровню относится само убранство провинциального города: интерьеры дайнеров, баров, квартир и гостиниц, возвышение фастфуда: «чертовски хорошего кофе» и вишневого пирога. В эссе «Заметки о кэмпе» Сьюзен Зонтаг пишет о том, что кэмпу присущ элемент искусственности, так как ничто в природе не может быть кэмповским [\[23\]](#). Для Линча важен этот элемент искусственности и рукотворности как оппозиция природному, иррациональному и неестественному — лесу, как пристанищу жуткого Черного вигвама.

Второй уровень кэмпа — формальный, внешний уровень. На формальном уровне в «Твин Пиксе» используются специально упрощенные операторские приемы: наезды камеры, длинные телевизионные средние планы персонажей, выполненные в эстетике мелодрам, формат экрана, соответствующий среднестатистическому телевизору.

Такое использование кэмповой эстетики необходимо Линчу для создания «простого» и узнаваемого пространства. Пространство, которое зритель мог видеть у своих соседей или и вовсе существовать в нём самостоятельно.

Подчиняясь схожей логике, в «Твин Пиксе» обнаруживаются и элементы китча. В. Шимко пишет о том, что китч — это форма общественного сознания [\[25\]](#). Поэтому следует рассматривать использование Линчем китча — не только как «издевку» или демонстрацию собственного художественного вкуса, но и как создания узнаваемое пространства, где зритель может увидеть отголоски собственной жизни.

Описывая китч, Г. Климова пишет: «Люди нуждаются в различных формах красоты: от милой и наивной лубочной красоты повседневного «рая» до переживаний прекрасного в героическом, возвышенном, иногда даже трагическом в жизни и

искусстве. Универсальная человеческая потребность, удовлетворяемая китчевыми созданиями социальной жизни – это потребность в эмоциональных переживаниях. В этой сфере тоже наблюдается небывалое разнообразие: от эмоций сладких и приятных, до чувств, связанных с подлинным волнением и эмоциональным возбуждением. Эти чувства могут быть порождением популярной культуры и даже создают возможность интеграции людей и способны создавать чувство аксиологической общности. К таким феноменам относятся не только политические или религиозные ритуалы, но и сентиментальная сериальная продукция литературы, ТВ, кино и др.» [\[26, с. 27\]](#).

Китч позволяет Линчу создать известное на уровне поведения людей, формы и даже стиля их одежды. Например, в «Твин Пиксе» можно встретить персонажей, образ которых укладывается в описание эстетики китча. Так, доктор Лоуренс Джакоби представлен как персонаж чья «откровенная безвкусица становится принципом выбора, а бьющая в глаза несочетаемость цветов и предметов интерьера находит спрос у людей, стремящихся проявить свою неординарность» [\[27, с. 234\]](#).

Китч и кэмп Линча обращены сразу к нескольким группам зрителей — синефилам, знающим режиссера как звезду международных фестивалей, и тем, кто включил телевизор на случайно канале после трудного рабочего дня. Одни видят в этом произведении знакомое пространство собственного мира, а другие — авторскую иронии, которая перемещает «образы художника из профанной области дешевого китча в более интеллектуальную область кэмпа» [\[24, с. 102\]](#).

Абсурд в творчестве Линча выступает как «конфронтация между человеческим желанием осмысленности, ясности и “безмолвной, холодной Вселенной”» [\[28, с. 157\]](#). Линч работает с абсурдом со своих первых короткометражных фильмов, однако наибольшее значение он приобретает в псевдо ситкоме «Кролики».

«Кролики», следуя интерпассивной логике — то есть логике делегирования своего удовольствия другому [\[29\]](#) — предлагают зрителю синхронизироваться с присущим ситкому закадровым смехом. Однако такая синхронизация оказывается невозможной, так как смех происходит невпопад, что заставляет зрителя ощутить слом конвенций и жанровых «договоренностей» между автором и зрителем. Подобный надлом ожиданий и пересмотр зрительских стратегий восприятия оборачивается для зрителя травматическим опытом и ощущением дискомфорта от коммуникации с произведением.

Фарс — это комедия лёгкого содержания, для которой характерна физиологичность. Элементы фарсового юмора можно найти в сцене из полнометражного фильма «Твин Пикс: Огонь, иди за мной», в которой глуховатый агент ФБР Гордон Коул (которого Линч сыграл сам) инструктирует коллег, используя гротескную фигуру женщины, которую он именует Лил. Лил носит очевидно искусственный рыжий парик и карикатурное красное платье с синей розой. На уровне физического взаимодействия Лил корчит гримасы и выполняет ряд гипертрофированных театральных жестов. Всё это сопровождается «комичным джазом», превращая сцену в торжество фарса.

Черный юмор — юмор, который основан на ситуациях, которые по своей сути трагичны или гротескны. Под концепцию черного юмора подходит описанная выше сцена из фильма «Синий бархат», в которой идеализированная жизнь американской субурбии прерывается жестокой сценой сердечного приступа, где мужчина вынужден страдать от боли в сердце в то время, как его собака играет со струей воды из-под шланга, при помощи которого мужчина поливал цветы. Юмор здесь заключается в самой ситуации,

при которой идиллия сменяется трагедией, но вместо сочувствия и горечи мы получаем кадр невозмутимой собачки, которая радуется струе воды из шланга, не осознавая смещения ситуации в дискурс смерти. При помощи черного юмора — само определение которого отсылает к концепции бинарных оппозиций — Линч с одной стороны открывает для зрителя дверь в жуткое — осознание того, что идеализированный внешний мир никогда не спасёт от мира внутреннего, а с другой — защищает его, помогая притупить страх смерти и «эмоционально преодолеть унижения, дискриминацию» [30, с. 127].

V.

В заключении мы говорим о том, что Линч использует свой юмор не только как способ разрядки зрительского напряжения, но и как инструмент деконструкции, который позволяет ему поставить под сомнения идеологизированные нарративы и современные мифологемы. Линч использует юмор не только для того, чтобы развлечь свою аудиторию, но и для того, чтобы бросить вызов ее ожиданиям, ниспровергнуть общепринятые нарративы и исследовать темные, часто табуированные аспекты человеческого опыта.

При помощи юмора Линч также вносит в свои гипер-нарративные произведения элемент «нормальности», который получает статус «известного» для зрителя. Колебания между «известным» и «неизвестным», «смешным» и «жутким» и последующий слом бинарных оппозиций позволяет Линчу достичь эффекта «тревоги» в своих фильмах. Благодаря этому эффекту фильму Линча напоминают то «немую комедию, то боди-хоррор» [8, с. 19]. Через юмор, контрнарративные структуры и процессы абсурдизации, Линч подводит своего зрителя к тому, что он приходит в ужас из-за нового взгляда на мир, а не конкретного актора страха.

Во многом такое рождение жуткого из бытового — его трансформация через банальное и известное — осуществляется Линчем через его уникальный юмор. Так, жуткий монстр из-за угла дайнера в «Малхолланд Драйв» выглядит как бездомный или Баба Яга из советского фильма «Морозко», а финал картины «Внутренняя империя» заставляет зрителя столкнуться с одним из самых эстетически нелепых скримеров в истории кино — искаженного при помощи простого видеоредактора лица, наложенного при помощи двойной экспозиции на другого человека. Однако Линч использует юмор на более сложном уровне, наделяя «обычное» коннотацией «жуткого» и представляя «известное» как «неизвестное». Против такого «жуткого» нет никаких средств защиты и нет нарративов, через которые зритель сможет его преодолеть.

Зритель вышедший с конвейерного фильма ужасов напуган «в моменте», в то время как Линч закладывает сомнения в окружающую обыденность, которая продолжит преследовать зрителя и после финальных титров.

