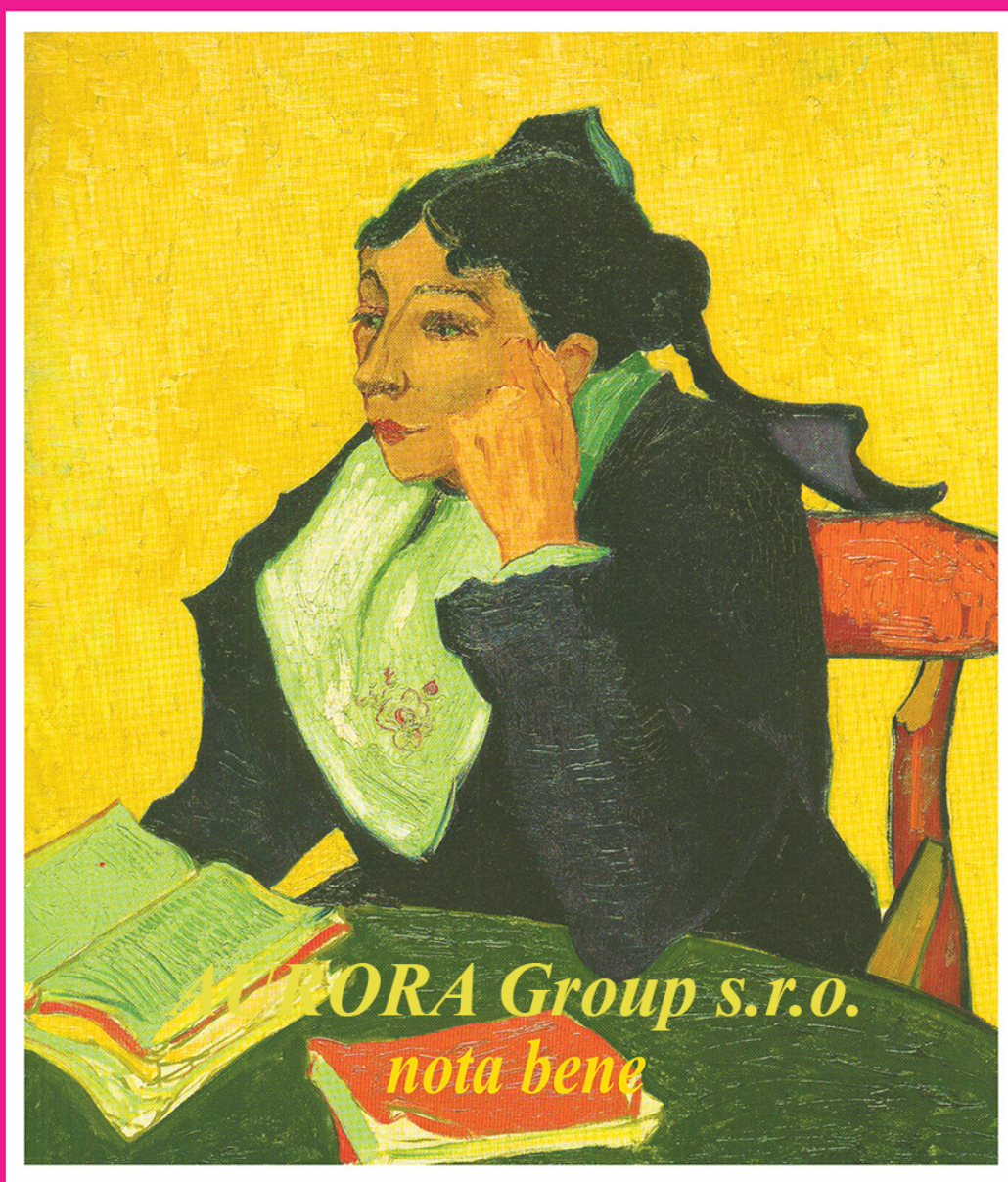


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



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

Выходные данные

Номер подписан в печать: 06-11-2023

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: 06-11-2023

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 Отечества 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, niipgergo2009@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@dvfu.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

Рощевская 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 Рурского 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 Diabls Bleus, 06101 Nice, France.

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

Кьоцци 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.

Тарковска 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@dvfu.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, eiarinin@mail.ru

Баксанский Олег Евгеньевич - доктор философских наук, Физический институт имени П. Н. Лебедева РАН, внс, 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. Володина, 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, kaminskayae@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, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, 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, 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

Шукуров 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, Politechnicheskaya str., 17, mihailovan@inbox.ru

Irhen 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, biktoria66@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 Vasilyevna – 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). Università 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 Mikhailovich — 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, Sheremetievo 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. mmpro@mail.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, 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, 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 рубрикаторм 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 диссертационных 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 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.e-notabene.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 сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску 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 уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается 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 XX 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 невозстановимые 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. Особенно важно задокументировать точный 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

| | |
|--|----|
| Попова А. Театральная архитектура в концепции сценического пространства Анджея Пронашко. | 1 |
| Панкратова А.В. Дизайн в модерне: исторический выбор в пользу глобализации | 12 |
| Ху В. История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века | 26 |
| Лехницкая П.А. Белая комната как нарративно-психологический концепт в видеоигре | 36 |
| Попова Л.В. «Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов | 51 |
| Дин Ч. Объединения художников начала XXI века в контексте развития художественной жизни Санкт-Петербурга | 65 |
| Бажанов Н.С. Начальный опыт синхронического описания текстов исторического музыкознания | 76 |
| Англоязычные метаданные | 88 |

Contents

| | |
|--|----|
| Popova A. Theatrical Architecture in the Andrzej Pronaszko's Conception of Stage Space. | 1 |
| Pankratova A.V. Modern design: a historical choice in favor of globalization | 12 |
| hu w. The history of the formation of art education in Shanghai in the first quarter of the XX century | 26 |
| Lekhnitskaya P.A. The White Room as a Narrative-Psychological Concept in a VideoGame | 36 |
| Popova L.V. "Black" and "white" in German Expressionist Films | 51 |
| Ding Z. Associations of artists of the beginning of the XXI century in the context of the development of the artistic life of St. Petersburg | 65 |
| Bazhanov N.S. Initial experience of synchronic description of historical musicology texts | 76 |
| Metadata in english | 88 |

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попова А. — Театральная архитектура в концепции сценического пространства Анджея Пронашко // Культура и искусство. – 2023. – № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.44182 EDN: ZTDAQF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44182

Театральная архитектура в концепции сценического пространства Анджея Пронашко

Попова Александра

ORCID: 0009-0001-2772-459X

соискатель учёной степени кандидата наук, Российский государственный институт сценических искусств

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 33-35

✉ Alexandrapopova.online@gmail.com



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.44182

EDN:

ZTDAQF

Дата направления статьи в редакцию:

28-09-2023

Дата публикации:

05-10-2023

Аннотация: В творчестве польского сценографа Анджея Пронашко оригинальным образом отразились характерные для польского и европейского театра первой половины XX в. процессы переосмысления проблемы организации сценического пространства. Пронашко много работал с профессиональными архитекторами, и это отразилось на его концепции сценического пространства. В статье представлены проекты художника, в которых он пытался реализовать свою концепцию сценического пространства, адресованную «театру будущего»: архитектурная сценография для спектакля «Голем» (1928), поставленного на арене варшавского цирка и архитектурно-театральные проекты Симультаный театр (1928-1929) и Передвижной театр (1934). Каждый из них выполнен совместно с архитектором (с Шимоном Сыркусом в первых двух случаях и Стефаном Брылой – в третьем). В польском театре между двумя мировыми войнами сценография явилась особой областью авангардистского активизма, манифестирующего возникновение «театра будущего», который обещает некий исключительный

перцептивный опыт. Рассмотренные архитектурно-театральные проекты польского сценографа связаны с выходом за границы привычного театра и использованием современных технических достижений в области организации сцены, освещения и звукоинженерии. Они стали попыткой радикально изменить характер театрального события на уровне архитектоники пространства и расширить тем самым возможности театра в работе с динамикой представления. Так художник создавал новые условия для воздействия на восприятие зрителя.

Ключевые слова:

сценическое пространство, театральная архитектура, Анджей Пронашко, театральный авангард, симультанный театр, передвижной театр, театр будущего, архитектура театрального пространства, сценография, польский театр

Анджей Пронашко (1888-1961) – новатор, энтузиаст сцены, *enfant terrible* польской сценографии, художник, тесно связанный с течениями, определяющими себя как авангардные, – в истории польской сценографии занимает такое же по значимости место, как Леон Шиллер – в истории польской режиссуры: «между этими двумя художниками (...) распространилась в XX веке ответственность за художественную форму театрального представления» [\[1, с. 9\]](#) – пишет Войцех Дудзик и добавляет, что современные польские художники сцены, экспериментируя с пространством, выводя спектакль за пределы сцены-коробки, должны помнить, что следуют той дорогой, которую сто лет назад проложил Анджей Пронашко [\[1, с. 11\]](#).

Виктор Берёзкин, однако, представляет героев своей монографии, посвящённой польским художникам театра второй половины XX в., так, будто они стали пионерами искусства современного пространственного выражения спектакля в Польше, где оно начало оформляться только в середине 1950-х гг. Лишь в связи с творчеством Тадеуша Кантора, который учился сценографии в 1930-е гг., автор оговаривает вскользь, что этот художник «как бы непосредственно воплощал преемственность по отношению к довоенным театральным экспериментам (от К. Малевича до итальянских футуристов и немецкого Баухауза), не говоря уже об опытах самой польской сцены (режиссёрских – Л. Шиллера, декорационных – А. Пронашко и особенно представлений Крико-1...)» [\[2, с. 11\]](#). В какой степени Кантор стал преемником Шиллера и Пронашко – вопрос спорный. Но Берёзкин неслучайно упоминает в этом контексте Пронашко (а не, например, Кароля Фрыча, учеником которого Кантор был): именно его художественные поиски во многом определили облик польской сцены межвоенного периода и именно в этот период сложилась практика современной сценографии.

Не все замыслы Пронашко пришлись ко времени – некоторые из них остались в статусе проектов для «театра будущего» [\[3\]](#), в создании которого художник стремился принять непосредственное участие. Но этот театр должен был родиться из театра сегодняшнего, восприимчивого к современным направлениям в искусстве и к инновационным техническим возможностям. Художник был убеждён, что путь к преобразованию театра лежит через новое понимание сценического пространства.

Стремительное развитие техники открывало для театра технологические перспективы, которые прежде нельзя было и помыслить, а теперь предстояло освоить. Вопрос пересмотра отношения театра к сценическому пространству и его границам касался и

режиссуры, и актёрского мастерства, и даже драматургии, но ответственность за новые решения легла на сценографию. Она требовала неизведанных – авангардных – решений. Позиция авангарда, как правило, предполагает стремление применять новые возможности при непредсказуемости результата. В этом случае зритель получает некий неожиданный опыт – такой, который ранее театр не мог ему предложить.

В межвоенное двадцатилетие вся культурно-когнитивная структура оказалась детерминирована стремительной механизацией действительности. Эта тенденция проявлялась и в авангардистских попытках превратить театр в «машину», захватывающую человека. «Театр – это не колыбель с пищущим младенцем. Это адская мыслящая машина, которая нарушает чувство равновесия человека, зажатого между её шестернями» [\[3, с. 225\]](#), – постулировал Анджей Пронашко в 1928 г.

Принципы нового театрального искусства Пронашко обсуждал с Леоном Шиллером в Кракове ещё между 1911 и 1913 гг., формулируя свою концепцию сценического пространства. Ключевые пункты Пронашко определил следующим образом: «1. Неразрывное единство содержания и формы; 2. Неразделимость и полная взаимозависимость действий режиссёра, художника и актёра; 3. Отказ от всякой описательности и замена её драматическими, синтетическими и синтоническими способами создания декорационных форм, персонажей, жеста и сценического действия; 4. Костюм, который участвует в формировании сценического персонажа (в соответствии с теорией проектирования костюма), должен рождаться из воображения художника, он должен быть скульптурой (...), скульптурой эластичной, но строго определяющей рамки движения и жеста актёра; 5. Свет сосредотачивается главным образом на фигурах актёров, а источником его являются только рефлекторы, которые, исключая из сценических средств свет рампы, заменяют во многих случаях занавес; 6. Сценическое действие выходит на просцениум; 7. Последним постулатом (более отдалённого будущего) является объединение в единое целое сцены и зрительного зала (постулат Мицкевича), то есть – театр пространственного единства» [\[4, с. 160–161\]](#). В последующей своей сценографической работе Пронашко будет стремиться держаться этого свода правил, и только последний постулат придётся то и дело откладывать.

Эти принципы «польской театральной реформы» (именно так Пронашко их определял) не только были сформулированы в обсуждении с Леоном Шиллером – совместной работе с Шиллером они были впервые реализованы на практике, составив основу пластического метода визуального выражения спектакля монументального театра.

Режиссёрское направление, известное как польский монументальный театр, Леон Шиллер развивал в 1924-1926 гг. в варшавском Театре им. Войцеха Богуславского, не только вдохновляясь идеями А. Мицкевича, С. Выспянского, Т. Мичиньского, О. Ортвина, Р. Вагнера и Э. Г. Крэга, но также опираясь на сценографическую практику Пронашко. В этот период Шиллер работал и с другими художниками, создававшими сценографию к его монументальным спектаклям (в частности, со Збигневом Пронашко и Винcenty Драбиком), но именно разработки Анджея Пронашко определили пространственный стиль представлений. В его концепции сценография, как деятельность, направленная на художественное производство сценического и драматического пространства, приобретала ключевое значение для спектакля, она находилась в неразрывной связи с драматургией представления и с режиссёрским решением и воздействовала на восприятие зрителя.

Несовместимый с условиями сцены-коробки седьмой постулат своей реформы – «театр пространственного единства», Пронашко пытался воплотить в новаторских проектах,

выполненных в сотрудничестве с архитекторами, главным образом с Шимоном Сыркусом. Такими работами стали: сценическое пространство для спектакля «Голем» (премьера 26 мая 1928 г.), проект Симультанного театра (1928-1929) и Передвижной театр (1934, совместно с архитектором Стефоном Брылой).

Театр на арене цирка: спектакль «Голем»

Режиссёры Анджей Марек и Ежи Вальден поставили уникальный для польского театра зрелищный спектакль «Голем» по мотивам драматической поэмы Г. Лейвика (1921) со сценографией Пронашко и Сыркуса на арене варшавского цирка.

Тринадцатиметровую арену окружали партерные ложи, обшитые бархатом, несколько рядов мягких кресел, ложи первого этажа, балкон и галерея. Над выходом для артистов размещалась площадка для оркестра, напротив – золочёная губернаторская ложа. В центре художники построили конструктивистское пространство, в котором разыгрывалась трагедия по древнееврейской легенде.

В основе драмы лежит сюжет о пражском раввине Махарале, который, стремясь защитить евреев от несправедливых обвинений в ритуальных убийствах христиан, создаёт из глины Голема – существо, напоминающее человека, но лишённое души. Однако его творение, вместо того чтобы служить интересам народа, начинает уничтожать человека. Текст Лейвика Марек адаптировал к сцене, взяв только те его фрагменты, которые напрямую связаны с действием, с логикой сцены и добавив к ним другие версии легенды о Големе, но сохранил при этом фундаментальный конфликт драмы – конфликт между творцом и его творением. Режиссёр исключил из пьесы глубокий философский контекст и расширил романтический, эротический мотив. В версии Марека Голем до тех пор был спокойным инструментом в руках Махарала, до тех пор действовал по правилам, предписываемым людьми, пока не столкнулся с любовью к женщине, к внучке раввина Деборе: «В тот самый момент, когда Голем полюбил Дебору, Махарал проиграл» ^[5] – комментировал свою трактовку Марек. Любовь Голема brutальная и пошлая. Он кричит Деборе: «Для тебя я готов убить всех людей» ^[5]. Такова любовь существа, у которого нет души.

Изображение проекта сценографии ^[6, с. 158] в сочетании с рецензиями в прессе позволяет составить представление о визуальном выражении спектакля. Захватывающе описывает свои впечатления рецензент, подписавшийся инициалами В. R., который присутствовал на одной из репетиций спектакля: «Час был утренний. Едва я вступил в зал цирка, как тут же потряс меня неистовый крик, который вырывался из пары сотен сильных глоток, будто рёв обезумевшей толпы: „Кровь льётся! Еврейская кровь!“ И тут же другой возглас, ещё более грандиозный: „Ребе! Покарай наглеца!“ Несколько сотен стиснутых, грозных кулаков поднялось вверх, и воздух сотряс третий крик: „Забить его камнями! Забить камнями!“ У меня ноги подкосились от страха. Арену заполняла по самые края огромная толпа студентов и студенток, а перед ними на возвышении стоял наш выдающийся трагик Кароль Адвентович, который своим восхитительным металлическим и до глубины волнующим голосом просил и одновременно приказывал толпе: „Уймись и идите все в синагогу. Прошу вас... приказываю!“. Студенты с трудом дали себя уговорить, и – по многоцветной лестнице, шурша шёпотом, отправились в синагогу, которая была расположена высоко над воротами Цирка. Арена оставалась пустой. Я огляделся и не поверил своим глазам. Как преобразился этот манеж, обычно такой серый и грязный!» ^[7].

Внушительная конструктивистская система блоков, лестниц, платформ и столбов составляла отдельные места действия, которые оставались на сцене в течение всего представления. Плоская поверхность арены преобразовалась в многоуровневое пространство, как это всегда происходит в цирке, – художники использовали пространство под куполом. Архитектоническую композицию Пронашко и Сыркуса дополняли установленные на арене и подвешенные над ней блоки, колонны, своды, столбы, ступеньки и лестницы разных форм и цветов. Перед глазами зрителей вырастали выразительные конструкции – синагога, двор, колодцы, помосты, замок Пяти башен, ворота, дороги, вьющиеся вверх. Впечатляюще выглядели массовые сцены. Многоплановое пространство идеально смонтированного (по оценке критика Тадеуша Боя Желеньского ^[8]) спектакля открывало большие возможности для работы с динамикой представления, для соединения и разведения разных событий действия. Величественный Голем с его тяжёлыми движениями монументальным телом возвышался над плывущей, шуршащей, трепещущей толпой. Громоздкие структуры, на, под, внутри которых перемещались и он, и народ, составляли его пространство, он становился властелином мира. Всё пространство было наполнено многоголосым пением хора Большой варшавской синагоги из ста пятидесяти человек под руководством Давида Айзенштадта, который написал музыку к спектаклю. Хор вторил словам раввина или тихо напевал песни печали ^[9] – в спектакле он выполнял роль коллективного участника событий, подобную роли, в которой выступал хор в древнегреческой трагедии.

«Голем» стал единственным польским спектаклем межвоенного периода, поставленным на цирковой арене. Обращаясь к старинной еврейской легенде о человеке, возжелавшем стать повелителем жизни, но проигравшем существу, которое он создал своими руками, авторы спектакля стремились потрясти зрителя, вызвать в нём чувство тревоги, переживание Возвышенного, но также и рефлексии по поводу беспокойного мира, который вновь охватит их по выходе из театра. Пространственная сцена «Голема», объединившая конструктивистский подход к проектированию спектакля, монументальные сооружения, организующие движения актёров, и элементы древнегреческой трагедии, подчинялась этой цели.

Проектирование «театра будущего»

Симультанный театр Пронашко и Сыркуса разрабатывали по заказу варшавского правительства, однако, как и многие другие европейские и советские архитектурные проекты 1920-1930-х гг., он не был реализован и остался только на бумаге. Авторы строили проект театра, в котором был бы возможен выход на новый уровень восприятия спектакля. Этого они пытались добиться с помощью эластичности сцены. Эластичностью сцены Пронашко называл подвижность её формы, податливость к трансформациям, возможность быстрой смены декораций без ущерба для непрерывности представления [см.: 10, с. 244–245]. Симультанный театр Пронашко и Сыркуса предполагал постоянное «перетекание» пространства из одной формы в другую, непрекращающееся движение. Принцип симультанности и отказ от сцены-коробки позволял актуализировать переживание присутствия внутри нарратива.

В замысле театрального здания авторы отталкивались от тезиса голландского архитектора, члена группы Де Стейл и одного из главных представителей функционализма в архитектуре Якобуса Йоханнеса Питера Ауда (1890-1963). Ауд писал в 1926 г. о том, что архитектура с самого своего возникновения допустила изъян в практике строительства: он заключался в том, что при строительстве здания прекрасное оказалось отделено от практичного: сначала объект строился, а потом украшался, в

результате чего «была создана ошибочная формула: прекрасное = декорированное» [цит. по: 11, с. 29]. Эта формула, по мнению Ауда, становится препятствием в возникновении чистого искусства строительства. В 1928 г. эту мысль развивал Владислав Стшеминьски: «Структурное мышление является самой сущностной чертой современного искусства. В связи с этим происходит изменение в самом понятии красоты. Красота – это *система, связывающая и соподчиняющая все части строения*. (...) Мы заявляем *план, систему, организацию* как выражение красоты более совершенной, чем красота сентиментально-романтической анархии и деструкции» [12, с. 2]. Подобными выводами руководствовались художники театра, когда постулировали отказ от понятий «декорация» и «декоратор» в театре, объявляя своей деятельностью не декорирование (оформление, украшение) спектакля, а создание его визуального выражения.

Как и Стшеминьски, Сыркус критиковал неверное, устаревшее понимание архитектуры, которая представлялась чем-то раздвоенным, складывающимся из несвязанных друг с другом элементов утилитаризма и эстетики. Сыркус считал это знаком упадка искусства строительства, которое «не умело идти в ногу с развитием промышленности и социальным движением» [11, с. 29]. Само движение как элемент времени Сыркус мыслил частью современной архитектуры. Для него архитектура, в которой содержится только пространство, не полна и не способна удовлетворить стремления к преодолению времени, тогда как этим стремлением, наравне со стремлением к преодолению пространства, одержим современный человек: «элемент *времени*, основа *функционализма* и *динамизма*, дополняет *пространственную* архитектуру и составляет вместе с ней вещь живую, вещь полную, искусство *оперировать пространством и временем*» [11, с. 31]. Подход Сыркуса совпадал с тем, как Пронашко видел свой театр будущего.

К 1928 году в Европе уже были известны проекты, в которых радикально пересматривалась архитектура театрального пространства и воспевалось взвихренное движение современного мира: театр Елисейских полей Огюста Перре с тройной сценой (1913); Большой Шаушпильхаус в Берлине Ганса Пёльцига (1919); круговая сцена Оскара Штрнада (1922); Бесконечный театр и сцена пространств Фредерика Кислера со сценой-спиралью (1923–1924); Освобождённый театр Йозефа Хохла и Иржи Фрейки с круглой сценой, с системой мостов, лифтов и переходов (1926–1927); Тотальный театр Эрвина Пискатора, спроектированный Вальтером Гропиусом. О театре движения писали художники, критики, теоретики театра (Гюнтер Хиршель-Протш, Эль Лисицкий, Энрико Прампполини).

В аналитическом тексте «Описание симультанного театра Анджее Пронашко и Шимона Сыркуса при участии Зыгмунта Леского» [13], иллюстрированном схемами и фотографиями макетов, опубликованном на страницах второго номера журнала архитекторов и художников-авангардистов «Презенс» в 1930 г., в качестве источника вдохновения для концепции Симультанного театра Шимон и Хелена Сыркус указывали Тотальный театр Пискатора и Гропиуса, также основывающийся на принципах функционализма. Разрабатывая проект Симультанного театра, Пронашко – как и Пискатор – стремился преодолеть разделение театрального пространства на сцену и зрительный зал. В обоих случаях сценическое пространство представляло собой сложную подвижную конструкцию из нескольких соединённых друг с другом сцен. По замыслу Пронашко и Сыркуса в едином пространстве объединялись амфитеатральный подиум со зрительскими местами и несколько сцен: вокруг статичного просцениума проходили две кольцевые сцены с подвижными платформами на них. Декорации на сценах-кольцах можно было менять в помещении под подиумом, через которое они были

протянуты. Там же, под зрительскими местами, находились мастерские и гримёрные и офисы.

Акустические качества залов во многом зависят от высоты потолка. При большой высоте однократные и многократные звуковые отражения от потолка и других поверхностей зала могут не достигать слушателя, сидящего в зале или запаздывать по сравнению с прямым звуком от источника (этот путь звука самый короткий), в результате качество звука снижается, возникает эхо. Время запаздывания отражённых звуковых путей по отношению к прямому звуковому пути определяется разностью этих путей, т. е. время запаздывания можно получить, разделив эту разность на скорость звука. В проекте Пронашко и Сыркуса единое пространство сцены и зрительного зала в акустическом смысле представляло собой огромную раковину, изгиб которой был позаимствован из акустических расчётов, выполненных по методу Густава Лиона, использованному в Новом зале Плейель в Париже (1927). Определённые архитектурно-строительные параметры зала, точный расчёт времени реверберации и геометрических отражений должны были усиливать звук голоса актёра, обеспечить низкий уровень шума, отсутствие эха и искажений звука. Опираясь на расчёты Лиона, авторы спроектировали потолок особой неправильной формы, который выполнял функцию рефлектора, отражающего голосовые волны. Кривизна потолка была рассчитана так, чтобы разница между суммой путей отражённого голоса от поверхности и прямым путём от источника всегда была менее 22 метров, что позволяло избежать искажений голоса и эха, а также укрепить звук голоса.