Библиография

1. Линч Д. Поймать большую рыбу. - М.: Бомбара, 2021. - 176 с.
2. Lynchian, adj. [Электронный ресурс] // Oxford English Dictionary. — URL: <https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/69513711> (дата обращения: 13.04.2023).
3. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». - М.: Издательство «Европа», 2011. - 168 с.
4. Гореликов А. «Дэвид Линч: Жизнь в искусстве». Тьма с водой [Электронный ресурс] // Seance. — URL: <https://seance.ru/articles/lynch-documentary/> (дата обращения: 13.04.2023).

5. Hoad P. Deviant obsessions: how David Lynch predicted our fragmented times [Электронный ресурс] // The Guardian. — URL: <https://www.theguardian.com/film/2023/jan/09/david-lynch-twin-peaks-director-predicted-our-times> (дата обращения: 09.04.2023).
6. Anolik L. David Lynch's dark art [Электронный ресурс] // Vanity Fair. — URL: <https://archive.vanityfair.com/article/2017/3/david-lynchs-dark-art> (дата обращения: 09.04.2023).
7. Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Круг, 1925. — С. 7—20.
8. Лим Д. Дэвид Линч. Человек не отсюда. — М.: АСТ, 2017. — 95 с.
9. Бергсон, А. Смех / Предисл. и примеч. И.С. Вдовина. М.: Искусство, 1992. — 127 с.
10. Мельников С.С. Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного // Вестник экономики, права и социологии, (1). 2015. С. 213-217.
11. Кант. И. Критика способности суждения. — М.: «Искусство», 1994,- 367 с.
12. Wolfram B. Erratic humor in David Lynch's later filmwork David // Art of the Real. 2016. — 13 р.
13. Гоббс Т. Левиафан. – М.: Мысль, 2001. – 478 с.
14. Сипликий Г.Н. Эстетика ужаса в работах Дэвида Линча: деконструкция нарратива и семантически нигилизм // Terra Aestheticae, (2). 2018. С. 257-284
15. Дьяков А.В. Феликс Гваттари: Шизоанализ и производство субъективности. — Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2006. — 246 с.
16. Петренко Д.В. Кинематограф Дэвида Линча: Медиантропологическое исследование // Восточно-европейский научный журнал, 13 (3). 2016. С. 15-18.
17. Жижек С. Текст фильма «Киногид извращенца» [Электронный ресурс] // Vvord. — URL: <https://www.vvord.ru/tekst-filma/Kinogid-izvraschenca/10> (дата обращения: 02.04.2023).
18. Махлин В.Л. Ирония // Литературоведческий журнал, (39). 2016. С. 188-200.
19. Петрова, О. Г. Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика, 11 (3). 2011. С. 25-30.
20. Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. — М : Издательство «Индрик», 2007. — 728 с.
21. Муха О.Я. Китч и кэмп как новое высокое и низкое. Революция бинарных отношений в эстетике // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология, № 1 (13). 2013. С. 3-20.
22. Лурье, Я. М. Фильмы Дэвида Линча: стилистика, образность, авторская манера // Артикульт, (1 (9)). 2013. С. 32-41.
23. Сонтаг С. Против Интерпретации и другие эссе, издательство Ad Marginem, 2014. — 289 с.
24. Дядык Н. Г. Искусство второй половины XX — начала XXI веков как визуальная философия // Социум и власть. № 2 (88). 2021. С. 95—106.
25. Шимко В. Китч в дизайне как зона общественного сознания // Художественный совет. №3. 2003. С. 36-41.
26. Климова Г.П., Климов В.П. Казус китча в современной культуре // Интерактивная наука, (9 (43)). 2019. С. 27-29.
27. Поляков, А. Ф. Трансформация китча во Времени и Пространстве // Вестник Бурятского государственного университета. Философия, (6). 2011. С. 230-237.

28. Лобанова Е.И. Абсурдизм как социальный феномен // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, № 5. 2012. С. 156-158.
29. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечёние. Мультикультурализм / Пер. с англ. А. Смирнова; под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна. — СПб.: Алетейя, 2005. — 156 с.
30. Эпштейн, О.В. Лингвокультурный феномен черного юмора // Интеллект. Инновации. Инвестиции, (Спецвыпуск). 2013. С. 126-130.
31. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. - 480 с
32. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе; предисл. А. Павлова; пер. с англ. — Екатеринбург: Гонзо, 2014. — 472 с.
33. Манскова Е.А. Короткая история постмодернистской чувствительности на документальном телеэкране: кэмп, пастиш, трэш, мокьюментари // Филология и человек, № 3. 2010. С. 189-197.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Юмор как инструмент деконструкции в творчестве Дэвида Линча», в которой проведено исследование применение всемирно известным режиссером юмора как ключевого режиссерского приема.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что Линч использует свой юмор не только как способ разрядки зрительского напряжения, но и как инструмент деконструкции, который позволяет ему поставить под сомнения идеологизированные нарративы и современные мифологемы. Как утверждает автор, Линч использует юмор не только для того, чтобы развлечь свою аудиторию, но и для того, чтобы бросить вызов ее ожиданиям, ниспровергнуть общепринятые нарративы и исследовать темные, часто табуированные аспекты человеческого опыта.

Актуальность исследования обусловлена тем фактом, что исследователи меньшее внимание уделяют феномену юмора в творчестве Дэвида Линча и зачастую рассматривают его как составную часть стратегии абсурдизации происходящего на экране и разрушения конвенциональных причинно-следственных связей. Автор же считает важным обратиться непосредственно к феномену юмора режиссера, чтобы увидеть в нем один из инструментов создания «линчевской» атмосферы в фильмах режиссера. Данное видение проблематики и составляет научную новизну исследования. Методика исследования строится на основе искусствоведческого и философского анализа. Теоретической основой выступают труды таких исследователей и искусствоведов как А. Бергсон, Ж. Делез, С. Жижек, Е.А. Манскова, Н.Г. Дядык и др. Эмпирической базой послужили картины режиссера Дэвида Линча.

Автор поясняет выбор предмета своего исследования тем, что фильмы режиссера — это принципиально открытые произведения, для изучения и трактовки которых можно применять практически неограниченное количество линз: от фрейдовского и лакановского психоанализа до практик деконструкции и современных гендерных исследований. Автор выделяет маркеры, определяющие уникальный линчевский стиль: сюрреалистичные образы, характерное звуковое сопровождение, чувство беспокойства, элементы поп-культуры, абсурд, контрапраративные структуры.

Цель исследования заключается в анализе роли юмора в фильмах Дэвида Линча и его

влияние на их общий смысл и воздействие на аудиторию. Ключевым тезисом статьи является утверждение, что юмор Линча поддается четкой категоризации и является одним из немногих конвенциональных приёмов в инструментарии режиссера.

Опираясь на положения теории А. Бергсона, автор трактует юмор как реакцию на механическую абсурдность человеческой жизни. Юмор в исследовании автора выступает одним из инструментов, способных указать на неправильность автоматического движения по конвенциально созданным структурам и нарративам и попыткой заставить зрителя сменить регистр восприятия с доверительного на скептический.

Автор выделяет три ключевые интерпретации использования юмора в творчестве Линча и связывает эти интерпретации с тремя теориями юмора: разрядки, противоречия (несоответствия) и превосходства. Первая интерпретация заключается в том, что юмор Линча следует греческой традиции катарсиса и используется режиссером как механизм «освобождения от напряжения», накопленного в процессе просмотра. Вторая интерпретация применяется, как утверждает автор, исследователями, которые следуют логике самого Линча и указывают на принципиальную открытость его юмора и невозможность его категоризации. Специфика юмора в этой интерпретации заключается в том, что он всегда состоит из произвольного совмещения различных дискурсов, зачастую противоречащих друг-другу.