Важным элементом Симультанного театра становился свет. Он должен был отделять сцену от зрителей или соединять её с ними, он мог обозначать зрителю место сцены, на которое следует обратить внимание. Значение освещения переживало свой первый подъём во всём европейском театре первых десятилетий XX в. Например, Адольф Аппиа называл двумя основными элементами своей синтетической концепции пространство и освещение. В «Произведении живого искусства» (1917-1919) Аппиа писал о том, что сценическое пространство должно быть оборудовано для постоянных изменений, а размещённые на нём предметы требуют освещения. В пространстве происходит движение живого пластичного тела актёра, которое взаимодействует с предметами и тем самым вступает в прямую связь с архитектурой [\[14, с. 110\]](#). Эксперименты со сценическим пространством захватывали в этот период наиболее передовых художников театра.

Симультаный театр позволял усилить экспрессивность спектакля, адаптировать его к современной действительности, к новым формам коммуникации, к технологическому прогрессу, темпу и ритму жизни. Сыркус описал ощущение жизни, которого они пытались добиться в Симультанном театре, через свои переживания атмосферы современного города: «Однажды я стоял возле станции Зоологический сад в Берлине, охваченный темпом жизни большого города. Около меня шныряли автомобили, автобусы и трамваи. Над моей головой проходили междугородние поезда и городская наземная железная дорога. Где-то ещё выше – аэропланы. А под ногами, в тоннелях, гремел подземный транспорт. В этой разнонаправленной сети механических транспортных средств передвигались непрерывные потоки людей. Ежеминутно норы, соединяющие разные уровни станции, выбрасывали новые толпы людей, новые волны воздуха – уже другой температуры. В этот момент я вообразил себе срез современного города с его разнородными плоскостями разнонаправленных движений, со всеми каналами, соединяющими станции всех этих дорог и очередей. И я понял, что эта *симультанность*, одновременность разнородных явлений, есть признак времени, в котором мы живём. Человек, который однажды обнаружил симультанность где-нибудь в сердце большого

города, просто не может мыслить иначе» [\[11, с. 32\]](#). Примечательно, что Гропиус, описывая свой Тотальный театр тоже ссылаясь на схожие впечатления: «Всё в целом может быть по организации сравнимо с новейшей конструкцией вокзалов» [\[15, с. 70\]](#).

Симультанный театр выступал предвестником нового драматического искусства и открывал новые возможности для исполнительского искусства и художественного существования тела в пространства. Пронашко писал о художнике театра будущего, который «запуская из кабины системы сигналов, приводит в движение голоса, [тела] персонажей, свет» [\[3, с. 229\]](#). Впрочем, в театре будущего, по мысли Пронашко, актёров может не быть вовсе: «в театре мне нужен последний крик жизни, той, которая каждый день гибнет в муках и каждый день рождается с болью. Этого ни один актёр не даёт и дать не может. Самое мощное слово, самый сильный замысел жеста умирает, когда его интерпретатором становится актёр. Актёр на огромной, зрелищной сцене похож на воробья, который присел на пульсирующий, дышащий громадными лёгкими современный локомотив. Я предпочитаю гигантофон, который может вместо него говорить, предпочитаю машину, которая может появляться вместо него» [\[3, с. 227\]](#). Конструкция театрального здания, предложенная Пронашко и Сыркусом, была призвана сделать самостоятельным элементом зрелища движение сцены, которое становилось театрализованным аналогом движения жизни. Пронашко считал, что театр, который на уровне организации сценического пространства учитывает характер движения жизни, гораздо ближе к правде: «вместо иллюзии действительности, которую привнесла в театр сцена-коробка, возвращается к своим правам художественная правда, выражающая действительность, её срез» [\[10, с. 237\]](#). Эта новая конструктивистская миграция города в театральное помещение, создание в театре пространственно-временного среза города, близка современному геймдизайну.

В комментарии к проекту 1929 г. Зигмунт Тонецки писал, что реализация проекта Пронашко и Сыркуса необходима театру, поскольку благодаря такому пространству театр может устоять в конкуренции с набирающим обороты кино, становясь «говорящим фильмом, при этом трёхмерным и цветным» [\[16, с. 212\]](#). Пространственный театр создаёт своеобразную модель реальности, в которую интегрирует зрителя, это приглашение зрителя к переживанию бурлящей действительности в художественной форме. Попадая в театр, зритель оказывается в мире, вне которого ничего нет. Действительность совершается только там, где разворачивается сенсорный опыт.

Пронашко признавал, что недостатком совместного с Сыркусом проекта Симультанного театра была слишком большая дистанция между недвижимыми зрителями и эластичной сценой [см.: 10, с. 242–243]. Попытку решения этой проблемы он предпринял в другом проекте, который назвал Передвижным театром. В 1934 г. он разработал проект Передвижного театра совместно с инженером и архитектором Стефаном Брылой. В середине 1930-х гг. Пронашко активно продвигал этот проект, его публичные лекции и презентации модели театра прошли в Варшаве, Кракове и Львове в 1935 г., кроме того, были опубликованы материалы в прессе: интервью Мечислава Бронцеля [\[17\]](#), статья Тымона Терлецкого [\[18\]](#), статья «Театр на колёсах», размещённая в популярном иллюстрированном еженедельнике «Ас» [\[19\]](#).

Замысел Передвижного театра состоял в том, чтобы уместить весь спектакль в небольшом пространстве и без объёмных кулис, занимающих слишком много места. Здание вмещало только один зал и представляло собой куб (18 x 18 метров). Для публики отводился центр зала: круглый вращающийся наклонный помост тринадцати

метров в диаметре вмещал триста шестьдесят зрителей. Всё остальное пространство становилось сценой. Декорации отдельных актов устанавливались вдоль стен. С помощью специального механизма платформа со зрителями должна была поворачиваться в сторону нужного места действия. Туда же обращался свет рефлекторов. Роль занавеса выполняла подвижность зрительного зала и свет. Актёр в таком пространстве мог перемещаться из одной сценографической конструкции в другую (проходить помещение кругом) и оставаться при этом в видимости зрителей, которые вместе с платформой поворачивались к нужному месту действия. Зрительский опыт, который предполагала такая организация пространства, приближался к опыту кинопросмотра непрерывностью движения: «в моём передвижном театре действие происходит как в кино, без перерывов. (...) Спектакль постоянно держит зрителя в напряжении. Полтора или два часа зритель живёт в мире искусства» [\[17, с. 255\]](#), – подчёркивал Пронашко в интервью Бронцелю.

Конструкция Передвижного театра состояла из отдельных элементов и могла быть разобрана, сектор сцены и зрительских мест должен был быть выполнен из стали, а стены – из брезента, по примеру цирковых шатров (Согласно расчётам Стефана Брылы, всю конструкцию можно было бы перевозить четырьмя грузовыми автомобилями, а время монтажа составляло бы около восьми часов [см.: 19, с. 7]). Монтируя театр, можно было сразу поместить все элементы пространства на свои места. В задачи сценографии здесь всякий раз входили бы задачи строительства.

Главное функциональное отличие двух проектов заключалось в том, что в Симультанном театре двигались декорации относительно зрителей, а в Передвижном – зрители относительно декораций. Основные художественные положения в обоих случаях оставались неизменными. Оба архитектурно-сценографических эксперимента так или иначе следовали одному устремлению: каждый из них был попыткой радикально изменить характер театрального события на уровне архитектуры пространства и обогатить тем самым перцептивный опыт зрителя.

Художественная организация пространства стала областью наиболее конкретных изменений в польском театральном авангарде между двумя мировыми войнами, сценография, кроме того, явилась особой областью авангардистского активизма, манифестирующего возникновение «театра будущего», который обещает некий исключительный перцептивный опыт. Пронашко, как и другие наиболее передовые театральные художники первых десятилетий XX в., обратился к поискам способов создания такого пространства, которого не существует в регистре реального, и с которым зритель может взаимодействовать только с помощью своего воображения и только в театре. В его сценографии и театрально-архитектурных проектах выразилась его концепция сценического пространства, связанная с выходом за границы привычного театра и с использованием современных технических достижений.

Библиография

1. Dudzik W. Przestrzenie teatru // Katalog wystawy «Pronaszkowie. Przestrzenie teatru». Warszawa: Teatr Wielki – Opera Narodowa. Muzeum Teatralne, 2011. S. 9–11.
2. Берёзкин В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М.: Арграф, 2004. 334 с.
3. Pronaszko A. O teatr przyszłości. Autoreferat, 1928 // Pronaszko A. Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 224–229.

4. Pronaszko A. Fragmenty wspomnień o współpracy z Leonem Schillerem // Pronaszko A. Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 150–168.
5. Wagman S. «Golem» w cyrku // Nasz Przegląd. 1928. № 149. S. 6.
6. Frankowska B. Architektura teatralna Pronashki // Pamiętnik Teatralny. 1964. № 1–2 (49–50). S. 153–168.
7. B. R. Golem w cyrku. Wrażenia z próby wielkiego widowiska // Nasz Przegląd. 1928. № 141. S. 7.
8. Boy-Żeleński T. «Golem». Misterium dramatyczne w 3-ch aktach podł. starej legendy skomponował A. Marek // Kurjer Poranny. 1928. № 149. S. 3.
9. M. Cent. Muzyka żydowska // Nasz Przegląd. 1928. № 156. S. 6.
10. Pronaszko A. Odrodzenie teatru, 1934 // Pronaszko A. Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 230–251.
11. Syrkus Sz. Tempo architektury // Praesens. 1930. № 2. S. 3–33.
12. Strzeмиński W. Nasza wystawa jest wystawą modernizmu // Salon modernistów: Almanach: Katalog. Warszawa, 1928. S. 1–2.
13. Syrkus Sz., Syrkus H. Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego // Praesens. 1930. № 2. S. 141–152.
14. Аппиа А. Производство живого искусства // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2015. С. 106–116.
15. Гропиус В. Проект Театра Э. Пискатора // СА, 1928. №2. С. 69–71.
16. Tonecki Z. Technika prekursorem twórczości dramatycznej // Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939: Antologia. Wybór i wstęp: Stanisław Marczak-Oborski; noty: Lidia Kuchtówna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. S. 209–213.
17. Broncel M. (Wywiad) Zabieram cały gmach! Teatr ruchomy Andrzeja Pronaszki // Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 252–257.
18. Terlecki T. Teatr dla całej Polski. Pomysł Andrzeja Pronaski // Od Lwowa do Warszawy. Warszawa: IS PAN, 2016. S. 503–505.
19. W. M. Teatr na kółkach // As. 1935. № 17. S. 6–7.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной на рецензирование статье является концептуальная архитектура сценического пространства Анджея Пронашко, что в полной мере отражено в заголовке («Театральная архитектура в концепции сценического пространства Анджея Пронашко»). Автор достаточно детально раскрывает историко-биографический контекст новаторства польского театрального режиссера, вполне обосновано реконструирует общее поле российского театрального авангарда межвоенного периода и выделяет уникальные особенности эстетики польского театрального авангарда, включая недооцененный вклад в развитие польского театра и авангардной сценографии Анджея Пронашко. Автор приводит достаточно аргументов в пользу пространственного новаторства постановок Пронашко, раскрывающих

дальнейшие перспективы преодоления дистанции между сценой и публикой. Подвижная архитектура не только сценического, но и художественного пространства, что для А. Пронашко составляло неразрывное целое, предопределила появление симультанного театра, назначением которого, по мысли режиссера, было преодоления дистанции «между недвижимыми зрителями и эластичной сценой», своего рода попытку поглощения пространством художественного действия, в которое включались сложные архитектурные и механические конструкции, театральной публики, зрителя.

В целом, предмет исследования хорошо раскрыт автором на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования опирается на историко-биографическую реконструкцию новаторских замыслов Анджее Пронашко в контексте театральных авангардных экспериментов начала XX в. Автор выстраивает и реализует достаточно ясную программу исследования: тематическая выборка эпистолярных источников, их анализ и обобщение релевантны поставленным исследовательским задачам. Промежуточные и итоговый выводы хорошо аргументированы и заслуживают доверия.

Актуальность темы автор поясняет тем, что «в межвоенное двадцатилетие вся культурно-когнитивная структура оказалась детерминирована стремительной механизацией действительности» и «эта тенденция проявлялась и в авангардистских попытках превратить театр в “машину”, захватывающую человека». Рецензент отмечает, что первые десятилетия XXI в. также знаменуются расширением влияния технологий на осмысления человеком реальности, поэтому опыт своего рода «индустриализации» сценографии вполне может быть переосмыслен для расширения художественной сценографии путем её «информатизации» в новых условиях цифровой эпохи.

Научная новизна, выраженная автором как в качественной теоретической критике и обобщении эпистолярных источников и литературы, так и в основных выводах, заслуживает доверия.

Стиль текста выдержан научный (хотя точка после заголовка не ставится, точнее необходимо употреблять и такой знак препинания как «тире» — эти существенные, но по большому счёту технические оплошности автор может легко исправить). Структура в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ исторических эпистолярных источников, в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования, хотя включение темы исследования в более широкое поле театроведческих дискуссий за счёт обращения к работам коллег за последние 3-5 лет могло бы значительно усилить теоретическую ценность публикации. Существенное замечание касается единого стиля оформления списка литературы, его следует скорректировать с учётом требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна. Автор смело дискутирует с коллегами и аргументированно обосновывает свою точку зрения.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Панкратова А.В. — Дизайн в модерне: исторический выбор в пользу глобализации // Культура и искусство. — 2023. — № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.44134 EDN: ZTTFUX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44134

Дизайн в модерне: исторический выбор в пользу глобализации

Панкратова Александра Владимировна

кандидат философских наук

доцент, заведующий кафедрой дизайна, Национальный исследовательский университет
«Московский энергетический институт»

111250, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Красноказарменная, 13 С, каб. 605

✉ sashaoscar@mail.ru



[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.44134

EDN:

ZTTFUX

Дата направления статьи в редакцию:

26-09-2023

Дата публикации:

06-10-2023

Аннотация: Объектом данного исследования является дизайн как культурный феномен и его историческое формирование. Предметом исследования является модернистская дизайн-эпистема, которая начала свое формирование в парадигме модерна. Цель исследования – показать, что в проекте модерна развитие дизайна как культурного феномена не было жестко детерминировано, и могло пойти по другому пути. Однако исторический выбор был сделан в пользу американского функционализма и европейского интернационального дизайна. Интернациональный дизайн создает предметную и информационную среду, которая подходит для любой страны, вне зависимости от культурного контекста. Такой дизайн отвечает целям глобализации. При этом сущность дизайна допускает и такое применение, как эстетизация действительности и сохранение культурной идентичности. Основной вывод исследования заключается в том, что историческое развитие феномена дизайна могло пойти по другому пути. Нынешнее состояние дизайна определяется вектором глобализации, который был задан

при переходе от модерна к модернизму. Данный вектор является результатом выбора в пользу функционализма, стиля, который отвечает идеологии глобализации, трансформации общества в однородную потребительскую среду. Именно в период модерна генезис дизайна мог пойти по другому пути, так как изначально модерн был проектом эстетизации и одухотворения предметной среды, однако, история сложилась так, что дизайн выбрал вектор развития, связанный с функционализмом. С данным выводом связана научная новизна исследования, так как до сих пор история дизайна интерпретировалась однозначно, с позиций преимущества интернационального стиля и функционализма. В то время как феномен дизайна шире, и может включать в себя возможности сохранения культурной идентичности, которая обсуждалась в эпоху модерна.

Ключевые слова:

Дизайн, модерн, модернизм, функционализм, интернациональный стиль, глобализация, культурная идентичность, дизайн-эпистема, эстетизация, среда

Введение

Современный дизайн-дискурс – система мышления внутри дизайна – предполагает определенный набор характеристик, которые по умолчанию присущи дизайну как культурному феномену. Дизайн определяется как феномен со следующими характеристиками: проективность (направленность в будущее), технологичность, инновационность, интернациональность. Дизайн по умолчанию направлен на массовое производство, на максимальный охват пользователей, в идеале, на весь мир.

Такое понимание дизайна характерно именно для современной дизайн-эпистемы, сформировавшейся в период модернизма.

Термин современная дизайн-эпистема (или модернистская дизайн-эпистема) удобен при исследовании дизайна, так как означает систему логических связей внутри дизайна, дизайн-мышление. Данная система, или современная дизайн-эпистема, сложилась при переходе от парадигмы модерна к парадигме модернизма, и практически в неизменном виде существует в современном дизайне.

Разумеется, феномен дизайна намного шире современной дизайн-эпистемы, и корни данного феномена, безусловно, можно увидеть задолго до периода модерна. Однако именно в эпоху модерна появляется дизайн как профессия, как рефлекслируемая соответствующими профессионалами социальная практика. При переходе от модерна к модернизму складывается система мышления внутри дизайна, дизайн начинает пониматься как проективная деятельность, направленная на массовое производство. У дизайна вырисовывается определенный набор характеристик, обусловленный интернациональным стилем: геометризм, лаконизм, функциональность. До сих пор именно данные качества оцениваются большинством современных дизайнеров как благо.

В этом смысле история дизайна может быть разделена на две неравномерные части: имплицитную и эксплицитную. Имплицитная часть истории дизайна – это история мира вещей до появления дизайна, история до-дизайнерского предметного мира, который можно назвать протодизайном. Эксплицитная история дизайна – время с 1950-х годов, с момента зарождения дизайна как социальной практики.

Именно в модернизме утвердилось существующая дизайн-эпистема, в которой отдается предпочтение минимализму, геометризму, лаконизму. Тогда же был начат проект интернационального дизайна. В данном исследовании рассматривается именно модернистская дизайн-эпистема, так как современный дизайн находится в полной зависимости от неё. Современные дизайнеры мыслят в системе ценностей, которая была выработана при переходе от модерна к модернизму и утвердилась в первых школах дизайна – Баухауз и ВХУТЕМАС.

Однако феномен дизайна не сводится к тому пониманию, которое сформировала парадигма модернизма.

Первым дизайнерским стилем, существование которого совпадает с началом эксплицитной истории дизайна, является стиль модерн. Дизайн зародился как социальная практика в проекте модерна.

Идеологией модерна являлась эстетизация действительности. Первая дизайнерская фирма У. Морриса не ориентировалась на массовое производство, а напротив, работала над созданием эксклюзивных элитарных вещей. Целью первой дизайнерской фирмы было одухотворение среды обитания человека по подобию того настроения, который царил в Средние века.

Поэтому осмысление дизайна как культурного феномена должно включать и те возможности и смыслы, которые находятся вне модернистской дизайн-эпистемы. В связи с этим, важно эксплицировать тот момент, когда был сделан исторический выбор в пользу модернизма и функционализма и понять, насколько этот выбор был обусловлен имманентными качествами феномена дизайна.

Объектом данного исследования является дизайн как культурный феномен и его историческое формирование.

Предметом исследования является модернистская дизайн-эпистема, которая начала свое формирование в парадигме модерна. В парадигме модерна был сделан исторический выбор, определивший все дальнейшее направление формирования и генезиса дизайна, который вывел дизайн из идеологии модерна в парадигму интернационального стиля, обслуживающего интересы глобализации.

Цель данного исследования – показать, что в проекте модерна развитие дизайна как культурного феномена не было жестко детерминировано вектором функционализма, и могло пойти по другому пути. Достижение данной цели поможет объемнее осмыслить феномен дизайна.

Теоретические основы исследования

В качестве теоретической основы исследования было принято решение использовать тексты, которые прежде не привлекались для осмысления феномена дизайна, хотя они представляют интересный материал для исторического понимания развития дизайна. Дело в том, что теоретическая база становления дизайна хорошо известна и исследована, но представляет собой позицию однозначных сторонников функционализма. Это работы Г. Земпера, В. Беньямина^[1], знаменитая статья А. Лооса «Орнамент и преступление»^[2], ставшая манифестом зарождающегося функционализма, работы деятелей школы Баухауз и ВХУТЕМАС, трактаты К. Малевича^[3] и В. Кандинского^[4]. Все теоретические основы дизайна до сих пор ограничены модернистской дизайн-эпистемой, в рамках которой движение к глобализации, заданное функционализмом и

интернациональным дизайном, признается однозначным благом. Разумеется, понимание феномена дизайна невозможно без фундамента, заложенного данными работами. До сих пор именно они составляют основу мышления дизайнеров и логики построения связей в дизайне, то есть основу дизайн-эпистемы.

В современных исследованиях, связанных с дизайном, начинает постепенно проявляться отход от модернистской дизайн-эпистемы. Сегодня начинает проявляться позиция перехода в дизайне от модернистской эпистемы (и постмодернистской) к метамодернизму. Это, например, работы Г. Н. Лолы [\[5\]](#), П. Е. Редькина [\[6\]](#), Р. Эшельман [\[7\]](#), С. ван Туинена [\[8\]](#), и др.

Однако в период зарождения дизайна как социальной практики существовала немодернистская точка зрения, которая до сих пор остается без внимания, причем носителями её были законодатели общественного эстетического вкуса, люди, разбирающиеся в формировании предметной среды. В данном исследовании мы опираемся на мнение О. Уайльда [\[9\]](#), высказанное в лекциях, как раз посвященных американской предметной среде, соответствующей по времени зарождению функционализма. Кроме того, исследование опирается на дневники М. К. Тенишевой [\[10\]](#), которая стояла у истоков стиля модерн в нашей стране, финансировала проекты, связанные с модерном в России, а также способствовала продвижению русского стиля на Международных промышленных выставках. До сих пор при разговоре о зарождающемся дизайне данные источники не привлекались, хотя это критический взгляд современника на трансформации предметно-пространственной среды, сформировавшие современную дизайн-эпистему.

Результаты и обсуждение:

Важно, что первая дизайнерская фирма появилась в среде прерафаэлитов, художественного объединения, сформировавшегося под влиянием увлечением Средними веками. То есть изначально дизайн возникает как феномен обогащения предметного мира, повышения его декоративности, и даже усиления трансцендентности: в идеологии У. Морриса был отказ делить вещи на эстетически ценные и обыденные, для всей среды предполагалась возможность эстетического обогащения. Прерафаэлиты способствовали возрождению декоративного искусства [\[11, С. 47\]](#).

Под влиянием лекций Д. Рескина первые дизайнеры пытались победить «уродство» плодов промышленной революции усилением эстетической составляющей среды. Новаторство стиля модерн было не столько в движении вперед, к прогрессу, сколько уходом в романтические Средние века, к ручному ремесленному одухотворенному труду. Д. Рескин указывал на связи искусства и предметной среды и нравственности: «С математической точностью, не знающей ни отклонений, ни исключений, искусство нации всегда является показателем её нравственного уровня» [\[12, С. 118\]](#). Одухотворенность средневекового искусства и архитектуры провозглашалась им как идеал. Именно такой, одухотворенной, старались сделать предметно-пространственную среду первые дизайнеры.

Стиль модерн, с одной стороны, являлся ответом на стремление к новому, современному по всей Европе [\[13, С. 155\]](#). Но с другой стороны, новое пока еще не ощущалось, как отрицание всей предыдущей культуры и отрицание природы в пользу техники. Напротив, модерн – это первый стиль, который играл с предыдущими стилями, древними и народными культурами, а также с природными формами. Причем, модерн это первый

стиль, залюбовавшийся весьма оригинальной стороной природы – болотными растениями, змеями, насекомыми, человеческими костями, увидев красоту в формах, которые раньше использовали только для выражения негативных смыслов. То есть произошло обновление сферы эстетического, в котором можно увидеть зачатки будущего полного отрицания красоты в модернизме.

Стиль модерн, при всем его стилистическом единстве, в каждой стране «воспринимал стилистические особенности местной культуры» [\[13, С. 156\]](#).

Аналогично, модерн в России был связан с сильным интересом к национальным корням и прикладным ремеслам. Княгиня М. К. Тенишева пишет о том, что стремилась внести как можно больше русского колорита в журнал «Мир искусства», желая «придать журналу более национальный характер, оставить постоянные и неумеренные каждения перед западным искусством и заняться поощрением своего, русского, в частности, прикладным искусством» [\[10, С. 147\]](#). Сейчас мало говорят о том, что журнал «Мир искусства» финансировался М. К. Тенишевой, и она старалась внедрять в сознание читателей идеологию возрождения культурной идентичности. Общеизвестно, что «Мир искусства» стал рупором модерна в нашей стране.

В своем имении Талашкино М. К. Тенишева активно занималась развитием кустарных промыслов и ремесел. В дневнике княгиня много пишет о том, что увидела огромный творческий потенциал русской культуры, русских промыслов. Причем, в использовании русских мотивов М. К. Тенишева видела не уход в прошлое, а потенциал для создания нового, новой предметной среды, новых форм. «Задачей моей было, по возможности, дать больше образцов, забросать рынок новыми формами, влить свежую, новую струю» [\[10, С. 187\]](#). М. К. Тенишева подчеркивает инициативность и творческую жилку своих сотрудников, и, напротив, критикует Абрамцевский кружок за бесконечное повторение одинаковых форм и недостаток фантазии. «Мне казалось, что надо сказать свое слово, дать что-то новое, и в простом, доступном для среднего кармана материале достигнуть изящества в выполнении, удобства для употребления и оригинальности, гармоничности по форме и замыслу, применяя с декоративной целью такие простые вещи, как холсты, вышивки, камни и металлы...» [\[10, С. 187\]](#).

В рамках стиля модерн устойчивым было представление о том, что новое органично вырастает из культурной почвы, что вдохновение дизайнер черпает в своей национальной среде и в истории, творчески интерпретируя, создавая новое на фундаменте культуры. Так, М. К. Тенишева отмечает, какое влияние оказал русский стиль на французскую моду: «Обе мои парижские выставки сильно отразились на модах и принадлежностях женского туалета. Год спустя я заметила на дамских туалетах явное влияние наших вышивок, наших русских платьев, сарафанов, рубах, головных уборов, зипунов, появилось даже название «блуз русс» и т. д.». [\[10, С. 187\]](#).

Если бы дальнейший генезис дизайна пошел по намеченному прерафаэлитам и художниками модерна пути, то сегодня, возможно, гиперреальность была бы принципиально другой. Но именно в последней трети XIX века дизайн как социальная практика сделал свой исторический выбор в пользу американского функционализма, который затем успешно развивался в Европе.

Одним из оснований современного дизайн-дискурса является представление о том, что зарождение современного дизайна связано с появлением в конце XIX века в Америке стилистики функционализма. Появление функционализма связывают с Чикагской

архитектурной школой. Общим местом в истории дизайна является представление о радикальном перевороте, который произошел в Америке в 1870-1880-е годы, когда представители Чикагской архитектурной школы начали отказываться от декора, орнамента в пользу простых поверхностей. Вслед за американскими архитекторами европейцы подхватили эстетику пуризма, что, в первую очередь, было сформулировано в статье А. Лооса «Орнамент и преступление» [\[2\]](#).

Переход от орнаментации к простоте в истории дизайна по умолчанию рассматривается как прогресс. Тем более, что именно в эстетике функционализма далее стали развиваться первые школы дизайна – Баухауз и ВХУТЕМАС.

Однако до сих пор при рассмотрении дизайна как культурного феномена не был отмечен тот интересный факт, что именно в те годы, когда в Америке активно зарождался функционализм, эту страну посетил Оскар Уайльд. Свои впечатления от Америки писатель сформулировал в ряде лекций, которые сейчас известны как статьи «Об украшении жилищ» и «Ценность искусства в домашнем быту». Сегодня стоит обратить особенное внимание на эти небольшие тексты, так как они дают нам информацию свидетеля тех событий, когда зарождался дизайн, который совершенно точно рефлексировал происходящие процессы. Кроме того, это статьи, посвященные конкретно дизайну рассматриваемого периода. Как известно, Оскар Уайльд обращал большое внимание на предметную среду и сам иногда выступал в роли дизайнера одежды.

Оскар Уайльд много путешествовал по Америке, посетил около пятидесяти городов, и сделал выводы, которые особенно интересны сейчас, в ретроспективном осмыслении истории дизайна.

Оскар Уайльд говорит, что пришел к выводу, что в материальной среде американцев везде наблюдается один и тот же недостаток «рабочим не дают благородных образцов» [\[9, с. 233\]](#). То есть отсутствие культурного фундамента в американском дизайне английский эстет рассматривает как характерную черту формирующейся предметно-пространственной среды. «Я никогда не предполагал, до посещения некоторых ваших провинциальных городов, что вырабатывается такое множество уродливых вещей» [\[9, с. 233\]](#) и далее писатель перечисляет скверные обои, ужасные ковры, угнетающего вида диваны, уродливую мебель машинного производства. То есть тот предметный мир, который в дизайн-дискурсе принято считать прогрессивным, непосредственный свидетель, причем свидетель, разбирающийся в красоте и искусстве, однозначно признает некрасивым и даже не функциональным.

Уайльд критикует американские предметы именно за переход на машинное производство, точнее, за бездушность и неинтеллектуальность машинного производства: «отпечаток всякого искусства не в том, что созданная вещь сделана точно и аккуратно – это может сделать и машина – а в том, что она создана мыслью и сердцем рабочего» [\[9, с. 233\]](#).

Писатель отмечает и отсутствие культурного фундамента, «насмотренности» американских рабочих. «Благородные, прекрасные рисунки никогда не являются плодом праздной фантазии и бесцельных мечтаний. Они являются следствием развития привычки к долгим и любовным наблюдениям» [\[9, с. 233\]](#).

Сегодня по умолчанию ставится знак равенства между функционализмом и рационализмом. Но рационализм XVII века не привел к уменьшению декоративности,

хотя способствовал удобству и красоте. Тот же Уайльд отмечает: «с точки зрения удобства, теплоты и комфорта костюм XVII века бесконечно выше всех разновидностей, последовавших за ним, и я не думаю, чтобы и предшествовавшие формы одежды превосходили его» [\[9, с. 265\]](#). А американским вещам, по словам писателя, как раз не хватает рациональности.

«У вас слишком много белых стен. Нужно больше красок» [\[9, с. 236\]](#) – говорит американцам Уайльд. То есть, в отличие, от модернистов, которые появятся через несколько десятилетий, и от современных людей, Оскар Уайльд не ставит знак равенства между минимализмом и красотой, между гладкими белыми поверхностями и рациональной организацией среды.

Интересны замечания Оскара Уайльда о цветовой гамме американских жилищ. «Недостаток, который я наблюдаю в большей части ваших комнат, тот, что в них, очевидно, отсутствует определенная красочная схема. Все должно быть выдержано в том или ином тоне, и у вас это отсутствует» [\[9, с. 237\]](#). Уайльд говорил об отсутствии связи между предметами в американских домах. То есть среда, которая, как многим сейчас кажется, является фундаментом современного дизайна, на самом деле, представляла собой хаос, обусловленный элементарным отсутствием художественного вкуса. Причем, именно отсутствие вкуса и любовь к экономии, а не более качественный вкус, стали фундаментом американского функционализма.

Конечно, у американского функционализма есть и более глубокие истоки, связанные с протестантизмом, который изначально ставил материальную выгоду важнее красоты, а экономичность важнее культурных реминисценций и декора.

Оскар Уайльд упрекает американцев в абсолютном отсутствии деревянной резьбы на домах [\[9, с. 238\]](#). С точки зрения протестантского сознания, это излишество. С точки зрения человека европейской культуры сегодня – деревянная резьба является частью культурного наследия.

М. К. Тенишева, как человек, инспирировавший модерн в России, также демонстрирует неприятие функционализма в архитектуре, она пишет о том, что теперь русские церковки «приходится искать среди затирающих их, возмутительных по своей архитектуре, уродливых семиэтажных домов «нового стиля», вернее, немецкого безвкусица и безобразия. Немецкое растление русских умов не пощадило и нашей архитектуры, внедрившись в неё с такой же наглостью, как и во все остальное» [\[10, с. 240\]](#). То есть непосредственная свидетельница зарождения стилистика Баухауз в Европе, причем свидетельница, обладающая хорошим образованием и уровнем культуры, негативно воспринимает зарождающийся функционализм.

Оскар Уайльд является практически современником зарождения дизайна в Англии. Ему не понравился американский подход к предметной среде, как недостаточно красивый и слишком приземленный. Предметная среда не может развиваться без отсылок к духовному, без культурного содержания и трансцендентных смыслов. «Нам нужно, чтобы к жизни было примешано что-нибудь духовное. Нет ничего настолько низменного, чего искусство не могло бы освятить» [\[9, с. 241\]](#).

Но зарождающийся функционализм стал именно отрицанием духовного в вещах и в архитектуре. Практически, функционализм стал экспансией идеологии американского протестантизма в Европу. Поэтому и подхватили его, в первую очередь, немецкие дизайнеры, основатели школы Баухауз. Функционализм отвечал запросам массового

производства и зарождающегося общества потребления.

Функционализм – это стилистический подход, который в двадцатом веке станет инструментом глобальных корпораций для создания единой потребительской среды по всему миру. Отсюда, и революционный заряд зарождающегося дизайна. Глобальные корпорации заинтересованы в уничтожении национальных государств, и действует капитализм руками революции.

Закономерно, что в России функционализм утвердился после Октябрьской революции. Стиль модерн подходил для Российской Империи, а в молодой Советской Республике появляется первое дизайнерское учебное заведение ВХУТЕМАС, которое было уже модернистским по своей идеологии.

В то же время, модерн был поворотным периодом в эстетике. Красота была впервые отделена от высших смыслов, от трансцендентного. Эстетизм модерна – это уже эстетизм человека, который не интересуется трансцендентным. «В модерне происходит фундаментальная антропологическая революция. Впервые появляется человек, полностью тождественный самому себе, не созданный никакой трансцендентной инстанцией и не имеющий никакой фундаментальной задачи. Появляется важнейшее антропологическое тождество модерна: человек равен человеку» [\[14, С. 83\]](#).

Неслучайно время модерна – это всеобщая увлеченность каркасами и конструкциями: строится Эйфелева башня, немного раньше Хрустальный Дворец знаменует собой начало эксплицитной истории дизайна, и даже в женской одежде основа платья – каркас кринолина. Предметный мир становится прозрачным, просматриваемым, лишенным тайны и отсылок к божественному. Потаенность и непрозрачность техники начнет обсуждаться в философии немного позднее, в середине девятнадцатого века мир техники и предметный мир ощущаются просматриваемыми, понятными.

Так, К. Кассунг в статье «Аппарат – это не постав» [\[15, С. 164-172\]](#) приводит показательный пример, иллюстрирующий техническое и дизайнерское мышление середины девятнадцатого века. На Всемирной выставке в Лондоне 1851 года, с которой, кстати, начинается эксплицитная история дизайна, был представлен и получил всеобщее одобрение аппарат Джорджа Мерриуэзера «Предсказатель бурь». Дизайн данного аппарата полностью соответствует эстетическим представлениям середины XIX века: 1). по его конструкции сразу понятно, как он работает; 2). форма аппарата украшена декоративными деталями, отсылающими к английскому владычеству над Индией. Эти же черты характеризуют и Хрустальный Дворец, в котором проводилась выставка, вошедший в историю дизайна. Сборно-разборные конструкции, то есть прозрачность сборки, и одновременно декорирование со смыслом, который тоже прозрачен (элементы, отсылающие к Индии).

То есть, в середине девятнадцатого века понимание предметного мира, и, следовательно, дизайн характеризовались декоративностью, но и конструктивной прозрачностью, ясностью, удалением трансцендентности. Поэтому, в любом случае, эстетизм модерна тоже был началом горизонтально ориентированной парадигмы в дизайне.

Модерн был первым периодом эксплицитной истории дизайна, и содержал в себе два принципиальных начала, потенциально противоречивых: декоративность и функциональность. Развитие дизайна могло пойти по пути декоративности, но функциональный подход победил.

Таким образом, в конце XIX века был сделан исторический выбор дизайна: уход от эстетизации модерна в сторону декларируемой функциональности модернизма.

Выводы

Феномен дизайна обладает диалектической природой. Одна данного феномена дизайна изучена достаточно хорошо, и до сих пор является основой дизайн-мышления. Дизайн является проективным феноменом, то есть, направленным в будущее. Зарождение феномена дизайна связано с переходом от модерна к модернизму и с утверждением идеологии функционализма и интернационального дизайна. Эта сторона дизайна отражает запрос глобализации: именно дизайн в современном мире является инструментом создания единой, одинаково понимаемой и воспринимаемой потребительской среды по всему миру. Данная идеология была заложена в парадигме модернизма, в которой феномен дизайна принял те формы, в которых преимущественно существует и сегодня. В дизайн-эпистеме по умолчанию признается за благо лаконизм, геометризм, чистота, минимализм. Сегодня данная стилистика наиболее ярко выражается в интернет-среде, где основным стилем является уже более двенадцати лет так называемый «плоский дизайн». Стилистика интернационального дизайна, функционализма в итоге оказывается усредняющей, нивелирующей индивидуальность, так как зарождалась под лозунгами социального равенства. Декларируемое социальное равенство оборачивается одинаковым дизайном для любой точки мира, без учета индивидуальности, что соответствует целям создания однородной потребительской среды.

Однако прежде мало внимания уделялось другой стороне дизайна. Точнее, она подразумевалась, но никогда не эксплицировалась как важная. Эта сторона феномена дизайна связана с появлением дизайна и стиля модерн. То есть при своем зарождении дизайн формировался не как инструмент уравнивания, а как инструмент выделения, подчеркивания национальных особенностей, сохранения культурной идентичности. В период зарождения дизайна как социальной практики в обществе возник запрос на эстетизацию действительности в противовес жесткой капиталистической среде, развивающейся благодаря интенсификации промышленной революции. Дизайн как инструмент эстетизации с неизбежностью становился и инструментом повышения смысловой наполненности предметов, возвращения к трансцендентным смыслам, поэтому дизайн модерна вобрал в себя национальные особенности и стили минувших эпох. Дизайн эпохи модерна акцентировал внимание на индивидуальности, индивидуальной манере, стиле, индивидуальной культурной почве.

Таким образом, на раннем этапе становления дизайна как социальной практики феномен дизайна раскрывался с другой стороны, как инструмент индивидуализации и становления культурной идентичности. Однако тогда же был сделан исторический выбор: дизайн пошел по пути зародившегося в Америке функционализма. Функционализм стал стилем глобализации, так как идеально подходил для уравнивания потребительской среды. Поэтому сегодня, сто лет спустя, предметно-пространственная и визуально-информационная среда активно развиваются в сторону «плоского дизайна».

Однако полноценное культурологическое осмысление феномена дизайна показывает его диалектическую природу. С одной стороны, дизайн является инструментом глобализации и нивелирования индивидуальности, а с другой стороны, имеет потенциал для того, чтобы стать инструментом эстетизации и одухотворения человеческого бытия.

Библиография

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Судьба и характер: эссе / Вальтер Беньямин ; пер. с нем. И. Алексеевой, Н. Бакши, А. Белобратова и др. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 448 с. – (Азбука-классика. Non-Fiction).
2. Лоос, А. Орнамент и преступление (1908): пер. В. Г. Калиша / Иконников А. В. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. — 343 с.
3. Малевич, К. С. Черный квадрат : [сборник] / К. С. Малевич. – Москва: Издательство АСТ, 2018. – 512 с. – (Эксклюзив: Русская классика).
4. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / Василий Кандинский; пер. с нем. Н.И. Дружковой. – Москва: Издательство АСТ, 2018. – 384 с.
5. Лола, Г. Н. Дизайн в эпоху перемен: метатеория или практическая методология / Г. Н. Лола // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 148-150.
6. Родькин П. Е. Дизайн будущего и будущее дизайна / Павел Родькин. – М.: Совпадение, 2020. – 200 с.: ил.
7. Эшельман Р. Заметки о перфоматистской фотографии; познание красоты и трансцендентности после постмодернизма /Рауль Эшельман. // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. Ван дер Аккер ; [пер. с англ. В. М. Липки; вступит. Ст. А. В. Павлова]. – М. : РИПОЛ классик, 2022. С. 374-375.
8. Туинен С. Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремесла / Сьерд ван Туинен. // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. Ван дер Аккер ; [пер. с англ. В. М. Липки; вступит. Ст. А. В. Павлова]. – М. : РИПОЛ классик, 2022. С161-186.
9. Уайльд Оскар. Истина масок и упадок лжи. Эссе и статьи по эстетике / О. Уайльд. – М.: Родина, 2022. С. 233.
10. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни / [Хронология событий В. И. Скленовой]. – Смоленск : Свиток, 2019. С. 147.
11. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Пер с фр. – М.: Республика, 1999. С. 47.
12. Рескин, Д. Лекции об искусстве: пер. с англ. / Д. Рескин; пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. С. 118.
13. История мирового искусства / отв. ред. Е. Сабашников. – М. : БММ АО, 1998. С. 530.
14. Дугин А. Г. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. – М.: Академический проект, 2021. С. 83.
15. Кассунг К. Аппарат – это не постав // Логос. – 2010. – №1(74). – С. 164–172.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в статье «Дизайн в модерне: исторический выбор в пользу глобализации», как утверждает автор, является «исторический выбор, определивший все дальнейшее направление формирования и генезиса дизайна, который произошел в

проекте модерна, но вывел дизайн из идеологии модерна в парадигму интернационального стиля, обслуживающего интересы глобализации». Столь пространное определение предмета авторского внимания указывает, с одной стороны, на неординарность и новизну постановки вопроса, на попытку порвать с практикой узкой трактовки дизайна как исключительно прикладной сферы художественного творчества. С другой, — такая постановка вопроса не нова, что обусловило лаконичность определения объекта исследования — «дизайн как культурный феномен и его историческое формирование». Это противоречие обусловлено отсутствием авторского внимания к разработанности темы именно в отечественной культурологии и французской структурно-функциональной эстетике. Отсюда и несколько противоречивая и спорная трактовка автором ключевых категорий исследования: дизайн-эпистема (М. Фуко) и социальная практика (П. Бурдье), — и узкое специализированное понимание функционализма (течения американского дизайна: «Появление функционализма связывают с Чикагской архитектурной школой»), масштабируемого до категориального уровня эпистемы («... когда был сделан исторический выбор в пользу модернизма и функционализма...»).

Несмотря на то, что логика изложения результатов благодаря выписанной программе исследования вполне ясна и предмет исследования хорошо раскрыт с достаточно обоснованной авторской позиции, на существенные противоречия авторских рассуждений повлияла слабая теоретическая база. Отсутствие теоретической фундированности, в частности, сказывается на подмене автором методологического раздела «Теоретические основы исследования» описанием источников.

Хотя все это весьма существенные недостатки, — они поправимы без значительного влияния на авторскую позицию. Поясняя свою позицию, рецензент надеется, что указанные замечания поспособствуют значительному усилению результатов исследования автора.

Во-первых, понятие дизайн-эпистемы (М. Фуко) гораздо шире авторского употребления, оно не ограничивается модернистской дизайн-эпистемой, хотя авторское определение дизайна дано исключительно в модернистском понимании. В подтверждение приведем исторический пример: дизайн византийских обрядов существенно повлиял на цивилизационный выбор Владимира Великого, а в дальнейшем и на появление русской цивилизации. Безусловно, в приведенном примере идет речь совершенно об иной дизайн-эпистеме (не современной, а раннесредневековой), включающей в себя политические амбиции как Владимира, так и византийского патриархата. Но тем не менее он позволяет смотреть шире на понятие дизайна как социальной практики, не исключая теоретическую позицию, утверждающую, что дизайнерское мышление в принципе лежит в основании любого художественного творчества: обратим внимание, что появление посуды с плоским дном в эпоху неолита существенно предопределило облик современной цивилизации, так же как семидневная рабочая неделя, уходящая корнями в религиозные представления древних шумеров. Таким образом, дизайн как социальная практика (П. Бурдье) гораздо древнее «первой» дизайнерской фирмы У. Морриса, и кроме модернистской дизайн-эпистемы в истории мировой культуры обнаруживаются и другие, историю мировой культуры в целом можно трактовать как эпистемологическую эволюцию, выделяя, в том числе и эпистемологические дизайн-революции, начиная с дизайна рукояти каменного топора.

Во-вторых, если масштабировать понятие функционализма до эпистемологического уровня, как это делает автор, то следует различать функционализм как течение в моде (в том числе и в дизайне) и функционализм теоретический. Если родина первого в США, то второй имеет как русско-американские (П. Сорокин, М. Бахтин — Т. Парсонс, К. Левин — Д. Льюис, Х. Патнэм и др.) и русско-французские (Р. Якобсон, М. Бахтин — Ф. де

Соссюр, Ю. Кристева — К. Леви-Стросс, Р. Барт, М. Фуко и др.) корни, что заставляет задуматься о роли Золотого века русской культуры в функциональном оплодотворении модернистской дизайн-эпистемы. Безусловно, автору не обязательно следовать столь широким обобщениям рецензента, но конкретно в представленной статье речь идет исключительно о современной модернистской дизайн-эпистеме, поэтому следует: 1) уточнить предмет исследования: автор на самом деле исследует не «исторический выбор», который обязательно подразумевает в качестве объекта исследования наличие некоторого субъекта выбора, а модернистскую дизайн-эпистему; 2) употреблять в тексте ключевую категорию «дизайн-эпистема», описывающую истинный предмет авторского внимания, исключительно в подразумеваемом автором объеме: «модернистская дизайн-эпистема», «современная дизайн-эпистема» и т. д., чтобы избежать существенных разночтений в понимании авторской мысли.

Методология исследования, по существу, основана на приеме деструкции (Ж. Деррида, М. Хайдеггер и др.): на помещении предмета исследования в новый контекст на основе анализа слабо изученного эмпирического материала. Программа исследования в целом воплощена, но необходима существенная переработка употребления ключевых для исследования понятий. К примеру, понимание автором раннего этапа становления дизайна как социальной практики в пределах исключительно модернистской дизайн-эпистемы (на рубеже XIX-XX вв.) попросту противоречит действительности, хотя рецензент убежден, что эта ошибка является исключительно технической проблемой неточного терминологического словоупотребления.

Актуальность выбранной автором темы, безусловно, высока, и автор достаточно аргументированно её обосновывает, раскрывая вариативность дальнейшего развития дизайна на эпистемологическом уровне построения / проектирования цивилизационного стиля развития.

Научная новизна, основанная на включении в теоретический дискурс недостаточно изученного эмпирического материала и неординарных авторских выводах, в целом не вызывает сомнений.

Стиль выдержан научный, хотя текст нуждается как в литературной вычитке (например, «Проект интернационального дизайна был начал сто лет...» «... должно включать и те возможности и смысла, которые находятся...»), и в терминологической правке с учетом замечаний рецензента.

Библиография раскрывает предметное поле исследования, но её нельзя назвать исчерпывающей: теория и практика дизайна настолько бурно сегодня развивается, что слабое освещение работ коллег за последние 3-5 лет, как и зарубежной научной литературы существенно ослабляет ценность представленной статьи. Хотя рецензент считает, что опора исследования на хорошо проанализированный эпистолярный эмпирический материал, позволила автору представить достойный материал.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, за исключением указанных выше терминологических разночтений.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но нуждается в небольшой доработке 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 «Дизайн в модерне:

исторический выбор в пользу глобализации», в которой проведен культурологический анализ современной дизайн-эпистемы, сформировавшейся в период модернизма.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что именно в эпоху модерна появляется дизайн как профессия, как рефлекслируемая соответствующими профессионалами социальная практика. При переходе от модерна к модернизму складывается система мышления внутри дизайна, дизайн начинает пониматься как проективная деятельность, направленная на массовое производство. У дизайна вырисовывается определенный набор характеристик, обусловленный интернациональным стилем: геометризм, лаконизм, функциональность. Следовательно, автор считает важным определить именно тот момент, когда был сделан исторический выбор в пользу модернизма и функционализма.

Актуальность исследования обусловлена тем, что современная дизайн-эпистема, сложившаяся при переходе от парадигмы модерна к парадигме модернизма, практически в неизменном виде существует в современном дизайне. Однако автор полагает, что осмысление дизайна как культурного феномена должно включать и те возможности и смыслы, которые находятся вне модернистской дизайн-эпистемы.

Цель данного исследования – показать, что в проекте модерна развитие дизайна как культурного феномена не было жестко детерминировано вектором функционализма, и могло пойти по другому пути. Достижение данной цели поможет объемнее осмыслить феномен дизайна. Объектом данного исследования является дизайн как культурный феномен и его историческое формирование. Предметом исследования является модернистская дизайн-эпистема, которая начала свое формирование в парадигме модерна. В парадигме модерна был сделан исторический выбор, определивший все дальнейшее направление формирования и генезиса дизайна, который вывел дизайн из идеологии модерна в парадигму интернационального стиля, обслуживающего интересы глобализации.

Методологическую базу составил культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как А. Лоос, Г.Н. Лола, П.Е. Родькин и др.

Проведя анализ степени научной проработанности проблематики, автор отмечает, что теоретическая база становления дизайна хорошо известна и исследована, но представляет собой позицию однозначных сторонников функционализма. Все теоретические основы дизайна до сих пор ограничены модернистской дизайн-эпистемой, в рамках которой движение к глобализации, заданное функционализмом и интернациональным дизайном, признается однозначным благом. Разумеется, понимание феномена дизайна невозможно без фундамента, заложенного данными работами. Культурологическое освещение позиции перехода в дизайне от модернистской эпистемы (и постмодернистской) к метамодернизму и составляет научную новизну исследования. В данном исследовании автор опирается на мнение О. Уайльда, высказанное в лекциях, посвященных американской предметной среде, соответствующей по времени зарождению функционализма, и дневники М.К. Тенишевой, которая стояла у истоков стиля модерн, финансировала проекты, связанные с модерном в России, а также способствовала продвижению русского стиля на Международных промышленных выставках.