Особое внимание автор уделяет третьей интерпретации, согласно которой юмор Линча понимается как форма деконструкции, интенция которой направлена на разрушение традиционных способов презентации и демонстрацию абсурдности социальных норм и ценностей. В контексте этой интерпретации важно отметить, что юмор Линча, в отличие от его сюжетов, представляется клишеобразным, наивным и легко поддающимся классификации. Автор определяет данный прием как одну из многочисленных режиссёрских ловушек, нацеленных на слом автоматизма зрительского восприятия. Согласно мнению автора, юмор у Линча является активатором нового эмоционального регистра зрителя. Такой регистр возникает из-за процесса колебания зрителя между противоположными дискурсами, например — «смешного» и «жуткого». Именно в появлении этого регистра и заключается то, что многие исследователи называют уникальным ощущением тревожности в творчестве режиссера.

Научную и практическую искусствоведческую значимость имеет и категоризация различных типов юмора, присутствующих в фильмах Линча, а также их общие мотивы и тем, созданная автором на основе художественного анализа фильмов режиссера. Автором выделены следующие категории: ирония, кэмп, китч, абсурд, фарс, черный юмор.

В завершении автором представлены выводы по проведенному исследованию, включающие все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение приемов и техник, формирующих уникальный узнаваемый стиль творца, представляет несомненный теоретический и практический культурологический и искусствоведческий интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования

состоит из 33 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

Англоязычные метаданные

Preservation of the Alanian cultural heritage in the context of globalization

Kochieva Alana Akhsarova

Postgraduate student, Department of Philosophy named after A. F. Shishkin, Moscow State Institute of International Relations of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation

76 Prospekt Vernadskogo str., Moscow, 119454, Russia

✉ kochieva.a.a@my.mgimo.ru



Biryukov Nikolai Ivanovich

PhD in Philosophy

Associate Professor, Department of Philosophy named after A.F. Shishkin, Moscow State Institute of International Relations of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation

76 Prospekt Vernadskogo str., Moscow, 119454, Russia

✉ nibiryukov@yandex.ru



Abstract. The article deals with the problems of preserving the Ossetian cultural heritage in the context of globalization. The purpose of this article is to analyze the main challenges to the Ossetian culture and practical recommendations aimed at preserving it. Special attention is given to the objects of cultural and natural heritage located in the territories of both North Ossetia-Alania and the Republic of South Ossetia. The methodology is based on a generalization of empirical data and comparative analysis related to cultural heritage in a state that does not have a generally recognized status. Particular importance is attached to a number of important documentary sources, in particular, UNESCO conventions and declarations, along with expert assessments. The novelty of the study is due to considering, indeed, for the first time, the problem of cooperation between the international organization that deals with the preservation of cultural heritage on the global scale, viz. UNESCO, and the state only partially recognized. The author comes to the conclusion that the Ossetian culture, on the whole, successfully resists the challenges of globalization: the national way of life, language and traditions are preserved despite the division of the ethnos by the Caucasus mountain range. However, there is a problem of preserving tangible cultural heritage on the territory of South Ossetia due to existing geopolitical situation that has resulted in the republic remaining underrepresented on the international platforms.

Keywords: UNESCO, Ossetia, international organizations, universal value, preservation of cultural heritage, international collaboration, Alanian heritage, ossetians, globalization, culture

References (transliterated)

1. Likhachev D.S. Izbrannye trudy po russkoi i mirovoi kul'ture. – SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2006. 448 s.
2. Konvensiya ob okhrane vsemirnogo kul'turnogo i prirodnogo naslediya [Elektronnyi resurs] // OON: [sait]. [2023]. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/heritage.shtml (data obrashcheniya: 7. 04. 2023).

3. Konvensiya ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Elektronnyi resurs] // UNESDOC: elektron. biblioteka YuNESKO. 2023. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_rus (data obrashcheniya: 7. 04. 2023).
4. Rybak K.E. Rol' i mesto obshchestvennykh muzeev v muzeinoi seti / Rybak K. E.-M.: Institut Naslediya, 2021.-134 s. (Seriya «Muzeovedcheskie ocherki»)-DOI 10.34685/HI.2021.45.88.002
5. Skachkov A.S. Rol' YuNESKO v zashchite vsemirnogo kul'turnogo naslediya // Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Mezhdunarodnye otnosheniya. 2007. №. 3. S. 31-34.
6. Ponorina N. N. Globalizatsiya i problemy kul'tury // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2012. №.1. S. 11-14.
7. Kutyrev V.A. Globalizatsiya v svete kul'tury. [Elektronnyi resurs] // Kul'turolog: nauch. portal. 2011. 4 yanvarya. URL: <https://culturolog.ru/content/view/487/77/> (data obrashcheniya: 7. 04. 2023).
8. Dolgov K.M. Kul'tura v epokhu globalizatsii // Filosofiya i kul'tura. 2011. № 9. S. 38-43.
9. Golovina G. V., Savina I. A. Mezhdunarodnoe kul'turnoe sotrudnichestvo: aspekty sotsial'no-kul'turnogo i pravovogo regulirovaniya // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Regionovedenie: filosofiya, istoriya, sotsiologiya, yurisprudentsiya, politologiya, kul'turologiya. 2014. №. 4 (148). S. 30-38.
10. Chibirov L. A. Zhorzh Dyumezil' i ego trudy po nartovedeniyu // Novosti SOIGSI: Istorija. Etnologija. 2017. №23 (62). S. 75-83.
11. Dumézil G. Romans de Scythie et d'alentour. Paris: Payot, 1978. 380 p.
12. Atlas yazykov mira, nakhodyashchikhsya pod ugrozoi ischezneniya // OON: [sait]. [2023]. URL: <http://ru.unesco.kz/unesco-s-atlas-of-the-world-s-languages-in-danger> (data obrashcheniya: 11. 04. 2023).
13. Kulumbegov R. P. Yuzhnaya Osetiya. Ot proshlogo k nastoyashchemu. Tskhinval: Dom pechati RYUO, 2017. 332 s.
14. Dzeranov T. E. Problemy transformatsii traditsionnoi kul'tury osetin v natsional'nuyu // Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal. 2016. №. 12-2 (54). S. 104-107.
15. Bzarov R. Traditsionnaya kul'tura Osetin: istoriya, sovremennoe sostoyanie i perspektivy [Elektronnyi resurs] // Dzurut Ironau: sait osetinskogo yazyka. 2022. URL: <https://ironau.ru/bzarov2.html> (data obrashcheniya: 15. 04. 2023).

The Spanish-Moorish Mudekhar code in the Crimean cultural landscape

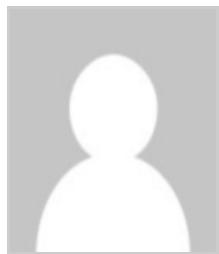
Kotliar Elena Romanovna

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Visual and Decorative Art, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

295015, Russia, Republic of Crimea, Simferopol, lane. Educational, 8, room 337

 allenkott@mail.ru

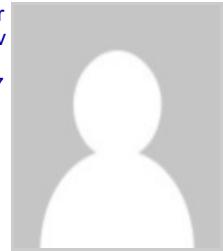


Khlevnoi Vladimir Aleksandrovich

Lecturer, Department of Fine and Decorative Arts, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

295015, Russia, Republic of Crimea, Simferopol, lane. Educational, 8, of. 337

 allenkott@mail.ru



Abstract. The subject of the study is the Spanish-Moorish Mudekhar code in the cultural landscape of the Crimea. The object of the study is the Spanish-Moorish stylistics in the decor of the architecture of the Crimea. The following methods are used in the work: culturological (ontological and semiotic) analysis in determining stylistic elements, the method of analysis of previous studies, the method of synthesis in identifying stylistic features of the Crimean architecture of the Modern period. The article reveals the following aspects of the topic: the features of the Spanish-Moorish Mudejar style and its application in the architecture of the Crimea of the Art Nouveau period, as well as the reasons for the popularization of this code in the cultural landscape of the Crimea are identified. The main conclusions of the study are:

1. The multiethnic Crimean cultural landscape is represented by the cultures of ethnic groups that inhabited the Crimea from ancient times to the present day. The main factor in the identification and self-identification of ethnic groups is religious affiliation, reflected in folk traditions. Folk art is the most characteristic example of the manifestation of ethnic identity.
2. The spread of the Spanish-Moorish Mudekhar style in Crimean architecture is not accidental, since the synthesis of eastern and Western features is organic for Crimea, which has been lying on the way "from the Varangians to the Greeks" since ancient times, at the intersection of trade routes from Europe to Asia. The Moorish style has become part of both the geographical and cultural landscape of the Crimea, organically entering the architecture of summer palaces and mansions.
3. A special contribution of the authors to the development of the topic is the identification and justification of the Mudekhar code as one of the most popular in the Crimean Art Nouveau style.

The scientific novelty of the research consists in the identification and stylistic analysis of the Mudekhar code in the Crimean cultural landscape.

Keywords: ornament, palace style, Spanish-Moorish style, architecture, Modern, Mudekhar, Crimea, cultural code, cultural landscape, decorative and applied art

References (transliterated)

1. Berestovskaya D. S. Dialogichnost' prazdnika (na primere kul'tury narodov Kryma). Simferopol': IT «ARIAL», 2015. 148 s.
2. Berestovskaya D. S. Kul'turnye landshafty Kryma: kollektivnaya monografiya. Simferopol': IT «Arial», 2016. 380 s.
3. Gonsales E. Ispanskaya arkitektura v arabskom mire // Iskusstvo Andalusi i mudekhar v mezhdunarodnom masshtabe: nasledie i sovremennoст'. № 9, 2015. S. 197-211.
4. Danilevskii V. Ya. Rossiya i Evropa. Vzglyad na kul'turnye i politicheskie otnosheniya slavyanskogo mira k germano-romanskomu. M. : Institut russkoi tsivilizatsii, 2011. 813 s. 10.7256/2454-0757.2022.12.39248 Filosofiya i kul'tura, 2022-12 17 5.
5. Efremova L. Orientalistika v krymskoi arkitekture XIX – nachala XX veka // Arkitektura. Stroitel'stvo. Dizain. № 3-4 (96-97), 2019. S. 116-122.
6. Zamyatin D. N. Gumanitarnaya geografiya: predmet izucheniya i osnovnye napravleniya razvitiya. // Obshchestvennye nauki i sovremennoст'. 2010. № 4. S. 126-

138.

7. Kaganskii V. L. Landshaft i kul'tura // Obshchestvennye nauki i sovremennoст'. 1997. № 1. S. 160–169.
8. Kalinin N. Arkitektor Vysochaishego Dvora N. P. Krasnov. Simferopol': Biznes-Inform, 2005. 200 s.
9. Kaptikov A. Yu. Mavritanskaya arkitektura Ispanii. Musul'manskie pamyatniki. Mudekhar (Shkola arkitektora) M. : Tatlin, 2015. 184 s.
10. Kovalenko A. I. O nekotorykh stilevykh osobennostyakh arkitektury Kryma. // Kul'tura narodov Prichernomor'ya. 1999. № 10. S. 51–54.
11. Kolyada E. M. Dvortsy i parki Kryma XIX – nachala XX veka, istoriya sozdaniya i stilisticheskaya kharakteristika // Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gertseva. SPb, 2002. 181 s.
12. Kotlyar E. R. Identifikatsiya karaimskoi plastiki v dekore ekster'era usad'by S. Kryma v g. Feodosiya. // Sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi telekonferentsii «Rossiiskaya nauka v sovremennom mire». Moskva–Penza: Nauchno-izdatel'skii tsentr «Aktual'nost' RF», 2015. S. 42–48.
13. Kotlyar E. R. Traditsionnye elementy narodnogo iskusstva etnosov Kryma v dekore epokhi moderna // Kul'tura i tsivilizatsiya, 2016. № 4. S.361–372.
14. Likhachev D. S. Izbrannoe: Mysli o zhizni, istorii, kul'ture M.: Rossiiskii Fond kul'tury, 2006. 336 s.
15. Lotman Yu. M. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPb, 2000. 704 s.
16. Prokhorov D. A., Khrapunov N. I. Kratkaya istoriya Kryma. Simferopol' : Dolya, 2013. 400 s.
17. Stasov V. V. Russkii narodnyi ornament. Vyp. 1. Shit'e, tkani, kruzheva. SPb. : Obshchestvo pooshchreniya khudozhnikov, 1872. 88 s.
18. Shadrina N. A. Mavritanskii stil' kak voploschenie sinteza khristianskoi i musul'manskoi khudozhestvennykh traditsii // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. M.: Gramota, 2016. № 6-2 (68). S. 194–196.

Pura Luhur Uluwatu Temple Complex (Bali Island): features of composition and decoration

Ratko Marina Valerievna □

PhD in Pedagogy

Art Historian, Associate Professor, Doctor of Philosophy (Ph.D.)

119 Lenin Street, Melitopol, Zaporozhye region, 272319, Russia

✉ marina13.1011@yandex.ru

Abstract. This article is devoted to the study of the ancient Balinese temple Pura Luhur Uluwatu, which belongs to the circle of the six most revered sanctuaries of the island (Sad Kahyangan). The purpose of the article is to analyze the features of the spatial organization of the temple complex, the main types of structures on its territory, the motives of sculptural decoration. Based on the methodology of the regional approach, the author pays special attention to the study of the identity of this architectural ensemble as an example of the pura public temples of South Bali. In the course of the research, the methods of compositional analysis of the planning structure of the temple, morphological, iconographic and artistic

analysis of decor motifs, full-scale study of the cult object and others were used. The scientific novelty of the article is that the architectural composition and plastic decoration of Pura Luhur Uluwatu are considered for the first time in the aspect of the relationship of regional-typological and local-individual characteristics. The study also concretizes the list of architectural forms within each spatial zone of the main sanctuary and its satellite temple Pura Dalem Jurit, clarifies their structural and functional characteristics, outlines a holistic picture of the decorative decoration. As a result of the conducted research, it was concluded that Pura Luhur Uluwatu is a striking example of the sacred architecture of the southern region of the island with typological features inherent in it: variability of planning development, closeness, economical use of temple space, free interpretation of individual decorative motifs. The uniqueness of the temple is manifested in its spectacular location on the edge of a sheer cliff protruding into the ocean, the elongated plan of the main sanctuary, the contours of which repeat the outlines of the southwestern protrusion of the Bukit Peninsula, the extreme minimalism of structures and the means of decorative design used, the simplicity of architectural forms. The creative imagination of local craftsmen was reflected in the original configuration of the entrance gates Candi Bentar and Candi Kurung, as well as in the articulation of individual decorative elements (kasar mascarons, kalasa vessels, etc.).