Проведенное автором культурологическое осмысление феномена дизайна показывает его диалектическую природу. С одной стороны, дизайн является инструментом глобализации и нивелирования индивидуальности, а с другой стороны, имеет потенциал для того, чтобы стать инструментом эстетизации и одухотворения человеческого бытия. Изучая развитие феномена дизайна в диахронии, автор отмечает, что на раннем этапе становления дизайна как социальной практики данный феномен раскрывался как

инструмент индивидуализации и становления культурной идентичности, в обществе возник запрос на эстетизацию действительности в противовес жесткой капиталистической среде, развивающейся благодаря интенсификации промышленной революции. Однако тогда же был сделан исторический выбор: дизайн пошел по пути зародившегося в Америке функционализма. Функционализм стал стилем глобализации, так как идеально подходил для уравнивания потребительской среды. Поэтому в настоящее время предметно-пространственная и визуально-информационная среда активно развиваются в сторону «плоского дизайна».

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 взаимозависимости истории и факторов развития определенного культурологического феномена и его состояния в синхронии 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 также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 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:

Ху В. — История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века // Культура и искусство. – 2023. – № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.44221 EDN: ZKBPJB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44221

История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века

Ху Вэньвэнь

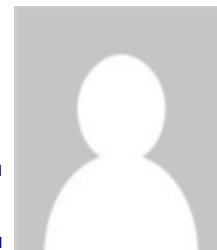
ORCID: 0009-0003-1011-7704

кандидат искусствоведения

докторант, кафедра искусствоведения, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

660049, Россия, Красноярский область, г. Красноярск, ул. Ленина, № 22, кв. Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

✉ 644533389@qq.com



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.44221

EDN:

ZKBPJB

Дата направления статьи в редакцию:

01-10-2023

Дата публикации:

08-10-2023

Аннотация: Объектом исследования статьи является процесс развития художественного образования китайского города Шанхая начала XX столетия. Предметом исследования стал вклад в культурную жизнь города образовательных учреждений, деятельность которых была направлена на подготовку мастеров в области изобразительного искусства. Целью статьи стало выявление уникального сценария развития художественного образования китайского мегаполиса, в формирование которого были включены творческие традиции не только Поднебесной, но и европейских стран, в том числе России. Для достижения данной цели были использованы научные методы таких дисциплин, как культурология, история, искусствоведение, определивших междисциплинарный характер исследования. В статье особое внимание уделено художественным обществам, деятельность которых в первой четверти XX столетия отличалась особенной активностью и направленностью как на развитие художественного

образования, так и проведение творческих экспозиций. Для объективности полученных результатов в исследовании использовались уникальные документы, в том числе архивные источники и ретроспективная литература, что определяет научную новизну работы. Шанхай в первой четверти XX века стал «пионером» в становлении современной системы художественного образования страны. Под влиянием западной культуры творческое образование Шанхая за очень короткий срок претерпело глубокие трансформации, изменив художественную жизнь страны, внеся в нее жанровое, тематическое, технологическое.

Ключевые слова:

Китай, Шанхай, XX век, изобразительное искусство, художественное образование, художественная выставка, художник, педагог, художественные общества, художественная жизнь

Первые упоминания о Шанхае, как небольшой рыбацкой деревне, относятся к V веку. В XII столетии он развивался уже в городском статусе, привлекая внимание к себе предпринимателей и авантюристов со всего мира. Удобное географическое местоположение определило Шанхай центром политических и экономических баталий западного мира за сферы влияния. На протяжении веков город постоянно заселялся мигрантами. В XIX веке его улицы, имевшие ярко выраженный европейский колорит, наводнялись выходцами из Голландии, Португалии, Ирана, Англии, России, Германии, Америки. Согласно статистике, в 1930 году население Шанхая достигло 3 миллионов человек, 85% из которых прибыли из разных городов Китая и более чем из 40 стран мира [\[1, с. 9\]](#). Приезжие активно участвовали в создании уникального архитектурного облика мегаполиса. Многонациональная культура Шанхая проявлялась в его внешнем образе и влияла на стремительный рост экономики, которая, в свою очередь, определяла повышенный спрос на образованных специалистов.

В конце XIX–начале XX века в городе открылись первые университеты, созданные европейцами, представителями миссионерских школ. Затем в процесс включились богатые китайцы, приглашавшие работать в частные учебные заведения западных педагогов. Например, в 1905 году несколько шанхайских предпринимателей основали Фуданьский университет, который сегодня является одним из крупнейших образовательных учреждений в мире.

Так же активно происходило формирование системы художественного образования. В Шанхае была популярна идея интеграции традиционного китайского и современного искусства, приветствовался поиск новых творческих идей и все инициативы в этой области поддерживались населением уже с середины XIX века. В этот период Шанхайской католической церковью был основан художественный музей Тушаньвань, в котором проводились занятия для прихожан. Преподавателями были итальянские миссионеры, которые, в том числе, рассказывали о традициях европейского религиозного искусства. Для горожан данный опыт, знакомивший их с западной живописью, был первым [\[2, с. 149\]](#).

В 1901 году в Китае был основан журнал «Мир образования», в нем стали публиковаться статьи о западных образовательных системах в области изобразительного искусства, техниках и материалах, используемых европейскими мастерами. В 1904 году правительство Цин обнародовало «Устав школы Чжоу Дин», согласно которому

рисование и курсы ремесел стали обязательными предметами для школьников и студентов колледжей. В городе осуществляли деятельность более 1000 начальных школ и 149 заведений среднего образования, в которых велись предметы по изобразительному искусству. Наиболее ярко это нововведение внедрялось в образовательные программы школы Чэнчжун, основанной в 1899 году; среднеобразовательной школы Юкай, открытой британским бизнесменом; английской миссионерской школы «Меллен-колледж» и американской миссионерской школы среднего образования для девочек. До 1949 года в Шанхае работало более 40 государственных, частных и церковных колледжей и университетов, в которых также преподавались основы художественного мастерства. В Американском церковном университете «Сент-университет» была организована ассоциация по изучению искусства и этот опыт подхватили многие адепты искусства, создавшие такие известные творческие кооперации, как художественная ассоциация Чэньгуан, ассоциация живописи «Белый гусь» и т. д.

Эстетическое воспитание населения было названо одной из пяти целей национального образования и молодежь города нацелилась на изучение европейской художественной культуры, освоение иностранных языков, прежде всего, русского и японского, через которые могла получить знания в области изобразительного творчества. В 1907 году был издан первый в Китае учебник по искусству, а в 1912 году на средства Лю Хайсу был открыт частный Шанхайский колледж изящных искусств – первый в Поднебесной. Его деятельность началась с работы в двух направлений – по рисунку и общеобразовательным предметам. В 1919 году директором колледжа стал Цай Юаньпей, занимавший до этого пост президента Пекинского университета. Он, известный в стране педагог и философ, пригласил меценатов Лян Цичао, Юань Ситао, Шэнь Энфю и Хуан Яньпея возглавить Попечительский совет учреждения. Основатель колледжа Лю Хайсу стал работать деканом. Такие нововведения дали мощный толчок к развитию и позволили приобщить к процессу лучших в Шанхае учителей, таких: как политик и философ Кан Ювэя; политик, философ и писатель Лян Цичао; литературовед, историк, общественный деятель Го Моруо; философ Лу Ченя; философ, писатель Ху Ши; писатель Чжан Шичжао; поэт, писатель Сюй Чжимо; поэт Чжу Тяньфаня; специалист по китайской литературе Лю Жунчана; специалист по мировой литературе Чжаня Ипина. Основы каллиграфии в колледже преподавали Лу Фэнцзы, Ли Цзянь, Ма Гунъюй, Тан Юн; резку печатей – Ван Гэчжэнь, Ван Цзекан, Хуан Сяочи; китайскую живопись – Ли Баокюань, Чжу Вэньюнь, Хэ Тяньцзянь, Лай Чушэн, Чжан Ишэн, Пань Тяньшоу, У Фужи, Гу Кунбо, Чжу Лэсань, Ван Шэньюань, Се Гунчжань, Хуан Биньхун, а также Гао Цзяньфу, Е Гунчуо, Чжан Даянь, прошедшие обучение в Японии. В этой же стране получили образование Чен Баойи, Чжу Цичжань, Се Хайянь, Ван Ячэнь, Гуань Лян, Ни Идэ, Чжоу Циньхао, Лу Хуша, Цзян Даньшу, ставшие учителями западной живописи. Последний также учился в Корее. Методы и приемы европейского искусства объясняли студентам колледжа Цзян Чжаохэ, Ли Иши, учившиеся в Великобритании и Ли Чаоши, который помимо английской подготовки получил знания во Франции. Там же, на берегах реки Сены осваивали азы искусства Чжоу Бичу, У Фадин. Выпускник Парижского университета Фу Лэй преподавал западную теорию и историю искусств, французский язык. Пан Юлянь и Цзян Сяоюй, также обучавшиеся во Франции, помимо западной живописи, объясняли своим воспитанникам основы скульптуры. Весомую лепту в образовательный процесс внесли русские живописцы Василий Степанович Подгурский и Штойбин (имя неизвестно), испанский художник Кандзи, японский мастер Исии Байтинг [\[3, с. 390\]](#). Ведущими педагогами колледжа были Чжан Ченбо (скульптура), Чжоу Сибao (рисунок), а также учителя музыкальных дисциплин: Хэ Лутин, Тан Шучжэнь, Дин Шаньдэ, Ма Сыконг, Вэй Чжунлэ,

Чжэн Цзиньвэнь, Оуян Юцянь, Хуан Цзы. Последний из них проходил подготовку в Соединенных штатах Америки.

Разнообразие знаний, привезенных в Шанхай со всего мира, позволили коллективу колледжа максимально расширить профессиональный арсенал образовательных программ включением таких предметов, как анатомия, вопросы современного искусства, эстетика, цветоведение, композиция, философия искусства, перспектива, теория и история отечественного и зарубежного искусства, психология, литература, иностранные языки. В синтезе педагогических подходов, западных и восточных традиций искусства, передовых методик, в учреждении была создана уникальная модель обучения, направленная на развитие китайского современного искусства, свободного от традиционных догм. Например, большую популярность получила система факультативных занятий, согласно которой обучающиеся сами выбирали предметы из предложенного перечня и педагогов, которые их вели. Более того, студенты по своему усмотрению определяли учителей для освоения дисциплин обязательного цикла.

В 1920 году колледж впервые организовал работу летних школ, в которых пожелали учиться не только любители искусства, но и абитуриенты, готовившиеся к вступительным экзаменам, студенты художественных учреждений, желавшие дополнительно обучаться летом, учителя рисования общеобразовательных и рисовальных школ, считавшие необходимым пройти курсы повышения квалификации. Данный опыт оказался успешным, в летнее время количество обучающихся достигало 200 человек. Однако желающих учиться было намного больше, поэтому вскоре состоялся набор на заочную форму обучения.

Постоянное совершенствование методических систем позволило колледжу стать ведущим образовательным учреждением страны в области изобразительного искусства, а в 1921 году поменять статус на Шанхайскую академию изящных искусств. Ее студентами могли стать только выпускники школ, в образовательном цикле которых были художественные дисциплины. Академией был взят курс на массовое обучение молодых художников, которые в будущем могли бы включиться в развитие творческой экономики страны. Для успешного достижения этой цели меценаты инвестировали финансы на строительство новых корпусов учреждения [\[4, с. 160\]](#), что в итоге позволило расширить список преподаваемых специальностей и ввести такие предметы, как: китайская живопись, западная живопись, скульптура, дизайн, музыка, декоративно-прикладное искусство, педагогика в области искусства.

Круг образовательно-педагогических проблем, решавшихся в учебных аудиториях академии, также обсуждался на страницах профессиональных журналов, которые издавались в стенах академии, таких как «Искусство», «Конглинг», «Арт-еженедельник», «Друг учителя музыки», «Ежемесячник искусства», «Мир искусства», «Обучение красоте» и так далее. В них публиковали статьи педагоги и студенты. Ими же активно создавались творческие кооперации, например, группа западной живописи, первая в Китае; ассоциация восточной живописи; ассоциация исследований восточного искусства; ассоциация образования провинции Цзянсу; ассоциация исследований изящных искусств; ассоциация Тяньма; художественная группа западной живописи; клуб Чуенань; клуб живописи литераторов, члены которой осваивали знания по китайской и европейской культуре. Важную роль в общем процессе играли студенческие союзы, объединявшие молодежь по самым различным направлениям – спорту, музыке, театру [\[5\]](#), изобразительному искусству, как например, ассоциация исследования комических гравюр на дереве Те Лю.

Яркая деятельность Шанхайской академии изящных искусств не только обогатило образовательную жизнь города, но и подготовила большое количество профессиональных художников, работавших впоследствии во всех провинциях Китая. Согласно статистике, ее выпускниками с 1914 по 1937 год стали более 1760 человек. Творчество некоторых из них – Лю Канга, Гао Хун, Мао Фей, Сюй Бэйхуна, Чжу Цзинюня, Ци Чжан, Ван Цзыюань, Е Цзайчжэня, Ян Цюаня, Сюэ Ланьци, Цзинь Ланьсунь, Ван Линь, У Даюй, Ван Цзыюнь, Ша Ци, Ю Чжидо, Чэнь Ган, Фэн Цишу, Янь Дижэнь, Хуа Чэнфан, а также девушек Пан Юлян, Лю Вэй, Ронг Цзюньли – было известно не только в Китае, но и за его пределами.

Выдающаяся деятельность Шанхайской академии изящных искусств очень быстро приобрела известность в стране и стала стимулом для открытия новых учреждений. В 1926 году был основан Шанхайский художественный колледж Синьхуа, в состав которого вошли преподаватели Шанхайской академии изящных искусств, которые, работая в реализме, продолжили эксперименты по интеграции отечественного и зарубежного искусства. Возглавил колледж Сюй Ланси, художник, прошедший обучение в Японии. Он организовал работу четырех факультетов, получивших названия «Китайская живопись», «Европейская живопись», «Декоративно-прикладное» и «Музыкальное искусство». В 1944 году учреждение было закрыто за отказ регистрироваться в Японии и обнародовать списки преподавателей и студентов. И, тем не менее, за 18 лет своей работы колледж воспитал плеяду ярких художников, в том числе таких живописцев, как Ли Цинпин, У Цинся, Шэнь Тунхэн, скульптор Чжан Чэнжэнь, музыкант Не Эр и др.

В 1919 году в Шанхае была создана Китайская ассоциация эстетического образования. Эта кооперация объединила учителей всей страны, ставивших перед собой задачу развития художественного образования на государственном уровне. Для членов товарищества было важно сформировать новый взгляд общества на жизнь, заменив «эстетику религии эстетикой творчества» [\[6, с. 481\]](#). Эта идея была центральной в воззрениях Цай Юаньпэя, министра просвещения Китайской республики, которые он отстаивал в своей работе «Замена религии эстетическим образованием». Благодаря такой установке Китайская ассоциация эстетического образования настаивала на том, чтобы эстетическая подготовка детей и молодежи была обязательной и включала в себя занятия по рисованию, рукоделию, музыке, литературе, а также гимнастике [\[7, с. 5\]](#). Основателями ассоциации были представители более 10 образовательных учреждений Шанхая: Цзян Даньшу, Чжоу Лянтан, Чжоу Линсун, Лю Хайсу, Цай Сяогу, Цзинь Мэнчжоу, Чэнь Мо, Чжан Гунби, Чен Мэн, Юй Чжаочжоу, Ху Цзичэнь, Сяо Туйгун, Лю Чжипин, Го Бокуань, Фэн Цзикай, Фу Яньчан, У Мэнфэй [\[8, с. 89\]](#).

Одновременно с созданием Китайской ассоциации эстетического образования в городе начала работать Шанхайская педагогическая школа, специализировавшаяся на подготовке преподавателей рисования для начальных и средних школ. Ее основателями стали выпускники отделения живописи Чжэцзянской педагогической школы У Мэнфэй, Лю Чжипин и Фэн Цзикай, заметившие кадровый голод среди учителей рисования, который был характерен не только для Шанхая, но и для всей страны. Директором школы стал У Мэнфэй, который начал профессиональную подготовку педагогов с занятий по живописи, архитектуре, рисунку, музыке. Учителя рисования в течение двух лет делали наброски, эскизы, затем писали с натуры. Они осваивали различные техники и технологии, работали акварелью, пастелью, углем, карандашом, маслом. Ими изучалась западноевропейская история искусств, классическая перспектива, академический и декоративный рисунок, плоскостная и пространственная композиции, а также решались различные творческие задачи при написании постановок. Уделялось внимание работе с

глиной, гипсом, деревом, металлом, соломой, бамбуком. Через систему обучения в Шанхайской педагогической школе прошли художники, получившие вскоре известность в городе: Ле Фэнцзы, Ван Цзюань, Ван Чжуншань, Ли Чаоши, Чжун Цзытун и другие.

В 1924 году Шанхайская педагогическая школа была переименована сначала в Шанхайскую педагогическую школу искусств, а затем, практически сразу в Шанхайский педагогический университет [\[9, с. 491\]](#). В 1925 году, объединившись с Восточной художественной школой, основанной в 1923 году, по настоянию членов ассоциации исследований восточного искусства, школа сменила статус на Шанхайский университет искусств [\[10, с. 37\]](#).

Ректором университета стал У Чжихуэй, его заместителем был назначен Чжоу Циньхао, получивший профессиональное образование в Токийской школе изящных искусств. Вернувшись из Японии в Шанхай, он преподавал в Шанхайской академии изящных искусств. В 1922 году Чжоу Циньхао основал ассоциацию исследований восточной живописи, а в 1923 году – Ассоциацию исследований восточного искусства. Его деятельная натура активно включилась в работу над образовательной программой университета. Он стоял у истоков открытия нескольких кафедр – живописи, музыки, дизайна, литературы, скульптуры [\[11, с. 127\]](#), вошедших в состав факультета изящных искусств Шанхайского университета искусств. Его возглавил профессор Хун Е, специалист по европейской живописи, имевший опыт педагогической работы в Шанхайской академии изящных искусств. Преподавательский состав факультета был очень авторитетным, многие из них обучались за границей и имели бесценный опыт педагогической работы, в том числе в Шанхайской академии изящных искусств и других образовательных учреждениях города. Например, Чэнь Баои прошел подготовку в Японии, где осваивал азы масляной живописи. Его коллегами были Ли Чаоши, Цянь Бинхэ, Фэн Цыкай, Чэнь Сяоцзян, Ли Сян, Хуан Баову, Чэнь Вандао, Ван Лайтянь, У Мэнфэй, Василий Степанович Подгорский и другие.

Педагоги университета обучали начинающих художников масляной живописи, традиционной китайской живописи, каллиграфии, скульптуре, эстетике, истории китайского искусства, истории мирового искусства и истории западноевропейской живописи. Профильные предметы дополнялись лекциями по истории музыки, литературе, философии, общественным наукам. Студентов обучали так, чтобы каждый из них ставил перед собой амбициозные цели и имел знания и навыки для их реализации. В университете продолжилась традиция летних школ, начатая в 1920 году Шанхайским колледжем изящных искусств. Молодежь с удовольствием училась в них, участвовала в работе форумов, клубов по интересам, вступала в различные союзы и товарищества. Самыми массовыми объединениями были ассоциация изучения живописи и ассоциация выпускников изящных искусств. Последняя была учреждена первыми выпускниками университета, которые развернули большую работу для повышения статуса своей alma-mater. Они редактировали учебники по искусству для начальной и средней школы, издавали ежеквартальные журналы, направленные на популяризацию художественного творчества; включались в организацию студенческих выставок и летних школ. Таким образом решалась государственная задача по развитию образовательной системы Китая, и эта инициатива вскоре была подхвачена Департаментом изящных искусств, учредившим ассоциацию живописи Танмэй. Её целью было развитие художественного творчества, которое включало «изучение живописи и развитие ясных художественных мыслей и чувств учащихся» [\[12, с. 233\]](#). Началось мощное студенческое движение различных вузов страны, которые участвовали в организации благотворительных

городских выставок с целью сбора средств для рабочих Поднебесной.

В 1927 году в мегаполисе произошел контрреволюционный переворот, Шанхайский университет был закрыт. Несмотря на то, что вуз проработал недолго, а количество выпускников составляло 46 человек, модель образования, разработанная в его стенах, дала бесценный опыт для последующего сценария художественного образования Китая. Философия обучения, которая культивировалась в Шанхайском университете искусств, способствовала распространению новых взглядов в развитии культуры, реализации ярких творческих идей и синтезу различных художественных традиций.

Итак, подводя итог исследованию, сформулируем следующие выводы. Во-первых, Шанхай в первой четверти XX века стал «пионером» в становлении современной системы художественного образования страны, даже опередив в этом процессе город Харбин, который также отличался инициативностью, отзывчивостью к новаторским идеям и склонностью к синтезу различных художественных традиций и школ. Под влиянием западной культуры творческое образование Шанхая за очень короткий срок претерпело глубокие трансформации, изменив художественную жизнь страны, внося в нее жанровое, тематическое, технологическое разнообразие, расширив палитру изобразительного и выразительного языка искусства.

Во-вторых, именно в Шанхае были открыты учебные заведения, которые в скором времени из-за новаторства образовательных программ, преодолевали рамки собственного статуса. Примером может стать деятельность Шанхайского колледжа изящных искусств, который в 1921 году работал уже под академической вывеской. В работу обновленного учреждения включились педагоги Шанхайской художественной академии Синьхуа, Шанхайской демонстрационной школы, Китайской художественной академии, Шанхайской высшей академии изящных искусств, Чанминской художественной академии, художественного отдела Шанхайского университета. Их мастерство, в том числе и педагогическое, было известно не только в стране, но и за ее пределами. В 1952 году Шанхайская академия изящных искусств, объединившись с несколькими вузами, стала осуществлять деятельность как Нанкинский колледж искусств, а с 1959 года – Нанкинская академия художеств, работающая и сегодня. Таким образом, основной чертой сценария художественного образования, сформированного в Шанхае в начале XX века, стала кооперация ресурсов, которая проявила себя и во второй половине прошлого столетия, став важной характеристикой национальной профессионального обучения в области изобразительного искусства.

В-третьих, взлет искусства Шанхая в первой половине XX века был обусловлен концентрацией в нем большого количества молодых художников, многие из которых получили образование за границей. Они работали не только в среднем и высшем звене, но и в рисовальных школах, которые открывались в Шанхае в большом количестве. Благодаря прессе горожане узнавали о приеме в школу живописи и музыки (1907 год), женскую художественную школу Сунцзян, женскую художественную школу Сунху (1909 год) и другие. В 1910 году Чжоу Сян основал заочную школу китайской и западной живописи, а также Институт комплексного обучения, включавшего занятия по изобразительному искусству. В 1911 году он содействовал открытию Шанхайской академии масляной живописи. Вскоре в образовательный процесс в области изобразительного искусства активно включились частные учебные центры и студии, созданные живописцами, такие как художественный класс «Рисующие друзья», студия Раньин и другие. Однако, несмотря на массовость подобных инициатив и их социальную востребованность, работа в них отличалась нестабильностью: ученики посещали подобные «кружки» бессистемно, наблюдалась текучка среди педагогов, отсутствовали

образовательные программы, а учредители старались не регистрировать свою деятельность в городском отделе образования.

И тем не менее, даже в этом, самом проблемном звене общей образовательной цепи, были совершенно уникальные учреждения. Например, частная студия «Студия Чонгрэн», основанная Чжан Чунжэнь, получившим образование в Бельгии. В этой школе учащиеся получали знания в области живописи и скульптуры на уровне, соответствовавшем лучшим европейским образовательным учреждениям. В студии Чжан Чунжэня обучалась молодежь из всех стран мира. Среди его учеников, которых насчитывалось более 300 человек, наибольшую известность приобрели художники Ян Юрэнь и Цю Жуйминь. Сегодня мастер Чжан Чунжэнь считается одним из основоположников современной китайской скульптуры.

Таким образом, художественные силы, сосредоточенные в Шанхае в первой четверти прошлого столетия, обладающие высоким уровнем концентрации профессиональных знаний, инициативностью, готовностью к экспериментам, развитию и кооперации, сформировали сценарий развития изобразительного искусства Китая, и, повлияли на сложение его образа XXI века.