Keywords: decorative motifs, forms of buildings, composition, temple complex, Pura Luhur Uluwatu, public temple pura, regional architecture, South Bali, temple architecture, typological features

References (transliterated)

1. Bali eto ostrov bogov i khramov. URL: <https://round-trip.info/otdyx-v-azii/glavnye-hramy-ostrova-bali/> (data obrashcheniya: 18.07.2022).
2. Kashmadze I. I. Indoneziya: ostrova i lyudi / AN SSSR, In-t vostokovedeniya. Moskva: Nauka, Glav. red. vostochnoi lit-ry, 1987. URL: <https://coollib.xyz/b/566273-igor-ilich-kashmadze-indoneziya-ostrova-i-lyudi/> readp (data obrashcheniya: 23.06.2022).
3. Kindersli D. Bali i Lombok / per. s ang. I. Pavlovoi. Moskva: Izd-vo «Astrel'», Izd-vo «AST», 2004. 240 s.
4. Murian I.F. Iskusstvo Indonezii: s drevneishikh vremen do kontsa XV veka. Moskva: Iskusstvo, 1981. 239 s.
5. Rata Ida Bagus. Bali / Tekst Ida Bagus Rata, foto Andrea Pistolezi; per. s ang. G. Kharkevich-Dozmarova. Pistoia: Casa Editrice Bonechi. 127 s.
6. Tsyganov M. Skol'ko khramov na Bali – 1? ili chem pura otlichaetsya ot sanggah? URL: <https://m-tsyganov.livejournal.com/416783.html> (data obrashcheniya: 10.12.2019).
7. Dalton B. Bali handbook (Moon Handbooks); 2 edition. Avalon Travel Pub, 1997. 735 p.
8. Davison J. Balinese architecture / Text by Julian Davison, Illustration by Bruce Granquist, Mubinas Hanafi and Nengahizzi Enu, Photographs by Invernizzi Tettoni. Singapore: Tuttle Publishing, Periplus Edition (HK), 2003. 80 p.
9. Docras, Uday. Hindu Temples of Bharat, Cambodia and Indonesia. Essays / Executive Editor Deepa Docras. Indo Swedish Author's Collective. Stockholm SWEDEN and Nagpur INDIA, 2020. 448 p. URL: https://www.academia.edu/42640445/Hindu_tempel_of_India_Cambodia_and_Indonesia (data obrashcheniya: 06.11.2022).
10. Edyawati, Ni Luh. Bali: Culture & Legends. Ubud, Gianyar: SuecanWidhi Group, 1999. 48 p.
11. Eiseman F. B. Jr. Bali: Sekala & Niskala: Essays on Religion, Ritual, and Art.

- Singapore: Tuttle Publishing, 2009 (Original edition 1990). 392 p.
12. Hannigan T., Hoffman L. Bali: The Ultimate Guide to the World's Most Spectacular Tropical Island (Periplus Adventure Guides). Singapore: Tuttle Publishing, 2018. 351 p.
 13. Jaya, I Gusti Ngurah Agung. Ornament kekarangan / Institut Seni Indonesia (ISI-Denpasar), Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD). 2013. URL: <http://gungjayack.blogspot.com/2013/10/> (data obrashcheniya: 26.06.2022).
 14. Jaya, I Gusti Ngurah Agung. Ornament keketusan / Institut Seni Indonesia (ISI-Denpasar), Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD). 2013. URL: <http://gungjayack.blogspot.com/2013/10/ornamen-keketus.html> (data obrashcheniya: 26.04.2022).
 15. Piliang, Santo Saba. Bali is not India: Bali true back history. Self Publishing & Printing Cekatan pertama. Mei 2017. 631 p. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=vIRXEAAQBAJ&pg=GBS.PA282> (data obrashcheniya: 23.02.2023).
 16. Pura Luhur Uluwatu Stana Dewa Rudra. URL: <https://www.bababali.com/pura/plan/uluwatu.htm> (data obrashcheniya: 22.07.2022).
 17. Ramseyer U. The Art and Culture of Bali. New York-Jakarta: Oxford University Press, 1977. 265 p.
 18. Situs Pura Luhur Uluwatu URL: <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpcbbali/situs-pura-luhur-uluwatu/> (data obrashcheniya: 16.10.2022). [Pura Luhur Uluwatu Site]
 19. Stutterheim W. Indian Influences in Old-Balinese ART. London: The India Society, 1935. 41[1] p.
 20. William R., Saliya Ir. Y., Arch M. Arsitektur bangunan meru ditinjau dari tata letak, proporsi, dan simbolisasi. Jurnal RISA (Riset Arsitektur). 2017 (April). Vol. 1, № 2. P. 192–208. URL: https://www.academia.edu/39810862/THE_ARCHITECTURE_OF_PAGODAS_VIEWED_FROM_THE_ANGLE_OF_SITE_LAY-OUT_PROPORTION_SYMBOLIZATION (data obrashcheniya: 14.09.2022).

The specificity of timbre expressiveness in N. A. Rimsky-Korsakov's orchestral program compositions

Romashkova Olga Nikolaevna □

PhD in Art History

Associate Professor, Department of History and Theory of Music, Tambov State Music Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov

392000, Russia, Tambov region, Tambov, Sovetskaya str., 87

✉ o.romashkova@mail.ru

Abstract. The subject of the study is the forms of manifestation of timbre expressiveness in the program orchestral compositions of N. A. Rimsky-Korsakov. The object of the study is the peculiarities of the composer's symphonic creativity on the example of program compositions. The practical significance of the study lies in the fact that the results of the study can be in demand by professional musicians of various specialties and serve as a source of educational and methodological materials for general and special courses of higher and middle-level music education.

The following methods were used in the study: a historical and stylistic method aimed at considering the evolutionary processes that took place in the orchestral work of N. A. Rimsky-Korsakov; a method of comparative analysis and analogy, thanks to which it was possible to

identify common and distinctive features in the use of timbre expressiveness in the works of the composer of different periods of his work. The relevance of the article is connected with the little-studied issues of timbre dramaturgy and the peculiarities of instrumentation dictated by them in the symphonic scores of N. A. Rimsky-Korsakov's program compositions. In modern Russian musicology, there is an actualization of research attention to the field of studying the specifics of timbre expressiveness. Therefore, the appeal to the work of N. A. Rimsky-Korsakov, as a composer-discoverer of many techniques of timbre development, seems relevant. The novelty of the research lies in the holistic coverage of issues devoted to the specifics of timbre expressiveness in the composer's program orchestral works. The peculiarities of the use of such techniques of timbre dramaturgy as timbre personification, mixing of timbres are considered from the standpoint of the manifestation of the composer's unique timbre hearing and in the context of the general stylistic trends of Russian music of the late XIX century. Conclusions: N. A. Rimsky-Korsakov's orchestral program compositions reveal a number of innovative solutions dictated by the program design. The revealed means of timbre expressiveness: the abundance of orchestral solo instruments of the woodwind group, techniques of timbre personification and timbre mixes, testify to the manifestation of the composer's unique gift — timbre hearing.