Библиография

1. Хуан Шугуан. История образования Шанхая, Том II. М.: Шанхайское издательство по образованию, 2016.С.552.
2. Ма Линь. Чжоу Сян и раннее художественное образование в Шанхае. М.: докторская диссертация Нанкинского педагогического университета, 2006.С.241.
3. Шанхайский муниципальный комитет Китайской народной политической консультативной конференции по культурным и историческим материалам. Шанхайские культурные и исторические материалы Избранная серия 59. М.: Шанхайское народное издательство, 1988.С.456.
4. Художественный музей Лю Хайли Шанхайский архив. Шанхайская академия изящных искусств Архив истории из первого тома: постоянные изменения. М.: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2012.С.485.
5. Z.K.Нанкинского университета искусств .Шанхайская академия изящных искусств председатель правления: Цай Юаньпей.<https://110.nua.edu.cn/2022/1107/c4849a91906/page.htm>
6. Чэнь Дусю. Коллекция Чэнь Дусю Том I. М.: Народное издательство, 2013.С.999.
7. У Мэнфэй. Что такое эстетическое воспитание? //Эстетическое воспитание. 1920. № 4. С. 103.
8. Лю Пейлян. Лю Чжипин Биография. М.: Народное издательствоЧжэцзян, 2018.С.263.
9. Чжан Юйцунь. Краткий анализ художественного образования в Шанхайском университете в 1920-е годы//Исторические материалы и исследования о Шанхайской революции. 2012. № 12. С. 489-499с.
10. Цуй Сяолэй. От ручного рисования к академическому искусству: исследование трансформации нормального художественного образования в эпоху поздней династии Цин и ранней Китайской Республики. М.: Докторская диссертация Китайской национальной академии художеств, 2018.С.214.
11. Ван Чжэнь. Хронология изобразительного искусства Шанхая в двадцатом веке. М.: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2005.С.942.

12. Чжан Тэнсяо. Серия данных исследований в области образования кадров Коммунистической партии Китая, вторая серия. М.: Издательство Китайского университета Жэньминь, 1989.С.452.

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 «История становления художественного образования Шанхая в первой четверти XX века», в которой проведено исследование процесса формирования системы художественного образования.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что на рубеже XIX–XX веков активно происходило формирование системы китайского художественного образования. В Шанхае была популярна идея интеграции традиционного китайского и современного искусства, приветствовался поиск новых творческих идей, поддерживаемых населением города. Автор отмечает влияние западной культуры на творческое образование Шанхая, которое за очень короткий срок претерпело глубокие трансформации, изменив художественную жизнь страны, внеся в нее жанровое, тематическое, технологическое разнообразие, расширив палитру изобразительного и выразительного языка искусства. Актуальность исследования определяет увеличивающийся масштаб тесных культурных контактов, развивающихся между Россией и Китаем, в том числе и в художественной сфере.

Методологическую основу составил комплексный подход, включающий общенаучные методы анализа и синтеза, а также описательный, социокультурный и исторический анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких китайских искусствоведов как Ма Линь, Чжоу Сян, Чжан Юйцунь и др. Эмпирическую базу составили мемуары, воспоминания и архивные материалы по изучаемой тематике.

Цель работы заключается в анализе процесса становления современной системы художественного образования Китая и вклада творческой элиты Шанхая в формирование общего направления эстетического воспитания. Автор поясняет выбор предмета исследования тем, что художественные силы, сосредоточенные в Шанхае в первой четверти прошлого столетия, обладающие высоким уровнем концентрации профессиональных знаний, инициативностью, готовностью к экспериментам, развитию и кооперации, сформировали сценарий развития изобразительного искусства Китая, и повлияли на формирования его образа в XXI веке.

К сожалению, автором не проведен анализ степени научной проработанности проблематики, поэтому представляется затруднительным делать заключение о научной новизне исследования.

Автором детально изучены и описаны исторические этапы формирования направления художественного образования Шанхая, начиная с создания в 1901 году журнала «Мир образования», в котором стали публиковаться статьи о западных образовательных системах в области изобразительного искусства, техниках и материалах, используемых европейскими мастерами.

Автором отмечены социокультурные предпосылки возникновения в Шанхае направления эстетического воспитания и художественного образования, а именно: формирование многонациональной культуры иммигрантами, рост экономики, потребность в учебных заведениях.

Особое внимание автором уделено роли государства в формировании курса художественного воспитания и образования граждан. Эстетическое воспитание населения было названо одной из пяти целей национального образования, и молодежь города нацелилась на изучение европейской художественной культуры, освоение иностранных языков, прежде всего, русского и японского, через которые могла получить знания в области изобразительного творчества. Так, автор особо отмечает, что в 1904 году правительство Цин обнародовало «Устав школы Чжоу Дин», согласно которому рисование и курсы ремесел стали обязательными предметами для школьников и студентов колледжей. В 1907 году был издан первый в Китае учебник по искусству, а в 1912 году на средства Лю Хайсу был открыт частный Шанхайский колледж изящных искусств.

Автором отмечен вклад русских художников в становление художественной образовательной системы Шанхая.

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 предпосылок создания и процессов формирования института художественного образования определенного государства 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 всего лишь из 12 источников и содержит недостаточное количество непосредственно научных трудов 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 после устранения указанных недостатков.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Лехницкая П.А. — Белая комната как нарративно-психологический концепт в видеоигре // Культура и искусство. – 2023. – № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.39034 EDN: KXIWHW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39034

Белая комната как нарративно-психологический концепт в видеоигре

Лехницкая Полина Александровна

ORCID: 0000-0002-3689-3213

студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Казанский (Приволжский) федеральный университет

420008, Россия, республика Татарстан, г. Казань, ул. Кремлевская, 18

✉ lekhnitskaya.polina@gmail.com



[Статья из рубрики "Электронная культура и интернет"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.39034

EDN:

KXIWHW

Дата направления статьи в редакцию:

25-10-2022

Дата публикации:

03-11-2023

Аннотация: На основе неоднозначности идеи о сложности объекта исследования - видеоигр, необходимости их анализа через призму нескольких подходов, предметом исследования стала попытка к созданию относительно универсального нарративно-психологического концепта, который мы назвали "Белой комнатой". Универсальность данного концепта заключается в его применимости к различным игровым контекстам, однако эта универсальность не влечет за собой шаблонность, а предполагает необходимость учета трех компонентов при проектировании данного концепта в игровом сценарии: пространства, сознания и симулякров. Пространство - то, где разворачивается игровое действие, сознание - игровой опыт, восприятие игрового процесса, симулякры - все то, что наполняет игровой мир (объекты, игроки и т.д.), в зависимости от контекста, определяет интерпретацию игровых событий. Научная

новизна заключается в создании нового нарративно-психологического концепта, который базируется на идеях смежных дисциплин и может использоваться для широкого круга задач при создании нарративного дизайна видеоигры. Специфика концепта Белой комнаты заключается в композиционно правильном оформлении пространства и регуляции игрового опыта, ее наложении на несвязные игровые сцены, выборе правильных симулякров, которые определяются игровым контекстом. Белая комната может выступать в качестве стартовой настройки мира, сеттинга, сотворения мира, места «психологической разгрузки», самокопания, воспоминания о прошлом для понимания себя сегодняшнего, кульминационной сцены, в ней также может проходить вся игра полностью.

Ключевые слова:

видеоигра, нарративный дизайн, пространство, виртуальный мир, нарративно-психологическая модель, восприятие видеоигры, белая комната, игровой сценарий, универсальная нарративная модель, концепт игры

ВВЕДЕНИЕ

В науке долгое время велись споры о подходе к анализу видеоигр, в которых видеоигра выделялась как система правил (людология) и как некоторая форма нарратива (нарратология) [\[21\]](#). В людологии принято, что важен сам игровой процесс, его увлекательность; игра здесь означает систему правил, по которым нужно действовать. Главной характеристикой игры, по мнению людологов, является сама ее игровость: в видеоигры сначала играют, а потом только думают [\[21\]](#). Согласно Эспену Аарсету нарратология, напротив, может быть объяснена через нарративизм как «мнение о том, что все представляет собой историю и что повествование – наш первичный, а может, даже единственный режим понимания, наша когнитивная перспектива мира» [\[22\]](#). Игры здесь всегда схожи со сторителлингом: так, Фраска отмечает пересечение множеств элементов игр и историй: персонажи, последовательность действия, концовки, сеттинги [\[21, 23\]](#). Однако к концу прошедшего десятилетия исследователи пришли к общему выводу, что видеоигры — это сложный объект, который нельзя описать средствами одной дисциплины. Это и особенным образом функционирующий текст, и интерактивное кино, и цифровое медиа, и новая форма искусства [\[24\]](#). Ян Богост настаивает, что видеоигры — это всегда что-то большее, нельзя делать акцент на одном подходе также, как и пытаться подсчитать все возможные подходы [\[21\]](#). Данное положение вызывает проблемность – как найти эту «золотую середину», которая не будет базироваться на одном подходе и в то же время не будет пытаться охватить слишком широкий круг различных подходов? Возможно, наиболее оптимально перенести фокус на определенный игровой аспект и для получения объективности попытаться рассмотреть его с нескольких сторон.

На этой основе мы предпринимаем попытку к созданию своего нарративно-психологического концепта «Белая комната», который базируется на понятиях и подходах различных научных дисциплин и предполагает некоторое подобие универсальности в плане применимости к игровым контекстам. При анализе работ Аарсета и Фраски можно проследить онтологическую иерархию: игра — это система правил, на которую накладывается повествование, персонаж и остальные элементы [\[21\]](#).

На этой основе Ян Богост предложил назвать это явление «вторым ходом» в онтологии видеоигр: «предположение о том, что игры существуют на множестве уровней, но некоторые из них более реальные чем другие <...> некоторые из этих уровней являются конструктами ума, в то время как другие имеют материальное основание» [21]. Следуя данной идее Яна Богоста, Белая комната – конструкт ума, который, являясь надстройкой над игровыми правилами, позволяет контролировать получаемый игровой опыт посредством дополнения игрового сценария необходимой смысловой нагрузкой. Важно, что данное определение не предполагает шаблонности и серьезной универсальности, так как видеоигры – контент смысловой, который вдобавок воспринимается каждым отдельным игроком индивидуально. Но наличие базисных идей в данном концепте и его применимость к различным контекстам позволяет использовать Белую комнату для широкого круга задач. Говоря об индивидуальном восприятии игрового процесса, удобно сделать переход к терминам психологии, так как игровой опыт прежде всего формируется в сознании игрока и, в зависимости от индивидуальной интерпретации хода игры, проявляется в игровом поведении.

В видеоигре важно, чтобы игрок был полностью в нее погружен, не пытаясь опровергнуть повествовательную линию. Подобного можно добиться при грамотном создании нарративного дизайна, где часто возникает проблема несвязности некоторых игровых компонентов: нарративным дизайнерам не хватает своеобразного «мостика» для логического повествования, связки игровых сцен. В силу новизны направления «Game Studies» еще не разработаны универсальные средства повествования, четкая нарративная система, поэтому в рамках предстоящего исследования была предпринята попытка к созданию нарративного концепта – Белой комнаты, применимого к различным игровым контекстам для связности игровых событий. Задачами исследования стали:

- 1) Рассмотрение опыта передачи идей в смежных видах искусства, перенос идей на плоскость видеоигр;
- 2) Выделение базовых понятий, определяющих основу Белой комнаты, описание концепта;
- 3) Определение композиционной характеристики Белой комнаты.

Методология исследования представляет собой индукцию и анализ теоретического материала, видеоигр (на примере игры «Antichamber»), фильмов, коротких видеороликов с платформы «YouTube» (<https://www.youtube.com/>), литературных произведений (на примере рассказа В. Набокова «Пильграм»), в которых прослеживаются схожие Белой комнате идеи. Выбор материала обусловлен необходимостью всестороннего изучения уже накопленных нарративных средств: в начале мы рассмотрим, как представлен данный аспект в смежных видах искусства. На основе рассмотренного материала мы выделим базовые понятия, которые позволят наиболее полно определить восприятие человеком определенного концепта, благодаря чему будет возможно найти их аналоги в видеоигре и понять, каким образом эти средства могут быть использованы в нарративном дизайне видеоигры. Более того, так как некорректно рассматривать видеоигру через одну дисциплину в силу многогранности объекта познания, мы будем пытаться обращаться к наиболее важным, на наш взгляд, понятиям и теоретическим положениям смежных дисциплин. Научная новизна исследования заключается в создании нового нарративно-психологического концепта на основе идеи Яна Богоста, что видеоигры — это многогранный объект. Данный концепт позволит нарративному дизайнеру апеллировать готовым решением и подстраивать его под конкретный сценарий видеоигры.

ВЫДЕЛЕНИЕ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ ДЛЯ КОНЦЕПТА НА ОСНОВЕ ОПЫТА СМЕЖ ВИДОВ ИСКУССТВА

Для того, чтобы системно подойти к созданию нарративно-психологического концепта, важно изучить средства подачи истории в смежных видах искусства, одним из которых является кинематограф. Данный вид искусства, также как и видеоигры, оказывает воздействие на человека через «экран», передавая идеи не напрямую, а через определенные средства. Так, для поддержки интереса зрителя при просмотре фильма используется повествовательная подача событий, место диалогов занимают нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, эмоций, из которых и складывается сознание героев, например: «Из глубины сознания персонажей поднимается поток живых чувств, мыслей, страстей, желаний. Сознание представляется неупорядоченным, хаотичным. Действительность оказывается «застланной» хаосом созерцаний, мир – помещенным в сознании» [\[1\]](#). Сознание в игровом контексте может представлять конструкт ума, о котором говорил Ян Богост. Перемещая данную концепцию на плоскость видеоигры – «поток сознания» возможно взять за основу концепта, данный компонент может передавать субъективные переживания игрока. Но сознание – только результат обработки игрового процесса, необходимо понимать среду или же пространство, в котором происходит игра.

У любого пространства есть свои свойства, анализ которых получил особую важность в литературе, так как через него часто прослеживается замысел автора. Например, в рассказе В. Набокова «Пильграм», выделяются такие свойства, как: многоуровневость, полифункциональность, «рифмовка» его элементов, а также активная роль этого образа в создании имплицитного содержания произведения [\[2\]](#). Явно прослеживается нарративная роль пространства – этот сюжетный компонент имплицитно воздействует на читателя, обладает сложной структурой, которая также многогранна. Можно провести параллель с пониманием видеоигры как сложной системы, пространство которой наследует эту сложность. То есть пространство само по себе уже может быть нарративным средством, которое оказывает влияние на восприятие игрового процесса и которое может выполнять определенную функцию.

Похожую идею можно проследить в работе Акчурина И.А., где автор упомянул, что в качестве одной из задач постмодернизма было объявлено создание виртуальных миров, нарушающих причинно-следственные связи и тем самым производящих на людей незабываемое впечатление [\[3\]](#). Следовательно, от качества «постройки» такого виртуального мира или же пространства будет зависеть игровой опыт, что во многом определяет успешность построения нарративной линии. Если нарушать привычный ход вещей, использовать необычные нарративные средства в самом пространстве (такие, как новые связи между явлениями), то можно менять восприятие хода игры, построения образа игровых ситуаций.

Обобщая данные идеи и рассматривая через них видеоигры, можно отметить, что в видеоиграх средством передачи идеи пространства может выступать виртуальный мир – среда, благодаря которой видеоигра существует. В контексте геймдизайна под пространством часто понимают дискретные уровни-локации, где непосредственно разворачивается игровой процесс [\[4\]](#). В концепте «Белая комната» предлагаем понимать пространство как среду, в которой посредством взаимодействия с персонажами, прохождением уровней накапливается специфический игровой опыт. Специфичность заключается в том, что игровой опыт определяется конкретной игровой идеей, которая по-своему интерпретируется игроком. Развивая идею сознания, так четко выделенной в

кинематографе, в Белой комнате поток сознания – это восприятие игроком череды игровых событий, которые были интерпретированы им через его мысли, чувства, желания.

Понятия «потока сознания» и «пространства» в определенном смысле уникальны: в их определениях не задан контекст, т.е. их можно использовать в множественных и неоднозначных ситуациях, игровых сценах, поэтому данные идеи легли в основу построения нарративного концепта «Белой комнаты».

ОСОБЕННОСТИ ВНЕДРЕНИЯ ИДЕИ ПРОСТРАНСТВА В ВИДЕОИГРЫ

Для полной адаптации идеи пространства литературных произведений и виртуального мира, выделенного постмодернизмом, в плоскость видеоигры, мы должны понимать, какими качествами обладает мир, в котором разворачивается повествование в видеоиграх. В видеоиграх этот мир носит название виртуального, обладает собственными пространственно-временными законами, объектами и персонажами, ценностями и нормами социального взаимодействия, обладающими достаточно сложной структурой [4, 14, 15]. У виртуального мира есть свои свойства и онтологические характеристики, а именно: несамодостаточность, внетелесность, смысловая насыщенность виртуальной игровой реальности, симулятивность, целесообразность, целостность, автономность и интерактивность [5, 16]. Данный мир можно рассматривать и в философском понимании как целостное пространство симулякров (знаков, обладающих своим собственным бытием и не соотносимые с какой-либо реальностью) [15]. Симулякры выступают как автономные объекты, не соотношенные ни с какой реальностью, кроме собственной, они ее моделируют [6]. В качестве симулякров в видеоигре могут выступать персонажи, объекты, то есть все то, что наполняет этот игровой мир и, в зависимости от контекста и игрового опыта, получают свою интерпретацию. Следовательно, в виртуальном мире все основные идеи моделируются как множественные и неоднозначные в процессе интерпретаций и трансформаций игры [6]. Здесь пространство как базис нарративного концепта «Белая комната» должно быть наполняемо различными симулякрами, быть пригодным для совершенно разных контекстов и их индивидуальных интерпретаций. То есть при любом даже самом абстрактном контексте оно должно быть понятным, вызывать поток мыслей, идей и чувств у игрока. Симулякры здесь создают смысловое наполнение Белой комнаты, они задаются всей видеоигрой в целом, от них будет зависеть качество игрового опыта, степень восприятия игры.

ПРОЯВЛЕНИЕ СОЗНАНИЯ КАК СУБЪЕКТИВНОГО ИГРОВОГО ОПЫТА

Анализируя вышеупомянутые работы, мы не раз упоминали влияние той или иной идеи на восприятие, что относится к терминологическому аппарату психологии. Довольно трудно изучать игровой опыт без обращения к данной дисциплине, поэтому в этой части мы рассмотрим какие именно психологические идеи сочетаются в проектировании игрового опыта, который в нашем концепте отражается через идею сознания в концепте «Белая комната».

Опыт, получаемый при прохождении игры, схож с опытом путешествия: нарратив обладает уникальной способностью «переносить» игроков в другую реальность и менять их отношение к окружающей действительности. В данном процессе происходит погружение — феноменологический опыт вовлечения людей в деятельность, в которой они «путешествуют» в мир историй и меняются в ходе этого путешествия [18]. Грин и Брок концептуализировали погружение как вовлекающий и интегративный процесс,

посредством которого концентрируются когнитивные и аффективные ресурсы [18]. Следствием погружения является психическое состояние «потока», находясь в котором индивид полностью включен в то, чем он занимается [12]. Поток может возникать и во время прохождения игры, когда сложность задания соответствует игровым навыкам: если этот баланс нарушается, игрок может выйти из игры на продолжительное время или вовсе ее забросить [11]. В состоянии потока человек обретает уникальный игровой опыт, который интерпретируется им через его эмоции и мысли. Как мы уже упоминали ранее, в нашем концепте весь процесс индивидуальной интерпретации видеоигры мы называли сознанием. Идея сознания – как раз тот психологический компонент, который обобщает погружение, его следствие – состояние потока, интерпретацию через эмоции и мысли. Данный компонент в Белой комнате может поддерживать баланс между сложностью и умениями игрока, логически связывать разные части уровня, позволяет переосмысливать игровые события.

Для понимания, как именно можно создавать состояние потока, погружения, интересна идея И.П. Павлова о том, что уже существующая реакция на данный раздражитель сочетается с новым безусловным раздражителем до тех пор, пока этот раздражитель не вызовет ту же реакцию [13]: когда в ходе игры предъявляется какая-либо кат-сцена/уровень, иначе – раздражитель, у игрока возникает определенная реакция, которая связывается с уже существующими реакциями, в процессе чего усваивается. Создание состояния потока в этом смысле есть наслаивание различных реакций, которые лежат в основе получаемого игрового опыта, это наслаивание важно проектировать за счет выбора необходимых симулякров и создания контекста – так у игрока будут появляться реакции на предъявляемые раздражители, которые будут выражаться в игровых действиях.

Идея сознания как одной из составляющих Белой комнаты, на наш взгляд, является довольно трудной в силу индивидуальности каждого игрока. Но при грамотном внедрении данного концепта в качестве нарративного средства в игровой сценарий возможно достичь желаемого восприятия игры.

НАРРАТИВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ «БЕЛАЯ КОМНАТА»

Мы рассмотрели основные понятия, на которых будет базироваться концепт «Белой комнаты»: пространство, сознание, симулякры, теперь важно проследить, как они будут пересекаться. Для этого обратимся к конкретным примерам и смыслу самой Белой комнаты. Семиотическая составляющая Белой комнаты заключается в создании нарративно-психологической модели мира, в которой происходят определенные события, влияющие на восприятие и ход игры. Белую комнату можно использовать в различных частях истории, где, в зависимости от нарративной составляющей игры, будет несколько ее изменена интерпретация.

Белая комната может выступать в качестве стартовой настройки мира: то, куда попадет игрок, если он совершает неверное игровое действие и «ломает» виртуальный мир. Подобная идея прослеживается в российском мультипликационном сериале «Смешарики» в серии «Снотворец» («Снотворец - Смешарики 2D | Мультфильмы для детей»: https://youtu.be/IfkQmUwx_QI?t=215). Пространством выступает сон, в котором происходит все действие: один из героев спасается от опасности, встречает другого героя, просит его перенести себя в безопасное место. Желание героя осуществляется, и он попадает в Белую комнату, где появляется еще одна возможность попросить то, что так нужно герою. Данный переход, связывающий две повествовательные части,

основывается на контрасте: герой пытается спастись, убегает от опасности по каменному мосту, который проходит через лаву и разрушается прямо за ним, и за одну секунду – белый фон, тишина. Если момент опасности — это нарастающее действие, то Белая комната – падающее. Симулякры – это персонажи, декорации, контекст же задается историей. В серии «Создатель», напротив, Белая комната выступает в качестве сеттинга, сотворения мира, где герой определяет настройки этого мира. Данный концепт схож с построением уровня в игре, где игрок самостоятельно задает сложность будущей локации.

Иное представление Белой комнаты заключается в ее понимании как месте психологической разгрузки, самокопания, воспоминания о прошлом как понимания себя сегодняшнего. Данная идея воплощена в юмористическом видеоролике «THE WHITE ROOM» («THE WHITE ROOM | Chris & Jack»: <https://youtu.be/qjtQSMe0VeI>). Протагонист попадает в Белую комнату, где ему говорят, что он погиб, и теперь герой может задать все интересующие его вопросы. Через данное представление Белой комнаты можно давать подсказки игроку при прохождении уровня, направлять его, если он в случае сложного сюжета не может разобраться в игре. В такой Белой комнате игрок может сбросить напряжение, возникшее в результате работы со сложной задачей, то есть несколько изменить свой поток сознания. Таким образом сохраняется погруженность в игровой процесс, и игрок не просто получает справочную информацию о игре, а в художественной форме, продолжая играть и взаимодействовать с виртуальным миром, разбирается во всех возникших трудностях.

Белая комната может быть не только компонентом падающего действия, сеттинга или «игровым справочником» в ней в качестве пространства могут также происходить кульминационные игровые события, например - битва с боссом. Так, в клипе музыкальной группы Imagine Dragons «Believer» («Imagine Dragons - Believer (Official Music Video)»: <https://youtu.be/7wtfhZwyrcc>) в течении первых секунд создаются герои – протагонист и антагонист, после чего происходит решающая битва, что сопровождается интересной сменой кадров и метафорой мальчика, рисующего определенный логотип – татуировку протагониста. Игра неоновых цветов создает ощущение нахождения в иной реальности, придает событию особую важность.

В пространстве Белой комнаты может проходить и вся игра. Например, в головоломке «Antichamber», где отсутствует сюжет, как таковой, основной задачей игрока является прохождение комнат в игровом мире, достижение последней комнаты-пункта назначения (<https://store.steampowered.com/app/219890/Antichamber/>). Отсутствие нагромождения локации переносит фокус внимания игрока на головоломку, что позволяет сосредоточиться на ней, а элементы сюрреализма создают особую атмосферу нахождения в игре.

Во всех примерах прослеживается основной смысл Белой комнаты, который заключается в воздействии на сознание игрока через максимально минималистическое пространство. При этом важно определить дизайн такого пространства, который будет отвечать требованиям этой минималистичности. В серии «Снотворец», юмористическом видеоролике «THE WHITE ROOM» фигурирует стереотип белого пространства как места психологической разгрузки, психологического воздействия на зрителя, когда в музыкальном клипе «Believer» и головоломке «Antichamber» пространство выражено через неоновые цвета – оба варианта заливки пространства сохраняют основную идею в максимальной ненагруженности игровой среды. Но кроме цветового оформления Белой комнаты необходимо учесть и основы композиционно-пластической и эстетической проработки, принципы построения данной модели.

КОМПОЗИЦИОННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА БЕЛОЙ КОМНАТЫ

Композиционная характеристика белой комнаты определяется пространством, которое она задает. Довольно трудно прийти к единому описанию композиционной модели Белой комнаты в силу гибкости самой идеи концепта – связи рассогласованных частей игровой истории. Но возможно предложить различные способы создания пространства и те композиционные качества, которые важно учитывать для создания гармоничной сцены. В нарративном дизайне композиция является как каналом передачи информации между игровой средой и игроком, так и варьированием формальных характеристик отдельных элементов. При этом быстрота восприятия и скорость принятия решений зависит от степени очевидности пространственных связей в игровом мире, лежащих в основе композиционного решения [7]. В ходе анализа восприятия различных типов пространства профессором К. Александром было выявлено, что симметрия пространств, объектов и игровой механики воспринимается гармонично игроками, что вносит ощущение уверенности и некоторой предсказуемости, ассиметрия, напротив, создает противостояние сторон, градиенты повышают экспрессию визуального ряда, а пустое пространство позволяет глубже понять и прочувствовать различные сцены [8]. В зависимости от нарративного дизайна всей игры можно использовать симметрию/ассиметрию конкретного пространства Белой комнаты. В определенном смысле универсальными композиционными качествами являются пропорциональность, масштабность, композиционное равновесие, единство характера формы всех элементов, колористическое и тональное решение, поскольку данные качества являются предиктором гармоничного восприятия целого образа [10, с. 9].

Кроме гармоничного восприятия Белой комнаты имеет значение и эстетическое восприятие. Так, У. Хогарт в «Анализе красоты» определил критерии того, что считать красивым, в число которых входит соответствие формы произведения его функции и принцип простоты [9]. Соответствие формы произведения его функции проявляется в построении Белой комнаты с опорой на задачу, которую перед собой ставит нарративный дизайнер. Принцип простоты соблюдается через использование только тех элементов в построении модели белой комнаты, которые действительно обладают семиотической составляющей. Например, если в Белой комнате происходит диалог между антагонистом и протагонистом – актуальным будет в качестве симулякров поместить в пространство стулья и стол, как в видеоролике «THE WHITE ROOM». При выборе гармонических сочетаний цветовых тонов в модели Белой комнаты идеально использовать нейтральные в отношении родства и контраста цвета (желтый — красный — синий), в данном случае колористическая схема не является точкой интереса для игрока, его внимание обращено на иные элементы геймплея.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Белая комната обладает полифункциональностью, варьирующейся в зависимости от игрового контекста и целей, которые перед собой ставит нарративный дизайнер. Данный нарративный концепт зиждется на трех понятиях – сознание, пространство, симулякры. Пространство выступает в качестве среды, в которой накапливается определенный игровой опыт или же формируется поток сознания. Симулякры – все то, чем наполняется Белая комната (персонажи, объекты и т.п.). Пространство, симулякры и сознание в некотором смысле универсальны: вне игрового контекста существует то, где разворачивается игровое действие, то, что находится в этом пространстве, и то, как это все воспринимается. Специфика модели Белой комнаты заключается в композиционно правильном оформлении пространства и регуляции игрового опыта, ее

наложении на несвязные игровые сцены, выборе правильных симулякров, которые определяются игровым контекстом.

Данная модель может использоваться в нарративном дизайне видеоигры и как нетривиальный «игровой справочник», и как место, в котором происходит сеттинг, нарастание действия, кульминация или спад действия, резолюция, и как конкретная среда, в которой происходит вся игра целиком. Основное ее преимущество в том, что игрок погружен в минималистическую среду, где отсутствуют отвлекающие факторы, он сосредоточен на определенных игровых действиях, заложенными разработчиками, поэтому важно уделить внимание на то игровое действие, которое будет происходить в Белой комнате, так как весь фокус внимания будет смещен на него.

Данное исследование можно рассматривать как первую попытку создания универсального нарративного концепта, который позволяет нарративному дизайнеру апеллировать готовым решением и подстраивать его под конкретный сценарий видеоигры.

Библиография

1. Тугуши, С. А. Динамика «потока сознания» в персонажах авторского фильма / С. А. Тугуши // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Психологические науки. – 2014. – № 3. – С. 17-26.
2. Титов, О. А. Образ пространства в рассказе В. Набокова «Пильграм» / О. А. Титов // Культура. Литература. Язык : материалы конференции «Чтения Ушинского», Ярославль, 03–05 марта 2015 года / Под редакцией М.Ю. Егорова. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2015. – С. 52-58.
3. Акчурин И.А. Виртуальные миры и человеческое познание // Концепция виртуальных миров и научного познания: Памяти В. А. Смирнова посвящается. — СПб., 2000. — С. 9—29.
4. Галанина Е. В. Видеоигра: онтология виртуального мира / Е. В. Галанина // Всероссийский форум молодых ученых : сборник материалов, Екатеринбург, 27–28 апреля 2017 г. – Екатеринбург, 2017. – С. 48-57.
5. Галанина Е. В., Акчелов Е. О. A potentia ad actum: виртуальный мир видеоигры // Манускрипт. 2016. №12-3 (74). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-potentia-ad-actum-virtualnyy-mir-videoigry>.
6. Галанина Е.В., Акчелов Е.О. — Виртуальный мир видеоигры: культурфилософский анализ // Философская мысль. – 2016. – № 7. – С. 97-111. DOI: 10.7256/2409-8728.2016.7.19313 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19313
7. Казакова, Н. Ю. ГЕЙМ-ДИЗАЙН (ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНЫЙ ПОДХОД К СОЗДАНИЮ ЦИФРОВОЙ ИГРОВОЙ СРЕДЫ) : специальность 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Казакова Наталья Юрьевна ; РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. Н. КОСЫГИНА (ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО). — Москва, 2017. — 497 с. — Текст : непосредственный.
8. Alexander, C. The Timeless Way of Building / C. Alexander [Text] — Oxford University Press, 1979. — 531 p.
9. Hogarth W. The analysis of beauty / W. Hogarth. [Text] — Paul Mellon Centre BA, 1997. — 200 p.
10. Сидоренко, В. Ф. Модель «опережающего» образования / В. Ф. Сидоренко //

- Проблемы развития дизайнерского образования. Труды ВНИИТЭ, М.; ВНИИТЭ, 1986. — Вып. 49. — С.41—48.
11. Казакова Н. Ю. Принципы проектирования обуславливающих достижение состояния «Потока» аспектов в гейм-дизайне // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. №1 (172). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-proektirovaniya-obuslovliyayuschih-dostizhenie-sostoyaniya-potoka-aspektov-v-geym-dizayne>.
 12. Артамонова В. В. Феномен потокового состояния в мотивации пользователей компьютерных игр // Социодинамика. 2020. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-potokovogo-sostoyaniya-v-motivatsii-polzovateley-kompyuternyh-igr>.
 13. Pavlov, I. P. (2003), *Conditioned Reflexes*, Dover Publications, Mineola, NY.
 14. Juul J. *The Game, the Player, the World: Looking for a Heart of Gameness* / J. Juul // *Level Up: Digital Games Research Conference Proceedings*. – Utrecht, 2003. – P. 30–45.
 15. Шаев Ю. М. Пространство и время виртуального нарратива: фрактальный подход // Гуманитарный вектор. 2016. Т. 11. № 2. С. 88-91
 16. Шумейко М. В. Компьютерные игры как новая онтологическая реальность человеческого существования // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – Т. 13. – С. 4551–4555. – URL: <http://e-koncept.ru/2015/85911.htm>.
 17. Gerrig RJ. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven, CT: Yale University Press; 1993.
 18. Piotrow PT, Kincaid DL, Roimon JG, Rinehart W. *Health Communication: Lessons from Family Planning and Reproductive Health*. Westport, CT: Praeger; 1997.
 19. Kreuter MW, Buskirk TD, Holmes K, et al. What makes cancer survivor stories work? An empirical study among African American women. *J Cancer Surviv* 2008; 2:33–44
 20. Slater MD, Rouner D, Long M. Television dramas and support for controversial public policies: Effects and mechanisms. *J Commun* 2006; 56:235–252.
 21. Богост Я., Бардак в видеоиграх // Философско-литературный журнал «Логос». 2015. №1 (103). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bardak-v-videoigrah>.
 22. Aarseth E.J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997. P.5.
 23. Frasca G. *Ludology Meets Narratology: Similitude and Differences Between (Video)Games and Narratives*//Ludology.org. URL: <http://www.ludology.org/articles/ludology.htm>
 24. Ветушинский Александр *To Play Game Studies Press the start Button* // Философско-литературный журнал «Логос». 2015. №1 (103). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/to-play-game-studies-press-the-start-button>.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Видеоигры давно уже стали объектом междисциплинарных исследований – все они так или иначе обладают своей спецификой и можно, по-видимому, утверждать, что некой единой и универсальной системы оценивания видеоигр в том или ином ракурсе не

существует. Вместе с тем автор в предлагаемой им статье как раз делает акцент на универсальности нарративно-психологической модели в видеоигре. При этом в оборот вводится понятие «белой комнаты», которое в заголовке статьи еще пока не дает четкого представления о том, что это будет такое – метафора (что ближе всего по смыслу), какой-либо концепт, обладающий своей смысловой нагрузкой, или, может быть, феномен конкретного игрового пространства или даже конкретной видеоигры, знакомой для посвященного круга индивидов. Впрочем, любой ракурс исследования может очертить проблему под тем или иным углом зрения.

На мой взгляд, как раз научная проблема здесь не совсем понятна, точнее, можно даже сказать, что ее нет – автору в таком случае необходимо найти убедительные аргументы, что в действительности это совсем не так, хотя скепсис на этот счет возникает вполне резонно: прежде всего видеоигры – это контент смысловой, к которому не применимы границы универсализма, шаблонные модели тех или иных сред или смыслов бытия здесь также не работают – ведь речь в конечном итоге идет об играх как таковых, а затем уже о конкретном их представителе – видеоигре и т.д. Одним словом, высока вероятность, что автор может выдавать желаемое за действительное, но убедить в этом или опровергнуть это подозрение может сам автор в своем материале.

В нем мы обнаруживаем, что автор практически не уделяет во введении внимания необходимости проанализировать научный дискурс, упоминает лишь о существовании двух подходов к анализу видеоигр – но этого явно недостаточно: нужно показать, каким образом в науке разворачивается дискуссия по поводу того вопроса, которому, собственно, и посвящена статья. Кроме того, желательно показать, как предлагаемая автором статьи концепция вписывается (а возможно, и не вписывается) в научный дискурс – это даст возможность понять, в каком ключе автор намеревается решить поставленные задачи. Совершенно ни слова не сказано о белой комнате во введении, что необходимо сделать, важно и объективировать данное понятие, чтобы читатель не ломал голову, о чем же автор хотел сказать в своей работе. Этому нужно уделить особое внимание. Отсутствие указания на методологию исследования во введении сохраняет скепсис к уровню рефлексии автора, тем более совершенно непонятно, как будет реализована стратегия «перехода» от проблематики искусства к «нарративно-психологическому моделированию». На этот счет должны быть четкие указания автора, в противном случае верифицируемость итоговых результатов вызывает большие вопросы. Кроме того, во введении нужно сформулировать научную проблему – она здесь не очевидна.

Также необходимо конкретизировать материал исследования – какие видеоигры, фильмы и т.д. были использованы, кстати, и аргументация выбора материала также выглядит неубедительно – «трансляция идей» – она имеется в любом числе, слове, фразе, видеоигре, концепции, космосе и т.д. Что хотел здесь сказать автор? Что это за «трансляция идей» – более странного основания для отбора материала трудно себе представить.

Теперь о других моментах. Все смешалось в «потоке сознания»: автор зачем-то перескакивает с одного «локуса» исследования на другой, совершенно без какой-либо системной связи: так, например, автор от «потока сознания» резко переходит к нарративному дизайну видеоигр, потом к симулякрам, затем резкий выпад к чувствам игрока и т.д. Логика научного поиска здесь отсутствует, а отсутствие и методологии не позволяет автору рассчитывать на получение эвристически ценных результатов. Допускаю, что при должной усидчивости и ответственности автор сможет преодолеть указанные замечания – в таком случае нужно будет еще раз вернуться к статье для ее оценки на предмет возможной публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования, «белая комната» как нарративно-психологический концепт в видеоигре, автором рассмотрен в двух аспектах.

С одной стороны, «белая комната» раскрыта как область художественной реальности, образующаяся за пределами основного действия / повествования, но непосредственно влияющая на качество восприятия художественной реальности. В этом плане автор обосновал возможность и необходимость дальнейших исследований «белой комнаты» как отдельной предметной области Game Studies.

В статье последовательно: 1) рассмотрен опыт «передачи идей в смежных видах искусства» для переноса накопленного опыта в плоскость видеоигр, 2) выделены базовые понятия, определяющие онтологию «белой комнаты» в художественной реальности видеоигр (автор осуществил описание концепта), 3) определены отдельные композиционные характеристики «белой комнаты».

С другой стороны, по мысли автора, новая область исследований требует собственного инструментария, методического обеспечения. И в этом направлении автор сделал первые шаги, продемонстрировав применение собственного авторизованного нарративно-психологического комплекса для анализа отдельных примеров.

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором в достаточной степени.

Методология исследования основана на экспликации в область Game Studies опыта нарратологии литературы и кинематографа. Статья, таким образом, одновременно носит исследовательский и теоретико-методический характер. Комплексность в данном случае оправдана задачей проблематизации предметной области «белой комнаты». Но в дальнейших исследованиях было бы целесообразно четче разделять теоретико-методологические задачи и задачи эмпирического исследования. На данном же этапе исследования «белая комната», как методологическая концептуальная модель, нуждается в дальнейшей критике и совершенствовании. Тем не менее автор обозначил достаточные основания для дальнейшей разработки алгоритма анализа эмпирического материала (видеоигр).

Актуальность представленного исследования обусловлена усилением влияния видеоигр в социальной коммуникации. Постепенно видеоигры отвоевывают первенство у кинематографа как самого массового средства коммуникации. Поэтому исследования Научная новизна состоит в концептуализации и проблематизации предметной области «белой комнаты» в исследованиях видеоигр.

Стиль выдержан научный. Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

В содержании текста есть отдельные погрешности, требующие авторского внимания: например, в предложении «В концепте «Белой комнаты» предлагаем понимать пространство как среду, в которой посредством взаимодействия с персонажами, прохождением уровней накапливается специфический игровой.» явно недостает слов. Текст следует внимательно вычитать на предмет подобных описок.

Библиография в полной мере раскрывает предметную область, позволяет фундировать авторизованный методологический комплекс. Однако не все описания в равной мере соответствуют редакторским требованиям: при доработке следует внести корректировки. Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Статья без сомнений представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после незначительной доработки рекомендуется к публикации.

Результаты процедуры окончательного 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 «Белая комната как нарративно-психологический концепт в видеоигре», в которой предпринимается попытка создания нарративно-психологического концепта «Белая комната», базирующегося на понятиях и подходах различных научных дисциплин и предполагающего универсальное применение к игровым контекстам.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что до недавнего времени в научном дискурсе существовало два подхода к анализу видеоигр: людологический, обозначающий приоритетным сам игровой процесс, его увлекательность, и нарративный, выделяющий сюжетную составляющую видеоигры.

Актуальность данного вопроса обусловлена появлением научного положения, что видеоигры — это сложный объект, который нельзя описать средствами одной дисциплины. Это и особенным образом функционирующий текст, и интерактивное кино, и цифровое медиа, и новая форма искусства. Следовательно, необходима выработка единого междисциплинарного подхода. Научная новизна исследования заключается в создании нового нарративно-психологического концепта на основе идеи Яна Богоста, что видеоигры — это многогранный объект. Практическая значимость состоит в том, что данная разработка позволит нарративному дизайнеру апеллировать готовым решением и подстраивать его под конкретный сценарий видеоигры.

Цель данного исследования, соответственно, заключается в создании универсального междисциплинарного нарративно-психологического концепта «Белая комната», применимого к любому игровому контексту. Для достижения цели автор ставит следующие задачи: рассмотрение опыта передачи идей в смежных видах искусства, перенос идей на плоскость видеоигр; выделение базовых понятий, определяющих основу Белой комнаты, описание концепта; определение композиционной характеристики Белой комнаты.

Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких отечественных и зарубежных ученых как Э. Аарсет, Г. Фраска, Я. Богост, И.А. Акчурин, Е.В. Галанина и др. Методологическую базу исследования составили метод индукции и композиционный и контент-анализ.

Проведя детальный разносторонний библиографический анализ научного дискурса по проблематике изучения видеоигры, автором отмечено большое количество работ, посвященных данному вопросу. Однако, как замечает автор, несмотря на обилие ресурсов, каждый автор охватывает ограниченные аспекты. Автором за основу своего исследования взята концепция Яна Богоста, согласно которой Белая комната — конструкт ума, который, являясь надстройкой над игровыми правилами, позволяет контролировать получаемый игровой опыт посредством дополнения игрового сценария необходимой смысловой нагрузкой.

Текст статьи поделен автором на логически обоснованные разделы в соответствии с поставленными задачами.

Раздел «Выделение базовых понятий для концепта на основе опыта смежных видов искусства» посвящен автором детальному анализу кинематографа как потенциальной основы для создания нарративно-психологического концепта, так как в нем используется повествовательная подача событий, место диалогов занимают нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, эмоций, из которых и складывается

сознание героев. Специфичность автор видит в том, что игровой опыт определяется конкретной игровой идеей, которая по-своему интерпретируется игроком. Развивая идею сознания в Белой комнате, автор трактует его как восприятие игроком череды игровых событий, которые были интерпретированы им через его мысли, чувства, желания. Пространство в концепте «Белая комната» автор понимает как среду, в которой посредством взаимодействия с персонажами, прохождением уровней накапливается специфический игровой опыт. По мнению автора, в видеоиграх средством передачи идеи пространства может выступать виртуальный мир.

В разделе «Особенности внедрения идеи пространства в видеоигры» автор проводит идею, о том, что для полной адаптации идеи пространства в плоскость видеоигры необходимо рассматривать виртуальный мир как целостное пространство симулякров. В качестве симулякров в видеоигре могут выступать персонажи, объекты, то есть все то, что наполняет этот игровой мир и, в зависимости от контекста и игрового опыта, получают свою интерпретацию, от них будет зависеть качество игрового опыта, степень восприятия игры.

Раздел «Проявление сознания как субъективного игрового опыта» посвящен анализу психологической составляющей видеоигры, а именно концепциям восприятия и погружения. Как отмечает автор, идея сознания является тем психологическим компонентом, который обобщает погружение, его следствие – состояние потока, интерпретацию через эмоции и мысли. По мнению автора, данный компонент в Белой комнате может поддерживать баланс между сложностью и умениями игрока, логически связывать разные части уровня, позволяет переосмысливать игровые события.

В разделе «Нарративно-психологический концепт «белая комната» автор обращается к конкретным примерам и смыслу самой Белой комнаты (мультфильм «Смешарики», видеоклип музыкальной группы Imagine Dragons «Believer», юмористический видеоролик «THE WHITE ROOM», головоломка «Antichamber»). Семиотическая составляющая Белой комнаты, по мнению автора, заключается в создании нарративно-психологической модели мира, в которой происходят определенные события, влияющие на восприятие и ход игры. Белую комнату можно использовать в различных частях истории, где, в зависимости от нарративной составляющей игры, будет несколько ее изменена интерпретация. Во всех примерах автор прослеживает основной смысл Белой комнаты, который заключается в воздействии на сознание игрока через максимально минималистическое пространство. Кроме цветового оформления Белой комнаты автор отмечает, что необходимо учесть и основы композиционно-пластической и эстетической проработки, принципы построения данной модели.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала и даны рекомендации относительно перспективных направлений дальнейших исследований.

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 видеоигры как сложного социокультурного феномена 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 24

источников, в том числе и 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:

Попова Л.В. — «Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов // Культура и искусство. – 2023. – № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.39993 EDN: GIBTAO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39993

«Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель, Государственный университет управления

109542, Россия, г. Москва, Рязанский проспект, 99, каб. У-404

✉ pliana@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.39993

EDN:

GIBTAO

Дата направления статьи в редакцию:

17-03-2023

Аннотация: Предметом исследования данной статьи является творчество немецких режиссеров-экспрессионистов. Актуальность данного исследования связана с тем, что экспрессионисты оказали большое влияние на весь кинематограф в области открытия света и тени. В советской науке этому вопросу уделялось мало внимания. В настоящее время исследователи обращаются к теме экспрессионизма, но вопрос соотношения света и тени недостаточно изучен. Цель исследования — показать важность открытия немецких экспрессионистов в области света и тени, их влияние на мировой кинематограф, а также влияние советских режиссеров на немецких экспрессионистов в области монтажа. Новизна данного исследования заключается в изучении соотношения света и тени у экспрессионистов, а также в выявлении влияния советских режиссеров на немецких экспрессионистов в области монтажа. Эти аспекты остаются малоизученными. В данном исследовании использован комплексный подход. Применяются сравнительный, феноменологический, интертекстуальный методы в их сочетании и взаимодополнительности. Основными выводами данного исследования

являются выводы об открытии немецких экспрессионистов в области света и тени, их влиянии на мировой кинематограф, а также о влиянии советских режиссеров на немецких экспрессионистов. Фильмы, исполненные в традициях экспрессионистов, часто имеют и коммерческий успех.

Ключевые слова:

экспрессионизм, кино, Фридрих Вильгельм Мурнау, Фриц Ланг, Пауль Вегенер, Пауль Лени, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Лотте Айснер, Зигфрид Кракауэр

В отечественной науке в советское время творчеству немецких экспрессионистов не уделялось достаточного внимания. В настоящее время среди российских исследователей начинает просыпаться интерес к творчеству экспрессионистов в кино. Выпускаются монографии, наиболее интересная и значимая из которых «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина» [\[1\]](#), созданная коллективом известных исследователей кино. Публикуются исследования российских ученых, таких как Е.В. Сальникова [\[2\]](#), [\[3\]](#). Среди зарубежных авторов по-прежнему значимыми остаются исследования З. Кракауэра [\[4\]](#), Л. Айснер [\[5\]](#), [\[6\]](#), Р. Куртца [\[7\]](#). Истоки экспрессионизма исследовались такими авторами, как С. Бэррон и Вольф-Дитер Дюбе [\[8\]](#), Д. Пэн [\[9\]](#), Р. Гизен [\[10\]](#). Влиянию экспрессионистов на становление современного кино посвящены исследования таких авторов, как П. Коут [\[11\]](#), а также коллективные монографии [\[12\]](#), [\[13\]](#). Исследование С. Брокманна [\[14\]](#) посвящено исследованию эстетического аспекта.

Немецкие экспрессионисты своими открытиями в области света и тени оказали влияние на весь мировой кинематограф, что было оценено режиссерами и операторами. В свою очередь, немецкие экспрессионисты испытали влияние русского монтажа. Изучению этих аспектов посвящено данное исследование. Кино есть движущаяся фотография. Изучение пространственной композиции кадра, а также изучение света и тени, как одной из его главных составляющих никогда не утратит своей актуальности.

Свет и тень в фильмах немецких экспрессионистов

Еще Леонардо да Винчи определил, что «тень есть отсутствие света» [\[15, с. 129\]](#). При этом он отмечал: «Тень имеет природу мрака, а освещение — природу света, одна скрывает, другое показывает; и всегда они неразлучны и связаны с телом. Тень имеет большую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает света тело, а свет никогда не может совершенно изгнать тень от тел, то есть тел плотных» [\[15, с. 129\]](#). По мнению Витторио Стораро, одного из самых выдающихся операторов современности, задача оператора — «при помощи камеры донести до зрителя смысл отношения света и тени» [\[16, Электронный ресурс\]](#).

С помощью игры света и тени была получена фотография, затем движущаяся фотография и, наконец, первый фильм. Немецкие экспрессионисты с особой силой противопоставили свет тени. Нельзя не согласиться с В. Стораро, что «экспрессионизм изменил наше отношение к свету» [\[16, Электронный ресурс\]](#). Особое значение экспрессионисты придавали ночи, как времени, как длительности, а также, изображению тени [\[17, с. 95\]](#).

Экспрессионизм, как известно, — течение в искусстве первой трети XX в., сложившееся,

главным образом, в Германии в предчувствии Первой мировой войны, как реакция на разрушение ценностей западноевропейской культуры. Экспрессионистам были свойственны пессимизм и склонность к мистике, а художественной палитре — драматизм и выразительность. Отсюда и название художественного течения, что значит «выразительность». Своими предшественниками художники считали постимпрессионистов, в частности Винсента ван Гога, с его особой техникой, Эдмунда Мунка с его «кричащей» палитрой, а также Джеймса Энсора. К экспрессионистам относят Пауля Клее, Альфреда Кубина, Оскара Кокошку, представителей объединений «Мост» и «Синий Всадник». Другим источником для экспрессионистов оставались немецкий Романтизм и Предромантизм. Постепенно экспрессионизм проникает в кино.