Keywords: personification of timbres, timbre variation, timbre hearing, solo, programming, instrumentation, orchestral compositions, orchestration, timbre drama, Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov

References (transliterated)

1. Barsova L. G. Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov (1844–1908). Leningrad: Muzyka: Leningr. otd-nie, 1989. 83 s.
2. Veprik A. M. Tri orkestrovye redaktsii pervoi kartiny prologa opery Musorgskogo «Boris Godunov» // Ocherki po voprosam orkestrovychkh stilei. M., 1961. S. 95–162.
3. Vitachek F. E. Ocherki po iskusstvu orkestrovki XIX veka: Ist.-stilist. analiz. partitur Berlioza, Glinki, Vagnera, Chaikovskogo i Rimskogo-Korsakova. M.: Muzyka, 1979. 151 s.
4. Gozenpud A. A. Iz nablyudenii nad tvorcheskim protsessom N. Rimskogo-Korsakova // N. Rimskii-Korsakov: Issledovaniya. Materialy. Pis'ma. T. 1. / red. kol.: D. Kabalevskii, M. Yankovskii. M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1953. 159 s.
5. Kandinskii A. A. Simfonicheskie skazki N. Rimskogo-Korsakova 60-kh g.: (rus. muzyk. skazka mezhdu «Ruslanom» i «Snegurochkoj») // Ot Lyulli do nashikh dnei: sb. st. M.: Muzyka, 1967. S. 105–144.
6. Kruchinina A. N. Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. M.: Muzyka, 1988. 190 s.
7. Oskolkov A. S. Orkestrovaya spetsifikasi opera-baleta «Mlada» N. A. Rimskogo-Korsakova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2018. № (2). S. 53–62.
8. Prokop'eva E. P. Rimskii-Korsakov i realizm: k voprosu o tvorcheskom metode kompozitora // Muzyka i vremya. 2020. № 4. S. 9–15.
9. Rakhmanova M. P. Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. M.: Rossiiskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 1995. 239 s.
10. Rimskii-Korsakov N. A. Letopis' moei muzykal'noi zhizni. 8-e izd. M.: Muzyka, 1980. 454 s.
11. Rimskii-Korsakov N. A. Antar: simfonicheskaya syuita (2-ya simfoniya) dlya orkestra: soch. 9: syuzhet vzyat iz arabskoi skazki Senkovskogo: partitura. Muzgiz, 1946. 151 s.

12. Rimskii Korsakov N. A. Polnoe sobranie sochinenii: lit. proizvedeniya i perepiska. T. 3. Osnovy orkestrovki. M.: Muzgiz, 1959. 344 s.
13. Rimskii Korsakov N. A. Sadko: Muzykal'naya kartina: Epizod" iz" byliny o Sadko, Novgorodskom" gospe: dlya orkestra. Moskva: Yurgenson", b.g. 60 s.
14. Solovtsov A. A. Zhizn' i tvorchestvo N.A. Rimskogo-Korsakova. 2-e izd. M.: Muzyka, 1969. 673 s.
15. Stepanova E. V. N. A. Rimskii-Korsakova i kamerno-instrumental'noe muzitsirovaniye poslednei chetverti XIX veka // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2016. № 4. Ch. 2. S. 153-156.
16. Rimsky-Korsakov and His World / ed. M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018. 384 p.
17. Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov / R. Taruskin // Taruskin, R. On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009. P. 166-178.

Failed Totalitarian Art: English Military Painting of the First World War

Avdeev Vasili Aleksandrovich □

PhD in Art History

Postgraduate at the Department of the Study of Art of the Contemporary Art Institute

121309, Russia, Moskovskaya oblast', g. Moscow, ul. Novozavodskaya, 27 a

✉ 2theweapon@mail.ru

Abstract. The subject of this article is subjects on the military theme in the paintings of European artists of the first half of the twentieth century. The object of the study is the stylistic and artistic features of painting by British military artists and painters of totalitarian states of the first half of the twentieth century.

For the first time in domestic practice, the author offers to consider the unique phenomenon of British military painting of the First World War. She compares Italian aerofuturism, a style adopted by the fascist regime during the Second World War, which is close to her in spirit and connected with her modernist roots. The research was based on the provisions of the domestic author Igor Golomstock, who took the principle of the megamachine of the American historian and philosopher Lewis Mumford as a criterion for determining totalitarian art. The main conclusions of this study are the confirmation of the effectiveness of the Mumford formula in determining the criteria for the belonging of paintings to totalitarian art. At the same time, the considered example of English military painting, created in a democratic state, but bearing obvious features of totalitarian art, raises the question of the unambiguity of the correlation of the latter with the authoritarian form of government. The novelty of this work is the very possibility of familiarizing the domestic reader with the most interesting artistic and spiritual phenomenon - English military painting, closely related to Vorticism, the national trend of modernism, also insufficiently familiar to our public.

In addition, a wide range of issues related to the art history problem of identifying criteria for totalitarian art is considered

Keywords: Christopher Nevinson, fascism, Aeropittura, totalitarian art, futurism, vorticism, english military painting, Filippo Tommaso Marinetti, Wyndham Lewis, World War I

References (transliterated)

1. Golomshtok, Igor'. Golomshtok I.N. Totalitarnoe iskusstvo.-Moskva: Galart, 1994.
2. Papernyi, Vladimir. Kul'tura dva [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: https://mir-knig.com/read_193460-3 (data obrashcheniya 10.04.2022)
3. Sers F. Totalitarizm i avangard. V preddverii zapredel'nogo / Per. s angl. M.: Universitetskaya kniga, 2012.
4. Gyunter, Khans. Totalitarnoe gosudarstvo kak sintez iskusstv // Sotsrealisticheskii kanon.-Sankt-Peterburg 2000-S. 7-15
5. Zhak Berzh'e, Lui Povel'-Utro magov-Moskva, «Mif», 1991.
6. Vasil'chenko A. V. Imperskaya tektonika. Arkhitektura v Tret'em reikhe – Moskva: Veche, 2010.
7. Laku-Labart F. Natsistskii mif [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <http://anthropology.ru/ru/text/laku-labart-f/nacistskiy-mif> (data obrashcheniya 06.04.2022)
8. Vyazemtseva A.G. Iskusstvo totalitarnoi Italii. Moskva: Izdatel'skii dom "RIP-kholding", 2018.
9. Pizzi, Katia. Italian Futurism and the Machine.-Manchester University Press, 2019.
10. Pearse, Tom. World War I remembered through British art. Truth and Memory at the Imperial War Museum, London, until March 2015. 6 September 2014. World Socialist Web Site. [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <https://www.wsws.org/en/articles/2014/09/06/trut-s06.html> (data obrashcheniya 18.04.2022)
11. Harris, Meirion. Harris, Susie. The War Artists. British Official War Art of the Twentieth Century. Michael Joseph Ltd, London. 1983.
12. Little, Allan. The faceless men. BBC News. 24 June 2014. [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <https://www.bbc.co.uk/news/magazine-27903827> (data obrashcheniya 12.04.2022)
13. Kruglikov Vadim. Fernan Lezhe. Netoroplivaya gumanizatsiya metoda. 20 Fevralya 2012 [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <https://adindex.ru/publication/gallery/2012/02/17/86286.phtml> (data obrashcheniya 13.01.2022)
14. Prokopov A. Yu. Fashisty Britanii. Soyuz Osval'da Mosli: ideologiya i politika (1932 – 1940)-Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2001.
15. Khazerli, Ouen. Voinstvuyushchii modernizm. Zashchita modernizma i ego zashchitnikov – Moskva: Kuchkovo pole, 2019.
16. Gough, Paul James. Centenary of World War One: Global Visual Arts. [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: https://www.researchgate.net/publication/335083526_Centenary_of_World_War_One_Global_Visual_Arts (data obrashcheniya 23.04.2022)
17. Gerry. February 16, 2014. A Terrible Beauty: British Artists in the First World War [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <https://gerryco23.wordpress.com/2014/02/16/a-terrible-beauty-british-artists-in-the-first-world-war/> (data obrashcheniya 23.04.2022)
18. Alphord, Michael. In the Footsteps of Paul Nash: British War Artists Today. Memphis, Nov 14, 2021, Exhibitions, War Artist [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: <https://michaelalford.co.uk/in-the-footsteps-of-paul-nash-british-war-artists-today/> (data obrashcheniya 13.04.2022)