Подлинно экспрессионистическим явился фильм Роберта Вине «Кабинет Доктора Калигари», снятый в 1919 г., повествующий о директоре психбольницы, который с помощью гипноза заставляет своего пациента-сомнамбулу Чезаре совершать убийства, чтобы держать город в страхе. Соавтором сценария стал ведущий немецкий драматург Карл Майер (совм. с Гансом Яновицем). Фильм отличался яркими декорациями, созданными художниками-экспрессионистами, и особо красочным гримом сомнамбулы. Город в дневное время, а также, ярмарочная площадь изображены в ярких тонах с использованием желтого цвета. Ночь дана, по контрасту, в черно-белых и синих тонах. Ночью город пуст, безлюден, страшен, лишь отчетливо проступает на стене тень убийцы. Ночной город показан весьма условно: безлюдные улицы, фонари. Ночь полна тайн и загадок. Ночь — время двойников: пока сомнамбула совершает убийство, в ярмарочном ящике «спит» его кукла. А днем спит сомнамбула, подобно вампиру в гробу [\[17, с. 95\]](#).

Спящий сомнамбула символизировал Германию в годы тяжелой депрессии. Поэтому неспроста интерес экспрессионистов вызвал роман Брэма Стокера «Дракула» 1897 г., тяготевший к традиции неоромантизма, к готическому роману. Первая экранизация «Дракулы» была сделана в 1921 г. венгерскими кинематографистами, но сохранилось лишь несколько кадров. Фильм считается утраченным. Режиссер Ф. В. Мурнау хотел экранизировать «Дракулу», но киностудия не смогла приобрести право на экранизацию. Мурнау снял фильм «Носферату. Симфония ужаса», где были изменены имена и сюжет. В фильме сохранились основные персонажи Джонатан и Мина Харкер, граф Дракула и некоторые другие, но в фильме они переименованы. Действие перенесено из Англии в Германию. Дракула становится графом Орлоком, Харкер — Хаттером, Мина — Эллен. По сюжету фильма Томас Хаттер, агент по недвижимости, узнает, что граф Орлок, живущий в Трансильвании, желает приобрести дом в Германии. Хаттер отправляется в Румынию, где после проведенной ночи в замке графа Орлока обнаруживает у себя на шее укусы. Граф ночью грузит гробы и уплывает на корабле, спрятавшись в один из гробов. На корабле один за другим умирают матросы. Хаттер возвращается к Эллен. Вампир поселяется в купленном доме и ночью является к Эллен, чтобы пить кровь. В городе умирают люди, народ думает, что в городе свирепствует чума. Так нагнетается атмосфера страха и ужаса. Эллен находит у Томаса книгу о вампирах, где узнает, что вампира можно победить, если женщина упоит его кровью, так, чтобы он не заметил восхода Солнца. Так Эллен приносит себя в жертву. В фильме Орлок, в отличие от Дракулы, не превращает своих жертв в вампиров, а убивает, чтобы думали, что в городе чума. В романе Б. Стокера граф умирает от охотничьего ножа, который вонзает ему в сердце, в фильме он умирает от солнечного света. Свет побеждает тьму, но страх и ужас остаются.

В фильме Мурнау используются цветные светофильтры, игра светотени. Особенно примечателен кадр с изображением тени вампира на стене. Игра светотени используется

и в изображении ночного города: крыши домов отбрасывают тени на асфальт. Так нагнетается атмосфера страха и ужаса.

Ж. Делез, характеризуя творчество немецких экспрессионистов, отмечал, что свет «противостоит тьме именно для того, чтобы проявиться» [\[18, с. 97\]](#). По его мнению, эта оппозиция предстает еще у И.В. Гете и романтиков. Действительно, в «Фаусте» Гете:

«Свет этот — порождение тьмы ночной!

И отнял место у нее самой...».

Гете сформировал свою теорию цвета [\[19\]](#), отголоски которой видятся у немецких экспрессионистов. Синий цвет есть «осветление черного, желтый — затемнение белого» [\[18, с. 101\]](#). Интенсификация с двух сторон, синего и желтого, доходит до кульминации красного цвета: «Таков пламенный круг в сценах призыва к демону у Вегенера в «Големе» и у Мурнау в «Фаусте». Таков костер Фауста. Такова «фосфоресцирующая голова демона с очами печальными и пустыми» у Вегенера. Таковы пылающие головы Мабузе и Мефистофеля» [\[18, с. 102\]](#). У Мурнау в «Носферату», как справедливо заметил Ж. Делез, мы встречаем не только «все оттенки светотени, контражура и неорганической жизни теней, не только все моменты, через которые проходит красноватый отблеск, но еще и кульминацию, когда мощный свет (беспримесно красный) отделяет этот отблеск от сумеречного фона, выводит его из еще более явно обозначенной бездны и наделяет его подобием всемогущества, превосходящего его обыденную форму» [\[18, с. 102\]](#). При этом, у Гете, красный цвет — не только страшный, сжигающий нас, но и благородный цвет, означающий, что душа возвращается к свету. По мнению Ж. Делеза, «пылающее» становится «сверхъестественным и сверхчувственным, как, например, жертва Эллен в «Носферату», или жертва в «Фаусте», или даже жертва Индра в «Восходе солнца»» [\[18, с. 103\]](#).

По свидетельству Л. Айснер, П. Вегенер в «Големе» использует все световые эффекты, придуманные еще его учителем, театральным режиссером Максом Рейнгардтом [\[5, с. 33\]](#): «Эта внезапная смена света и тени была возможна благодаря вращающейся сцене в Немецком театре и просторной арене Большого драматического театра в Берлине» [\[5, с. 30\]](#). Сцена заклинания духа, по мнению Л. Айснер, сильнее подобной сцены в «Фаусте» Мурнау: «Светящийся облик демона с печальными пустыми глазами растворяется в воздухе и вдруг неожиданно превращается в гигантскую маску азиата у самого края экрана. Зрителя пронизывает ужас от неожиданной угрозы. Сила художественного воздействия доведена здесь до своего предела» [\[5, с. 30\]](#). Ф. В. Мурнау также был учеником М. Рейнгардта.

Экспрессионисты довели до совершенства игру света и тени. Еще в 1915 г., режиссеры Хендрик Галеен и Пауль Вегенер создали фильм «Голем» по мотивам еврейской легенды об оживленной глиняной статуе. Этот фильм, по версии многих исследователей, считается утраченным. Пауль Вегенер снова обращается к этому сюжету в 1920 г. с новой версией фильма, снятой совместно с Карлом Безе, полное название которого, «Голем, как он пришел в мир». «Голем» в переводе с еврейского означает «глина». Это персонаж еврейской мифологии, оживленный каббалистами, подобно тому, как Бог создал Адама из глины. Действие фильма происходит в Праге. Рабби Лёв, наблюдая за звездами, видит знаки, предвещающие бедствия. Император издает указ: изгнать евреев из пражского гетто вследствие использования ими черной магии. Рабби Лёв обращается

к древним манускриптам, повествующим о возможном спасении евреев с помощью глиняной статуи. Он создает глиняное изваяние по чертежам. Чтобы оживить глиняную статую, приходится обратиться к магии, вызвать духа, который сообщает слова, необходимые для заклинания. Голема оживляют с помощью амулета в виде звезды. Он становится домашним слугой рабби Лёва. Постепенно у истукана просыпаются человеческие чувства: любовь к дочке хозяина Мириам. Однажды Голем гневается, рабби Лёв вытаскивает амулет из его груди, истукан становится недвижим. Голем с рабби Лёвом идут на прием к императору, чтобы продемонстрировать чудо. Необходимое условие: во дворце должна быть тишина. Рабби Лёв показывает на стене сцены из книги «Исход». Придворный шут нарушает тишину, стены дворца начинают рушиться. Голем руками удерживает их, император отменяет закон, касающийся изгнания евреев. Рабби Лёв победоносно возвращается в гетто. Голем выполнил свою миссию, Рабби Лёв хочет его разрушить, но его отвлекает помощник Фамулус, который также влюблен в дочь рабби Лёва. Застав ее с любовником, он оживляет Голема, тот сбрасывает любовника Мириам с крыши и устраивает пожар. Рабби Лёв успевает спасти дочь. Голем выходит за пределы гетто и встречает детей. Одна из девочек вынимает у него из груди амулет, Голем камнеет. Статую возвращают в гетто, чтобы не оживлять никогда.

Мотив оживления статуй присутствует и в фильме Пауля Лени «Кабинет восковых фигур», снятого в 1924 г., но происходит это не в реальности, а во сне. Поэт посещает ярмарку, попадает в кабинет восковых фигур, владелец которого предлагает ему придумать и записать три истории: о восточном деспоте Гаруне-аль-Рашиде, о «самом страшном» российском царе Иване Грозном и убийце Джеке-потрошителя. Поэт засыпает, и видит во сне все три истории. Просыпается он в тот момент, когда видит, как он и дочь владельца паноптикума подвергаются преследованию Джека-потрошителя. Все заканчивается благополучно, поэт обретает свое счастье в лице Евы, дочери владельца восковых фигур. Сон — одна из кинематографических реальностей, созданных экспрессионистами.

По мнению Л.Айснер, влияние на «Кабинет восковых фигур» П. Лени оказал «Кабинет Доктора Калигари» Р. Вине [\[5, с. 63\]](#), где также используется синий и желтый цветофильтры.

Экспрессионисты своими художественными находками, операторскими приемами оказали влияние на весь мировой кинематограф. Влиянию экспрессионистов на советский кинематограф посвящена коллективная монография наших соотечественников «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина», вышедшая в 2019 году [\[1\]](#). Нельзя не согласиться с высказыванием О. Ковалова о влиянии «Кабинета восковых фигур» Пауля Лени на становление стиля «Ивана Горозного» С. Эйзенштейна [\[1, с. 322\]](#). Сам же С. Эйзенштейн считал, что экспрессионизм вошел в историю формирования нашего кино «сильнейшим фактором... отталкивания» [\[20, с. 15\]](#). Экспрессионисты оказали влияние на становление операторского искусства во всем мире. В свою очередь, советские режиссеры также своими открытиями в области монтажа оказали влияние на мировой кинематограф, в том числе, на творчество немецких режиссеров-экспрессионистов. Еще З. Кракауэр писал о «русской моде», возникшей после «Броненосца "Потемкин"» С. Эйзенштейна и «Матери» В. Пудовкина, имевших в Германии головокружительный успех [\[4, с. 176\]](#). Особенно сильно влияние Эйзенштейна и Пудовкина, по мнению, З. Кракауэра, на Г. В. Пабста [\[4, с. 180\]](#). По мнению Л. Айснер, серый цвет гор Карпат в «Носферату» Ф. В. Мурнау напоминают «документальные съемки в фильмах Довженко» [\[5, с. 54\]](#). Кроме того, не стоит забывать о влиянии Д. Вертова на В. Рутмана и его «Симфонию большого

города» [\[21, с. 78\]](#).

Наиболее отчетливо влияние «русского монтажа» видится в фильме Ф. Ланга «Метрополис» 1927 г. По свидетельству Л. Айснер, Ф. Ланг при создании образа города опирался на «свои впечатления от небоскребов Нью-Йорка» [\[5, с. 118\]](#). Город создавался с помощью зеркальной техники Шюффтана, благодаря которой «вырастают из земли угрожающие громады казарм подземного города, в действительности недостроенные» [\[5, с. 118\]](#). Фильм «Метрополис» полностью не сохранился, после премьеры он был сильно сокращен и изменен. Четверть фильма считалась утерянной. В 2008 г. в Буэнос-Айресе была найдена почти полная копия, однако и она была сильно повреждена и урезана при копировании на 16-мм пленку. Местами сохранились оригинальные титры, в которых прослеживается влияние Д. Вертова, творчество которого было хорошо известно в Европе. В его фильме «Кино-глаз», снятом в 1924 г., все еще используются титры. По мнению Л. Рошаля, в этом фильме Д. Вертов решал новую задачу — «добивался предельного монтажного слияния надписей с кадрами» [\[22, с. 136\]](#). Особое значение имеют надписи и в фильме «Шестая часть мира», снятом в 1926 г. Надписи здесь, по словам самого Д. Вертова, «как бы вынесены за скобки картины и выделены в контрапунктически построенную слово-радио-тему» [\[23, с. 156\]](#). Автор напрямую обращается к народам России: татарам, бурятам, узбекам, калмыкам, хакасам, горцам Кавказа, коми: «Вы // все // хозяева // Советской // Земли // В ваших // руках // ШЕСТАЯ // ЧАСТЬ // МИРА». Россия противопоставлена миру западного капитализма. В странах капитализма мы видим веселящихся людей, танцы, фокстрот, золото, меха, позднее мы узнаем, что эти меха доставлены из Советской России. Параллельно монтируются сцены из жизни рабочих с киркой, колоний, рабов на плантациях и, в то же время, чернокожие музыканты, танцы чернокожих женщин, развлекающих европейцев. Приговор миру капитала суров: «На краю // своей // исторической // ГИБЕЛИ // ПОТЕШАЕТСЯ // КАПИТАЛ» [\[24, с. 27\]](#). Картины Советской России выглядят совершенно иначе: люди, купающие овец в морском прибое и в ручье; люди, запрягающие оленей на Крайнем Севере; человек, делающий зарубку на дереве, чтобы не заблудиться в тайге; люди в лодках на реке Печоре и в океане; аулы Дагестана. В «Шестой части мира» надписи встроены в «слово-радио-тему», следующий фильм «Одиннадцатый», снятый в 1928 году, представляет собой «видимо-слышимую кино-вещь, то есть смонтирован не только в зрительном, но и в шумовом, в звуковом отношении» [\[22, с. 146\]](#). «Человек с киноаппаратом», снятый в 1929 году, не содержит надписей, этот фильм представляет собой, по определению самого режиссера, «опыт полного отделения языка кино от языка театра и литературы» [\[22, с. 149\]](#). Творчество Д. Вертова постепенно эволюционирует в сторону звуковой кинематографии. В 1930 году он создал первый звуковой документальный фильм «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), где звук писался в реальной обстановке, используя наружную съемку [\[21, с. 79\]](#). Если у Д. Вертова противопоставлены Советская Россия и мир западного капитала, то у Ф. Ланга в «Метрополисе» противопоставлены друг другу «нижний» и «верхний» город, Ад и Рай. Достигается этот контраст не только с помощью светового решения, где Рай дан в белых светящихся тонах, а Ад в темных, черных, на разделение указывают и титры. Титр, повествующий о том, как «глубоко под землей лежит город рабочих, так и высоко над ним находится комплекс зданий, называемый "Клуб Сынов" с его аудиториями и библиотеками, театрами и стадионами», выстроен в форме пирамиды. Управляет городом один человек, подобный фараону Египта, Йо Фредерсен, остальные — его рабы. С первых кадров фильма мы видим вращающиеся детали машин, огромный завод, часы с вращающейся стрелкой. Все это напоминает кадры из «Стачки» С. Эйзенштейна и кадры

из хроник Д. Вертова. Движение рабочих на работу напоминает прогулку заключенных, попадающих в «мясорубку»: поднимаются и опускаются решетки, в помещения заходят люди. Рабочие движутся в два потока: на работу и с работы. Рабочие, у которых закончилась смена, напоминают роботов. В верхнем городе все обстоит иначе: молодежь веселится и устраивает соревнования. Здесь проводит время Фредер, сын Йо Фредерсена. Те рабочие, которые добились высоких показателей, могут подарить своим детям «Вечные Сады» с экзотическими деревьями, павлинами, фонтанами. Мария, девушка из нижнего города, приводит сюда детей рабочих, чтобы показать им перспективу возможного развития, но слуги их выдворяют. Встреча с Марией побуждает Фредера узнать другую жизнь, и он бежит в город рабочих. Люди движутся, подобно шестеренкам, они — приложение к машинам, своего рода «винтики». Стоит выпасть одному винтику — ломается машина. Один рабочий не выдерживает нагрузки и падает без чувств, температура кипения агрегата зашкаливает. Взрыв! Фредеру эта гигантская машина кажется Молохом, открывающим и закрывающим пасть и поглощающим людей. Видение это или реальность? Здесь, явно, сказывается влияние «Кабинета восковых фигур» П. Лени с видениями поэта.

Йо Фредерсен, хозяин Метрополиса, — своего рода, человек-машина, производящий в уме сложные расчеты, с которыми обычный человек не справится. Его альтер-эго, изобретатель Ротванг — тоже человек-машина, фанатик своего дела. У него железная рука, но он считает: «Стоит потерять руку, чтобы создать человека будущего». Ротванг был влюблен в Хел, жену Йо Фредерсена. Он создает ей памятник и изобретает в память о ней механическую куклу. Образ механической куклы встречается еще у Э.Т.А. Гофмана в «Песочном человеке» (Олимпия, которая вводит в заблуждение главного героя).

Йо Фредерсен и Ротванг проникают в катакомбы, где Мария рассказывает рабочим историю о строительстве Башни, прообразом которой является Вавилонская башня. Следует отметить, что в фильмах немецких экспрессионистов часто присутствует иной текст, то есть «интертекст» [\[25\]](#). В «Големе» присутствует книга с преданием о глиняной статуе, в «Кабинете доктора Калигари» — книга с легендой о докторе Калигари, которую берет на вооружение директор больницы, в «Метрополисе» — сама «Книга книг», то есть Библия. Согласно легенде о строительстве Башни, это должна быть башня до небес, которая должна была прославить величие человека. Башню задумали великие Умы, но сами не смогли осуществить замысел и наняли рабочих. Таким образом, Руки, которые строили Башню, не знали ничего о Голове, от которой исходила идея. То, что для Головы было благословением, для Рук оказалось непосильной ношей, и Башня так и не была построена. Голова и Руки говорили на одном языке, но не понимали друг друга. Им необходим Посредник-Сердце, который вот-вот придет. Между тем, рабочие готовы взбунтоваться и разрушить город, лишь вера в Посредника сдерживает их. Мария видит Посредника во Фредере. Йо Фредерсен предлагает Ротвангу придать механической кукле облик Марии, чтобы подорвать доверие рабочих к ней. Ротванг соглашается, но у него свои планы. Лже-Мария должна уничтожить Йо Фредерсена, его сына и его город.

Помимо легенды о Вавилонской башне, в фильме присутствует текст из «Откровения Иоанна Богослова». На званом вечере Лже-Мария предстает в образе Вавилонской блудницы, восседающей на звере с «семью головами и десятью рогами» (Откр. 17:3). Она исполняет танец, приводящий мужчин в неистовство, провоцирующий драки, дуэли, самоубийства. По мнению Л. Айснер, в экспрессионистском театре «поддерживать единство стиля помогало слово» [\[5, с. 26\]](#). В кино экспрессионистский стиль мог выражаться только через «позы, мимику и жесты»: «Соответственно, если в немом кино мы заменяем слово жестом, мимикой актера, то в результате получаются как раз те

бессвязные, резкие жесты, движения и выражения лиц, которые кажутся словно расколотыми на куски и являются основным реквизитом экспрессионистского актерского искусства.... Актеру высочайшего класса, каким был Файт, исполнивший роль Чезаре и прошедший многолетнюю школу экспрессионистского театра, все же удавалось придать завершенность этим отрывочным жестам» [\[5, с. 77\]](#). Л. Айснер также отмечает, что еще созданный в лаборатории Гомункулус «демонстрировал такую же судорожную мимику, а его руки при этом совершали точно такие же нервно-суетливые жесты» [\[5, с. 178\]](#). «Поэтому неудивительно, — считает Л. Айснер, — что даже в 1926 г., когда эпоха киноэкспрессионизма клонилась к закату, Рудольф Кляйн-Рогге наделяет своего персонажа — мага-изобретателя в «Метрополисе» Ланга — отрывистыми движениями марионетки. Это делается вовсе не для того, чтобы наглядно передать безумие экзальтированного персонажа. Ведь и Бригитта Хельм в роли настоящей Марии так же порывисто оборачивается, резко меняет выражение лица на прямо противоположное, действует и двигается точно так же, как она делает это в роли ненастоящей Марии — человека-робота. Схожим образом гримасничают и рабочие, которых подстрекают к бунту против угнетателей. Их лица вытянуты в дикие гримасы, на застывших, лишенных всякой естественности масках зияют раскрытые рты» [\[5, с. 178\]](#).

Лже-Мария выступает перед рабочими, призывая их к бунту, чтобы разрушить веру в Посредника, призывает уничтожать машины. Положение спасает старший бригадир Грот, который напоминает, что они все погибнут, если уничтожат машины, город затопит вода. Лже-Мария включает генератор, машины начинают рушиться. Настоящая Мария поднимает тревогу и, пытаясь спасти детей, отводит их в «Вечные Сады». Рабочие отправляются в погоню за Лже-Марией и приговаривают ее к сожжению. От нее остается лишь стальной каркас. Обезумевший Ротванг принимает Марию за Лже-Марию, пытается сбросить ее с колокольни Собора. Фредеру удается ее спасти, он сбрасывает вниз Ротванга. Йо Фредерсен (Голова) и Грот (Руки) готовы примириться, но им мешают предрассудки. Фредер (Сердце) соединяет их руки. Возможно это примирение в действительности? Пожалуй, стоит согласиться с З. Кракауэром, что ловкий магнат обводит сына вокруг пальца: «Уступка, которую он делает рабочим, не только мешает им продолжать борьбу, но помогает магнату еще крепче держать бразды правления» [\[4, с. 166\]](#). По мнению З. Кракауэра, требование Марии о том, что «сердце должно посредничать между действием и помыслом, мог вполне выдвинуть Геббельс. Он тоже обращался к народным сердцам, но во имя тоталитарной пропаганды. Изобразительное решение финального эпизода подтверждает аналогию между промышленным магнатом и Геббельсом.... Композиция кадра как бы указывает на то, что промышленник отдает дань народному сердцу, поскольку желает им управлять; и что он не только собирается сложить верховные полномочия, но хочет расширить их в новой области — коллективной душе. Бунт Фредера заканчивается установлением тоталитарной власти, но этот финал он причисляет к своим победам» [\[4, с. 166-167\]](#).

Фильм «Метрополис» в световом отношении явился кульминацией и завершающейся точкой развития экспрессионизма. Контраст черного и белого, света и тени, Ада и Рая, богатых и бедных доведены здесь до совершенства.

От экспрессионистов к современности

Как уже было отмечено, творчество немецких экспрессионистов тесно связано с немецкой культурной романтической традицией. Интерес к иррациональному, скрытому, неконтролируемому началу усиливается в годы Великой депрессии, мирового

экономического кризиса, охватившего США, Канаду, Германию, Францию с 1929 по 1939 гг. Почему же именно в Германии проявился большой интерес к Дракуле, вампирам? Дело в том, что в немецкой культуре сильны традиции «макабра» - «пляски смерти», древнего аллегорического сюжета Средневековья. В живописи наиболее яркими выразителями «макабра» стали Ганс Гольбейн Младший, Альбрехт Дюрер. В литературе, помимо средневековых легенд стоит вспомнить балладу «Пляска смерти» И.В. Гете 1815 г., к этой теме обращались Р.М. Рильке, Ш. Бодлер, А. Стринберг, Б. Брехт, В. Брюсов, А. Белый, а также К. Сомов («Арлекин и Смерть») в живописи.

Картина с изображением Смерти присутствует в фильме К. Т. Дрейера «Вампир: Сон Аллена Грея» 1932 г., снятого в традициях немецкого экспрессионизма во Франции. Дрейер обращается к более раннему источнику, на который опирался и Б. Стокер — новеллу Джозефа Шеридана Ле Фаню «Кармила» и его сборнику «Сквозь мутное стекло» 1872 г. Дрейер говорит символами. С первых же кадров мы видим вывеску гостиницы, где изображен ангел с крыльями, который держит в одной руке ветвь, а в другой венок. Гостиница же есть место обитания вампира. На берегу появляется человек с косой, который звонит в колокол. Человек символизирует Смерть, а паромщик у реки — Харона, перевозящего души умерших. По мнению М. Ямпольского, ветвь ангела «ассоциируется с золотой ветвью Энея из «Энеиды» Вергилия» [\[25, с. 64\]](#), которая «была необходима Энею, чтобы пересечь Стикс, погрузиться в царство теней и живым вернуться назад» [\[25, с. 64\]](#). Среди героев фильма — старик, хозяин гостиницы, и две его дочери — Жизель и Леон, доктор. Старика ночью убивают, он оставил Аллену пакет с надписью: «Вскрыть после моей смерти», где находится книга о вампирах. Леон ведет себя как сомнамбула, но Аллен замечает на ее шее укусы и понимает, что она — жертва вампира. Доктор говорит, что ее может спасти переливание крови. Аллен предлагает свою кровь. Пока Аллен приходит в себя после переливания, он видит в руке доктора яд и понимает, что доктор — слуга вампира. Аллен погружается в сон и видит себя в гробу, подобным вампиру. Дворецкий находит книгу, где сказано, что вампира надлежит проткнуть железным прутком. Они с Алленом отыскивают могилу старой вампирши Маргариты Шопен и исполняют обряд. Аллен, подобно Энею увозит на лодке из «дома Смерти» Жизель, другую дочь хозяина. Дрейер развивает приемы, применяемые экспрессионистами, в частности, сон.