Art in design. The specifics of creating a visual image of a musical and artistic event

Demidova Malvina □

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Information Technology and Computer Design, St. Petersburg State Institute of Culture

191186, Russia, g. Sankt-peterburg, nab. Dvortsovaya, 2

✉ malvina.demidova@gmail.com

Abstract. The object of the research of the article is an actual topic for a modern designer – the forms of representation of a sound/musical image by visual expressive means. The subject of the study are examples of information and accompanying materials developed for cultural events related to music. The projects of contemporary authors Duan Zhihua and Rocio Galarza (Rocío Galarza) are analyzed. The purpose of the work is to consider the specifics of creating a visual image of a musical/sound composition, as well as the design approach of conducting project work on creating a composition in which visual and sound contexts form a structural unity. The research method in this work consists in applying an analytical approach to the analysis of design projects dedicated to music, which is based on the synthesis of iconographic and semantic analysis of compositional solutions, and can be used in the design, research and educational activities of the designer. The scientific novelty of the research lies in the introduction of new empirical material into circulation, in which the creation of a project compositional form is considered as the creation of a communicative system based on the combination of expressive means encoding information about visual and sound content. The study showed that the musical image perceived, as a rule, through the performer, in creating its visual equivalent implies its interpretation by the designer. The analysis of the projects of modern designers posted on the web confirmed that in a visual image that carries information about a musical and artistic event, visual and sound contexts form a structural unity, becoming a unique subject for study, contributing to the development and improvement of design methods. In the works of modern designers Duan Zhihua and Rocio Galarza, there is a desire to develop compositions that differ in an easily readable semantic connection of artistic and expressive elements with a broad socio-cultural context.

Keywords: booklet, poster, music and art event, visual and sound image, corporate identity, visual design, multimedia, polygraphy, music, design

References (transliterated)

1. Andrijauskas A. Chyurlenis i rozhdenie abstraktsionizma (K voprosu o prioritete v genezise abstraktnogo iskusstva). 2006. URL: <http://www.litlogos.eu/eidos/research/andrijauskas1.html> (data obrashcheniya: 11.03.2022)
2. Boldina O. Fragment mul'timediinoi vystavki, posvyashchennoi kartine V. Kandinskogo «Razlichnye proisshestviya». 2017. URL: https://vimeo.com/227477808?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=44161474 (data obrashcheniya: 10.03.2022)
3. Valeeva D. R. O metodakh issledovaniya kontsepta // Filologicheskii aspekt №1 (33) Yanvar', 2018. S. 6-11. URL: <https://scipress.ru/philology/articles/o-metodakh-issledovaniya-kontsepta.html> (data obrashcheniya: 10.03.2022)

4. Gertsman E.V. Metodika osvoeniya drevnikh muzykal'nykh kul'tur po pis'mennym pamyatnikam // Vestnik kafedry YuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. 2013. № 2 (2). S. 64-79.
5. Gorn A.V. Muzykal'nyi tekst i komp'yuternyi trenazh (ob elektronnom praktikume dlya postanovshchikov khoreografii) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi. 2012. № 2 (28). S. 127-134.
6. Demidova M.V. Partitura dizainera mul'timedia: graficheskie kompozitsionnye skhemy v reshenii zadach sozdaniya vizual'no-zvukovogo sinteza // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017. № 12-5 (86). S. 62-67.
7. Demidova M.V. Teo van Dusburg i ego vliyanie na Bauhaus. Mul'timediiost' tvorchestva mastera // MESMAKhEROVSKIE ChTENIYa – 2019. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. 2019. S. 36-40.
8. Dronik M.V. Ikonologicheskii metod kak sredstvo analiza proizvedenii bespredmetnoi zhivopisi // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017. № 6-1 (80). S. 62-65.
9. Katalog vystavochnogo proekta «Dzhon Keidzh. Molchalivoе prisutstvie». K 100-letiyu kompozitora i khudozhnika. M.: Gosudarstvennyi tsentr sovremennoj iskusstva (GTsSI), 2012.
10. Kim, Sergei (Se Kheng). Problema notatsii v sovremennoi muzyke. 2013. URL: <https://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/> (data obrashcheniya: 11.03.2022)
11. Komurdzhi R.Z. Sushchnost' khudozhestvennogo obraza v muzykal'nykh proizvedeniakh // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017. № 12-3 (86). S. 84-87.
12. Kositskaya F.L. Katalog mody kak kreolizovannyi tekst // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2014. № 10 (151). S. 153-156.
13. Kun L. Dzhon Keidzh, khudozhnik // Katalog vystavochnogo proekta «Dzhon Keidzh. Molchalivoе prisutstvie». K 100-letiyu kompozitora i khudozhnika. M.: Gosudarstvennyi tsentr sovremennoj iskusstva (GTsSI), 2012. S. 7-18
14. Markov V. Faktura. Printsipy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh. M.: Izdatel'stvo V. Shevchuk, 2002. 69 s.
15. Martynov V. «Nashe vse» est' Dzhon Keidzh // Katalog k vystavochnomu proektu «Dzhon Keidzh. Molchalivoе prisutstvie», posvyashchennomu 100-letiyu kompozitora i khudozhnika. M.: Gosudarstvennyi tsentr sovremennoj iskusstva (GTsSI), 2012. S.27-36
16. Proektsii avangarda: katalog-issledovanie / Pod obshch. red. O.V. Shishko. M.: Muzei sovremennoj iskusstva «Garazh»; Izatel'stvo Art-gid, 2015. 404 s.
17. Ovchinnikova R.Yu. Graficheskii dizain v kontekste vizual'noi kul'tury i novykh tekhnologii // Manuscript. 2019. T. 12. № 5. S. 188-192.
18. Semina V. Mul'timediinaya vystavka «Kandinskii, Lentulov, Malevich». 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hk2uD0BegVU> (data obrashcheniya: 12.03.2022)
19. Skrebkov S.S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei. M.: Muzyka, 1973. 448 s.
20. Englin S.E. Iстория i теория музыкальной письменности как учебная дисциплина // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 1. С. 95-106.
21. Domselaer-Middelkoop M. Herinneringen aan Piet Mondriaan, 1958 // DBNL. Digitale

- bibliotheek voor Nederlandse letteren. URL:
https://www.dbl.org/tekst/_maa003195901_01/_maa003195901_01_0033.php (data obrashcheniya: 10.02.2022)
22. Galarza R. Limbo. Festival international de freak folk, 2013. URL:
<https://www.behance.net/gallery/14124705/-Limbo-Festival-de-freak-folk> (data obrashcheniya: 10.02.2022)
23. Haubenstock-Ramati, Roman. Multiple 1, 1969. 2013. URL:
<https://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/roman-haubenstock-ramati-multiple-1/> (data obrashcheniya: 12.03.2022)
24. Haubenstock-Ramati, Roman. Konstellationen, 1970/1971. 2020. URL:
<https://www.mutualart.com/Artwork/-Konstellationen-/9D3C9F0000BAC080> (data obrashcheniya: 12.03.2022)
25. Zhihua Duan. Visual Transformation for Musical 'NOTRE-DAME DE PARIS'. URL:
<https://duanzhihua.design/Visual-Transformation-for-Musical-NOTRE-DAME-DE-PARIS> (data obrashcheniya: 18.02.2022)

Humor as a deconstruction tool in the work of David Lynch

Seleznev Evgenii Kirillovich

Postgraduate Student, Department of Cultural History, Institute of Cinema and Television (GITR)

123007, Russia, Moscow region, Moscow, 32a, 32a, Horoshovskoye Sh. street

 selezneuve@gmail.com



Abstract. The author of the work raises the question of the role of humor in the context of David Lynch's work. The author argues that the director's humor is one of the few conventional director's tools that can be categorized and studied in detail. The author explains this degree of "simplicity" of the director's humor phenomenon by the author's conscious strategy of introducing "known" elements into the works to establish communication with the viewer and their subsequent deconstruction to break the automatic perception and create a situation of "anxious viewing". The author also explains the emergence of a situation of "anxiety" in Lynch's works by the fact that in the process of deconstruction the director mixes various discourses, connecting "funny" and "creepy", "known" and "unknown", "sublime" and "base". The key thesis of the work is the idea that humor, as Lynch's directorial tool, is used not only to entertain the audience or relieve them after dark scenes, but also to challenge their expectations, question classical narratives and explore taboo aspects of the human being experience. The object of the study is the cinema of David Lynch: films, series and short films of the director. The subject of the research is the phenomenon of humor in the context of David Lynch's creativity. The purpose of the work is to answer the question of how humor contributes to the processes of demythologizing a number of phenomena in American culture, deconstructing classic Hollywood narratives in the director's films and creating a sense of "anxiety" in the viewer. The novelty of the study lies in the conclusion of humor in a separate category and its separation from other strategies of the director: hyper-narratives, the process of absurdization of screen action, postmodern intertextuality.

Keywords: Black comedy, Camp, Irony, Uncanny, defamiliarization, Counternarrative Structures, deconstruction, Humor, David Lynch, Postmodernism

References (transliterated)

1. Linch D. Poimat' bol'shuyu rybu. - M.: Bombora, 2021. - 176 s.
2. Lynchian, adj. [Elektronnyi resurs] // Oxford English Dictionary. — URL: <https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/69513711> (data obrashcheniya: 13.04.2023).
3. Zhizhek C. Iskusstvo smeshnogo vozvyshennogo. O fil'me Devida Lincha «Shosse v nikuda». - M.: Izdatel'stvo «Evropa», 2011. - 168 s.
4. Gorelikov A. «Devid Linch: Zhizn' v iskusstve». T'ma s vodoi [Elektronnyi resurs] // Seance. — URL: <https://seance.ru/articles/lynch-documentary/> (data obrashcheniya: 13.04.2023).
5. Hoad P. Deviant obsessions: how David Lynch predicted our fragmented times [Elektronnyi resurs] // The Guardian. — URL: <https://www.theguardian.com/film/2023/jan/09/david-lynch-twin-peaks-director-predicted-our-times> (data obrashcheniya: 09.04.2023).
6. Anolik L. David Lynch's dark art [Elektronnyi resurs] // Vanity Fair. — URL: <https://archive.vanityfair.com/article/2017/3/david-lynchs-dark-art> (data obrashcheniya: 09.04.2023).
7. Shklovskii V. B. O teorii prozy. — M.: Krug, 1925. — S. 7–20.
8. Lim D. Devid Linch. Chelovek ne otsyuda. — M.: AST, 2017. — 95 s.
9. Bergson, A. Smekh / Predisl. i primech. I.S. Vdovina. M.: Iskusstvo, 1992. — 127 s.
10. Mel'nikov S.S. Sotsiologiya yumora: k kritike trekh fundamental'nykh teorii smeshnogo // Vestnik ekonomiki, prava i sotsiologii, (1). 2015. S. 213-217.
11. Kant. I. Kritika sposobnosti suzhdeleniya. — M.: «Iskusstvo», 1994,- 367 s.
12. Wolfram B. Erratic humor in David Lynch's later filmwork David // Art of the Real. 2016. — 13 p.
13. Gobbs T. Leviathan. — M.: Mysl', 2001. — 478 s.
14. Siplivyi G.N. Estetika uzhasa v rabotakh Devida Lincha: dekonstruktsiya narrativa i semanticheski nihilizm // Terra Aestheticae, (2). 2018. S. 257-284
15. D'yakov A.V. Feliks Gvattari: Shizoanaliz i proizvodstvo sub"ektivnosti. — Kursk: Izd-vo Kursk. gos. un-ta, 2006. — 246 s.
16. Petrenko D.V. Kinematograf Devida Lincha: Mediaantropologicheskoe issledovanie // Vostochno-evropeiskii nauchnyi zhurnal, 13 (3). 2016. S. 15-18.
17. Zhizhek S. Tekst fil'ma «Kinogid izvrashchentsa» [Elektronnyi resurs] // Vvord. — URL: <https://www.vvord.ru/tekst-filma/Kinogid-izvraschenca/10> (data obrashcheniya: 02.04.2023).
18. Makhlin V.L. Ironiya // Literaturovedcheskii zhurnal, (39). 2016. S. 188-200.
19. Petrova, O. G. Tipy ironii v khudozhestvennom tekste: kontseptual'naya i kontekstual'naya ironiya // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. Zhurnalistika, 11 (3). 2011. S. 25-30.
20. Logicheskii analiz yazyka. Yazykovye mekhanizmy komizma / Otv. red. N.D.Arutyunova. — M : Izdatel'stvo «Indrik», 2007. — 728 s.
21. Mukha O.Ya. Kitch i kemp kak novoe vysokoe i nizkoe. Revolyutsiya binarnykh otnoshenii v estetike // Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya, № 1 (13). 2013. S. 3-20.
22. Lur'e, Ya. M. Fil'my Devida Lincha: stilistika, obraznost', avtorskaya manera // Artikul't, (1 (9)). 2013. S. 32-41.

23. Sontag S. *Protiv Interpretatsii i drugie esse*, izdatel'stvo Ad Marginem, 2014. — 289 s.
24. Dyadyk N. G. *Iskusstvo vtoroi poloviny XX — nachala XXI vekov kak vizual'naya filosofiya // Sotsium i vlast'*. № 2 (88). 2021. C. 95—106.
25. Shimko V. *Kitch v dizaine kak zona obshchestvennogo soznaniya // Khudozhestvennyi sovet*. № 3. 2003. S. 36-41.
26. Klimova G.P., Klimov V.P. *Kazus kitcha v sovremennoi kul'ture // Interaktivnaya nauka*, (9 (43)). 2019. S. 27-29.
27. Polyakov, A. F. *Transformatsiya kitcha vo Vremeni i Prostranstve // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya*, (6). 2011. S. 230-237.
28. Lobanova E.I. *Absurdizm kak sotsial'nyi fenomen // Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, № 5. 2012. S. 156-158.
29. Zhizhek S. *Interpassivnost'. Zhelanie: vlechenie. Mul'tikul'turalizm / Per. s angl. A. Smirnova; pod red. V. Mazina i G. Rogonyana*. — SPb.: Aleteiya, 2005. — 156 s.
30. Epshtein, O.V. *Lingvokul'turnyi fenomen chernogo yumora // Intellekt. Innovatsii. Investitsii, (Spetsvypusk)*. 2013. S. 126-130.
31. Delez Zh. *Logika smysla: Per. s fr.- Fuko M. D 29 Theatrum philosophicum: Per. s fr.- M.: "Raritet", Ekaterinburg: "Delovaya kniga"*, 1998. - 480 s
32. Zhizhek S. *Kinogid izvrashchentsa: Kino, filosofiya, ideologiya: sbornik esse; predisl. A. Pavlova; per. s angl.* — Ekaterinburg: Gonzo, 2014. — 472 s.
33. Manskova E.A. *Korotkaya istoriya postmodernistskoi chuvstvitel'nosti na dokumental'nom teleekrane: kemp, pastish, tresh, mok'yumentari // Filologiya i chelovek*, № 3. 2010. S. 189-197.