Годом раньше фильма К. Дрейера в США выпустили свою версию «Дракулы», режиссером которой стал Тод Броунинг. В основе фильма лежит роман Б. Стокера, но фильм имеет мало общего с первоисточником. По эффектам фильм во многом уступает фильмам Мурнау, а по философской составляющей фильму Дрейера. Самым ярким эффектом является, пожалуй, подсветка глаз графа Дракулы, роль которого исполнил Бела Лугоши, участвовавший до этого в сценической постановке «Дракулы». Бела Лугоши исполнил роль довольно театрально. В этой постановке появляются также три «невесты Дракулы». Дракулу убивают, как в романе, с помощью деревянного кола, который вонзили ему в сердце. Фильм заканчивается «хеппи энд». Мина Харкер жива и свободна. В фильме нет ни клыков Дракулы, он не совершает ни одного укуса, тем не менее, фильм обрел большую популярность и породил множество интерпретаций: «Дочь Дракулы» 1936 г., «Сын Дракулы» 1943 г. и др.

В 1967 г. появилась комическая версия о вампирах «Бал вампиров» Р. Поланского («Бесстрашные убийцы вампиров, или Простите, но ваши зубы впились мне в шею» в американском прокате). Чудак-профессор из Кенигсберга Абронзиус вместе со студентом Альфредом едут в Трансильванию проверить слухи о вампирах. Альфред влюбляется в дочь трактирщика, но ее похищает вампир граф Фон Кролок. Им удается ее освободить

из замка графа, но она уже стала вампиром. Амбронзиус и Альфред об этом не знают. Пытаясь искоренить зло, они разносят его из Трансильвании по всему миру.

В духе немецкого экспрессионизма исполнен римейк фильма Ф. В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса», снятый Вернером Херцогом под названием «Носферату — призрак ночи» 1979 г. Херцог воспроизводит грим вампира по примеру фильма 1922 г., правда он скорее напоминает Фантомаса, чем графа Орлока. Роль вампира исполнил Клаус Кински. Сюжет повторяется, только в этой версии жену агента по недвижимости Харкера зовут Люси (ее роль исполняет Изабель Аджани), а не Мина. Именно Люси жертвует собой, чтобы задержать вампира до рассвета, после чего его убивает доктор Ван Хельсинг, вонзив кол ему в сердце, но Ван Хельсинга арестовывают, а Харкер становится вампиром. Неожиданный финал умаляет эстетическое достоинство фильма. Ведь катарсис связан и с этическим законом. Нельзя не согласиться с Н. Мариевской, что катарсис строится «на точном различении того, где свет, а где тьма» [\[26, с. 289\]](#), зритель становится «сопричастным высшей правде, этическому закону» [\[26, с. 289\]](#). Победа зла ведет в данном случае к снижению катарсиса. Иное дело, если сюжет комический, как у Р. Поланского.

Близкой к роману Б. Стокера, правда с некоторыми изменениями, можно считать постановку «Дракула Брэма Стокера» Фрэнсиса Форда Копполы 1992 г. В фильме использована также средневековая легенда о Владе Цепеше, прототипе романа. Роль Дракулы исполнил Гэри Олдмэн. Этот фильм не есть последняя версия «Дракулы». Вольно интерпретируется история Дракулы в фильме «Ван Хельсинг» 2004 г. Новые версии выходят по настоящее время.

Появляются новые сюжеты, среди которых фильм «Сумерки» (реж. Кэтрин Хардвик, в основе которого лежит роман Стефани Майер), но истоки образности таинственных существ следует искать в немецком экспрессионизме, а также в более ранних источниках. Немецкий импрессионизм оказал влияние, как на становление американского фильма ужасов, так и на фильм нуар. Это связано с тем, что многие экспрессионисты, прежде всего Ф. Ланг, в 1933 году после прихода к власти Гитлера перебрались в Голливуд. Фильм «М» («Город ищет убийцу») Ф. Ланга оказал большое влияние на мастеров Голливуда. Началом фильма нуар принято считать картину Джона Хьюстона «Мальтийский сокол» 1941 г. Для фильма нуар характерно наличие детективного сюжета, «крутого» детектива, роковых женщин. Изобразительный ряд представляет собой наличие густых теней и световых контрастов. Апогеем нуара можно считать фильм «Печать зла» 1958 г. Режиссера Орсона Уэллса, после чего нуар сходит на «нет».

Влияние немецких экспрессионистов испытал Альфред Хичкок. Его творчество перекликается с нуаром, как в фильме «Ребекка» 1940 г., где создается «готическая» атмосфера. В фильме «Психо» 1960 г. Хичкок, подобно немецким импрессионистам создает образ убийцы-психопата, страдающего раздвоением личности. Гостиница в «Психо» — «дом Смерти», подобно гостинице в фильме К. Дрейера. Об этом говорят и чучела мертвых птиц в вестибюле [\[17, с. 100\]](#).

Убийца-психопат, подобно директору лечебницы в «Кабинете доктора Калигари», предстает и в фильме Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок» 1922 г. Фриц Ланг должен был стать и режиссером «Калигари», но был занят в другом проекте. Доктор Мабузе — глава преступного мира, доктор психологии, который с помощью гипноза управляет сознанием других людей. В результате Мабузе сходит с ума, сам становится пациентом

психбольницы, но и оттуда он продолжает управлять преступным миром («Завещание доктора Мабузе», 1933 г.). Он продолжает им управлять и после своей смерти, как в «Тысяче глаз доктора Мабузе» 1960 г., последней части трилогии.

Отдает дань немецкому экспрессионизму и Вуди Аллен в фильме «Тени и туман» 1991 г. По сюжету в городе орудует маньяк-убийца «Странглер», подобно Джеку-потрошителю из «Ящика Пандоры» Г. В. Пабста. Весь город выходит на поиски убийцы. Чудака-клерка Кляйнмана, в исполнении Вуди Аллена, поднимают среди ночи для поисков убийцы. Город погружен в туман. В тумане с Кляйнманом происходит много различных приключений, в результате он становится подозреваемым, ему грозит линчевание. Спасаясь бегством, Кляйнман встречает фокусника, который загипнотизировал убийцу с помощью зеркала. Кляйнман с фокусником приковывают его цепью, но он словно растворяется в зеркале. Интересно живописное решение фильма. Из погруженного в туман города начинают отчетливо проступать «тени» — фигуры героев. В этом заслуга оператора Карло ди Пальмы.

Наиболее яркое цветовое решение в духе немецкого экспрессионизма присутствует в фильме «Дик Трейси» 1990 г., где режиссером выступил Уоррен Битти, он же сыграл главную роль, но главная заслуга принадлежит, конечно же, выдающемуся оператору Витторио Стораро. Литературной основой явились комиксы Честера Гулда. В основе сюжета — противостояние крутого полицейского Дика Трейси и гангстера по кличке «Большой Мальчик Каприз» в исполнении А. Пачино. Банда «Большого» держит в страхе весь город. Конфликт героев нашел свое отражение в цветовом решении благодаря В. Стораро, его собственной теории цвета [\[16, Электронный ресурс\]](#), схожей с теорией цвета у Гете и экспрессионистов. Красный цвет, согласно В. Стораро, есть цвет жизненной активности. Этим цветом в фильме наделен Малыш, ребенок-беспризорник, помощник Трейси. В красном появляется также «Большой мальчик Каприз». Оранжевый цвет — цвет теплых семейных отношений. Это цвет подруги Дика Трейси — Тесс Трухард. Желтый цвет символизирует осознание себя человеком, это — цвет Трейси. Синий, в системе В. Стораро, может означать как разум, так и интуицию, в данном случае, интуицию. Фиолетовый, сине-фиолетовый, в данном случае, связан с иррациональным началом, символизирует то, что называют злом. В этот цвет окрашивается ночной город, где правят силы зла. Зеленый — цвет познания. В зеленых тонах появляется Трейси, в зеленую одежду иногда одет Малыш, что объединяет «невинность юности с познанием зрелости» [\[16, Электронный ресурс\]](#). Черный цвет означает все бессознательное, тайное [\[16, Электронный ресурс\]](#). В черных одеждах и черных тонах появляется певичка кабаре Махоуни, в исполнении Мадонны, которая надевает маску Неизвестного и пытается сместить «Большого», но сама погибает. В фильме использован также специальный яркий грим, который носят гангстеры, что тоже говорит о традициях экспрессионизма.

Многие направления современного кинематографа, так или иначе, перекликаются с немецким экспрессионизмом. С 2005 г. выходит «Город грехов» Р. Родригеса, криминальный триллер в стиле нуар, а затем и его продолжение. Макабрические элементы использует Тим Бертон. Появляются новые вампирские саги.

Заключение

Таким образом, экспрессионизм, как мы видим, был ярким явлением не только в живописи, литературе, но и в кино. Он положил начало новым жанрам: фильмам ужасов, фильму нуар, вампирским сагам. Он изменил отношение к времени в кино. Ночь становится не только временем, но и метафорой. Экспрессионисты вводят в

повествование новую реальность — сон. Противопоставление добра и зла, света и тьмы достигаются новыми техническими средствами. Немецкие экспрессионисты впитали все новшества своего времени, в том числе, достижения русского монтажа и оказали влияние на весь мировой кинематограф. К ним обращались и обращаются за вдохновением многие современные представители авторского и коммерческого кино. Фильмы, исполненные в традициях экспрессионистов, часто имеют и коммерческий успех.

Библиография

1. Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина. СПб.: Порядок слов, 2019. 464 с.
2. Сальникова Е.В. Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» // Наука телевидения. № 16.2. 2020. С. 45–69. URL: <https://tv-science.online/journals/16-2-prostranstvo-goroda-i-povestvovaniya-v-filme-kabinet-doktora-kaligari/> (дата обращения 11.03.2023).
3. Сальникова Е.В. «Алгол. Трагедия власти» (1920) -- футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса» // Художественная культура. № 2. 2021. С. 286–321.
4. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Пер. с англ. М.: Искусство, 1977. 320 с.
5. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Паст Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
6. Eisner L. The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. University of California Press, 2008. 360 p.
7. Kurtz R. Expressionism and Film. Indiana University Press, 2016. 280 p.
8. Barron S., Dube Wolf-Dieter. German Expressionism: Art and Society. Thames and Hudson, 1997. 399 p.
9. Pan D. Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. 239 p.
10. Giesen R. The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy Jefferson. North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2019. 231 p.
11. Coate P. The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror. Cambridge University Press, 1991. 287 p.
12. Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre / Ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers. 2017. 248 p.
13. Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht / Ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen: V&P unipress, 2010. 193 p.
14. Brockmann St. A Critical History of German Film. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
15. Винчи да Леонардо. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. / Репринт с изд. 1935 г. М.: Ладомир, 1995. 492 с.
16. Стараро В. Живопись светом (1992, видеозапись)]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337> (дата обращения 11.03.2023).
17. Попова Л.В. Ночное действие в фильмах А. Хичкока // Артикульт. № 4 (36). 2019. С. 94–102. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-36-4-2019/articult-36-4-2019-popova.php> (дата обращения 11.03.2023). DOI: 10.28995/2227-6165-2019-4-94-102

18. Делез Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2004. 624 с.
19. Гете И.В. Учение о цвете / Перевод с немецкого В.О. Лихтенштадта.. М.: АСТ, 2021. 256 с.
20. Эйзенштейн С.М. Метод: в 2 т. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. 688 с.
21. Попова Л.В. Звуковые эксперименты Дзиги Вертова // Инновационные технологии в кинематографе и образовании: VI Международная научно-практическая конференция, Москва, 16-18 октября 2019 г. М.: ИПП «КУНА», 2020. С. 73-84.
22. Рошаль Л.М. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982. 264 с.
23. Вертов Д. Из наследия: Статьи и выступления. В 2 т. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
24. Попова Л.В. Евразийская идея и кино русского авангарда // Вестник славянских культур. Т. 59. 2021. С. 21-32. DOI: 10.37816/2073-9567-2021-59-21-32
25. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.
26. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья посвящена одному из интересных аспектов эстетики кино прошлого века – работе со светом и тенью в фильмах, которые можно отнести к традиции экспрессионизма. Автор даёт краткую характеристику экспрессионизма как феномена европейской (главным образом, немецкой) культуры начала двадцатого века, убедительно показывает значимость «диалектики» «чёрного» и «белого» как инструментов киноискусства, просто и в то же время вполне квалифицированно знакомит читателя с основными вехами истории становления и эволюции той ветви кино, которое выступило в это время в качестве выражения мировоззрения экспрессионизма. Во второй части статьи автор подробно показывает влияние кино, созданного в рамках эстетики экспрессионизма, на развитие киноискусства более позднего периода, в частности, на творчество А. Хичкока. Более того, автор утверждает даже, что подобное влияние можно обнаружить и в кинофильмах конца прошлого века, например, у Вуди Алена, а также в современном кино. Думается, однако, что в последнем случае имеет место не столько влияние непосредственно киноискусства экспрессионизма, сколько многократно адаптированные художественные и технические решения, которые невозможно уже однозначно свести к их «историческому истоку». Статья в целом производит весьма благоприятное впечатление, автор, несомненно, обладает широкой эрудицией в той области культуры, о которой берётся судить, хотя в некоторых случаях и делает поспешные заявления. Особенно заметно это тогда, когда его высказывания выходят за границы киноискусства. Кроме того, излишне кратким и поверхностным в содержательном отношении выглядит заключение, хотелось бы порекомендовать переработать его до публикации статьи в журнале. Текст статьи написан доступным языком, она легко читается, правда, довольно часто встречаются лишние запятые, например: «изучение света и тени, как одной из его главных...», «...придавали ночи, как времени...», «а также, изображению тени», «а также, ярмарочная площадь», «Винсента ван Гога, с его особой техникой», «многие направления современного кинематографа, так или иначе, перекликаются...» и т.п. Кое-где остались опечатки и небольшие

стилистические погрешности. Так, в предложении «...обращается к более раннему источнику, на который опирался и Б. Стокер — новеллу Джозефа...» должно стоять «новелле», кроме того, здесь осталось «незамкнутым» придаточное предложение. «Сходит на нет» можно взять в кавычки как единое выражение, а можно и не брать, но закавычивать одно слово здесь нельзя. Выражение «...связано с немецкой культурной романтической традицией» следует заменить, например, на «традицией немецкого романтизма». Сделанные замечания, однако, не ставят под сомнение общий высокий уровень рецензируемой статьи, автор может внести исправления в текст в рабочем порядке. Рекомендую опубликовать статью в научном журнале.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Дин Ч. — Объединения художников начала XXI века в контексте развития художественной жизни Санкт-Петербурга // Культура и искусство. – 2023. – № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.48502 EDN: GLRPOQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=48502

Объединения художников начала XXI века в контексте развития художественной жизни Санкт-Петербурга

Дин Чживэй

аспирант, кафедра искусствоведения и педагогики искусства, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, к. 6, каб. 51

✉ dingzhiwei@rambler.ru



[Статья из рубрики "Стили, течения, школы"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.48502

EDN:

GLRPOQ

Дата направления статьи в редакцию:

09-10-2023

Аннотация: Деятельность современных художественных объединений, творческих союзов и арт-групп профессиональных художников Санкт-Петербурга в настоящее время является мало изученным и дискуссионным вопросом. Специфика петербургских сообществ такого рода тесно связана с традициями местной художественной школы, является одновременно новаторской, а порой и с радикальными творческими исканиями их представителей. Подобное сочетание приводит к формированию разнообразного, но неоднородного и подвижного культурного пространства города на Неве. Для понимания его специфики необходим анализ структуры, состава и содержания работы художественных объединений Северной Венеции, актуальных для начала XXI века. В современном Санкт-Петербурге продолжается процесс формирования арт-объединений разной формации, что способствует развитию изобразительного искусства и утверждения его основных форм, тем и жанров. Основным вкладом настоящего исследования в разработку проблематики является выявление основных причин создания «молодых» творческих объединений, деятельность которых не связана с работой Союза художников России, а также освещение процессов их вовлечения в

культурную жизнь города. Установлено, что «молодым» творческим объединениям присуще единство идейно-стилевых взглядов и концепций, а также весьма гибкий характер, позволяющий активно вовлекаться в художественную жизнь Санкт-Петербурга и всей России, участвовать в самых разнообразных и разноплановых проектах.

Ключевые слова:

художественное объединение, союз художников, выставка, арт-группа, художественная жизнь, Санкт-Петербург, выставочно-коммерческая практика, просветительская деятельность, творческий союз, неофициальная ассоциация

Художественная жизнь Санкт-Петербурга формировалась на протяжении нескольких столетий и продолжает свое развитие в XXI веке. Большую роль в этом процессе играли различные объединения и союзы профессиональных художников, особенно во второй половине XIX– XX века. Под ними понимаются различные типы сообществ художников и/или представителей творческих специальностей, которые могут включать элементы профсоюза, а также творческого и коммерческого союза. Причем на разных этапах развития подобных объединений отдельные из перечисленных аспектов работы могли акцентироваться, а какие-то уходить на второй план. Так, например, в советское время единственное официальное сообщество, известное как Союз художников СССР, в основном, представляло собой профессиональный союз, созданный с целью представительства и защиты прав, интересов его членов в трудовых отношениях, занималось распределением государственных заказов, мастерских, путевок и т.д. В настоящее время в Северной столице действуют разные художественные объединения, которые оказывают непосредственное влияние на местную художественную жизнь. Деятельность подобных сообществ в разных регионах советской и постсоветской России в середине - второй половине XX века рассмотрена достаточно детально в контексте проблем развития искусства. Так, данная тематика вставала в фокус внимания Е.Ю. Деготь, В.А. Тупицына, Б.И. Иогансона, Ю.В. Леонычевой, Д.В. Демкиной, Е.Н. Алексеевой и др. Арт-пространство современного Петербурга получило характеристику в трудах Д.Я. Северюхина, Е.П. Сталинской, Т.М. Милюковой, В.Б. Высоцкого и т.д. В тоже время работ, которые бы комплексно раскрывали основные особенности того, как подобные группировки участвуют в развитии современного творчества, практически нет. Следовательно, установкой настоящей публикации является анализ форм и направлений деятельности петербургских художественных объединений, а также их воздействие на формирования арт-пространства города. Для достижения поставленной цели требовалось решить такие задачи, как выявить состояние изученности вопроса, определить основные черты арт-групп, показать роль в активизации и развитии художественной жизни Петербурга.

Влияние подобных объединений на художественную жизнь Санкт-Петербурга обоснованно велико и имеет определенные особенности, которые касаются как состава, так и специфики выставочно-коммерческой практики и просветительской деятельности. Сказываются здесь не только различия поколений — советского, постсоветского и тех, кто учился и даже родился уже в Российской Федерации, например, так называемое «поколение тридцатилетних», но и разница в художественной школе. Формированию общего представления об их деятельности в современном городском пространстве и выявлению базовых черт, отчасти попытке типологизации данных сообществ посвящена данная публикация. В качестве научно-методической базы для этого исследования

рассматриваются работы Л.Ю. Гуревич [\[1, 2\]](#), занимающейся ленинградским андеграундом и современной петербургской живописью, В.А. Ушакова, изучающего историю развития Ленинградского — Санкт-Петербургского Союза художников. Также отметим знаковые для понимания всех нюансов художественной жизни города в прошлом и настоящем труды Е.Ю. Андреевой [\[3\]](#), А.Ф. Дмитренко и Р.А. Бахтиярова [\[4, 5\]](#), Л.В. Мочалова [\[6\]](#), В.А. Гусева и В.А. Леняшина [\[7\]](#), Д.Я. Северюхина [\[8, 9\]](#) и др. Они показывают развитие ленинградско-петербургской художественной школы, но не дают полную характеристику деятельности объединений профессиональных художников на современном этапе.

В настоящее время в Санкт-Петербурге действуют объединения, которые имеют многолетнюю историю. Самое крупное, авторитетное и массовое из них — это бывшее ленинградское отделение Союза художников СССР, ныне региональная творческая общественная организация «Санкт-Петербургский Союз Художников». Подобно своему предшественнику, творческий союз сегодня объединяет как художников, так и реставраторов, искусствоведов. Члены объединения получают мастерские, заказы, а также имеют возможность взаимодействовать в рамках различных творческих проектов, выставок, конференций. Для экспонирования и продажи работ участников работает Выставочный центр.

Данное объединение изначально создавались по инициативе государства для контроля профессиональных художественных кадров с точки зрения идеологии, отчасти утверждения принципов соцреализма. Однако в настоящее время Санкт-Петербургский Союз художников стремится восстанавливать и продолжать традиции русского искусства как досоветского, так и советского прошлого. Это обусловлено самой историей, так как его истоки идут из дореволюционного времени, а форма и структура утверждаются в период страны советов. Как отмечал искусствовед В.А. Ушаков, «выбор в пользу реализма позволил сохранить традиции подлинного российского реализма и великолепную художественную школу при всех отрицательных сторонах идеологического прессинга» [\[10, с. 7\]](#). Особенно актуальным в 2000-х годах, когда со стороны российского общества возрос спрос на традиционность.

К числу крупных объединений также следует отнести Санкт-петербургский творческий Союз художников (IFA). В его состав входят живописцы, графики, фотографы, дизайнеры, ювелиры, иконописцы, а также мастера декоративно-прикладного искусства, скульпторы. К числу нововведений в структуре сообщества следует отнести секцию «новых медиа» [\[6\]](#), что дало возможность художникам, увлеченным созданием изображений и арт-объектов с помощью современных компьютерных и Интернет-технологий, экспонироваться при помощи объединения. Это особенно важно, так как в городе чувствуется острая нехватка экспозиционных площадок для показа подобных произведений. Союз также как «старший» собрат, обладает небольшим фондом мастерских, но акцент все же делает на экспозиционно-выставочной, коммерческой и просветительской работе, например, широко известны публике стали так называемые «творческие усадьбы».

Санкт-петербургский творческий Союз художников позиционирует себя в качестве продолжателя традиций Ленинградского Горкома художников-графиков [\[11\]](#). Искусствовед А.К. Флорковская, занимавшаяся изучением его деятельности, рассматривает данную организацию как показательный пример сообщества художников позднесоветского периода. Она полагает, что в нем соединились черты дореволюционных институций и «социополитические реалии последних советских

десятилетий» [\[12, с. 181\]](#), что характерно для города на Неве. Во многом он создавался в оппозиции к Союз художников СССР, так как изначально в его состав вошли те художники, которые не состояли в первом и не желали следовать официальной линии в искусстве. По сути, обе организации долгое время действовали как профсоюзы для тех, кто был лоялен власти, и тех, кто ратовал за альтернативное и свободное творчество. Однако сейчас подобное противостояние нивелировалось, и обе организации заняли свои ниши в художественной жизни Санкт-Петербурга.

Обращает на себя внимание, что помимо крупных общественных объединений, которые функционировали как профсоюзы и фонды мастерских, в 1980-х годах в тогда еще Ленинграде стали создаваться малые группы и союзы художников, причем буквально в подпольных условиях. Открытие таких структур было связано с попытками последней волны нонконформистов, как писал их представитель и альтернативный поэт, прозаик В.Б. Кривулин, «обозначить пределы интеллектуальной свободы» [\[13\]](#). При этом они не порывали так основательно, как московские концептуалисты, с предшествующей традицией, сохраняли преемственность поколений. В последующие годы 1990-е гг. следовал достаточно резкий выход андеграунда на публичную сцену, уже совершенно в ином социокультурном и политическом, а также экономическом измерении. Вместе с тем, местная художественная школа, часто упрекаемая в «архаичности ленинградской традиционности» [\[13\]](#) формировалась несколько в стороне от столичного мейнстрима, что позволило ей обрести еще большее своеобразие, в том числе, за счет разнородности художественных объединений и одновременно их тесного взаимодействия между собой.

Одним из наиболее известных союзов такого рода стала ассоциация «Творческое объединение „Митьки“», которая образовалась еще в 1982 году и дала начало развитию целой субкультуры. В настоящее время из неофициального искусства представители этого объединения выросли до уровня «классиков». Они активно принимают в свои ряды новых «братушек» и «сестренок», которые продолжают общую линию «городского фольклора», заложенную еще Д.В. Шагиным и В.Н. Шинкаревым. При этом ассоциация, получив собственное пространство в центральной части города, имеет возможности вести выставочную деятельность, реализует разнообразные культурные проекты, например, «Петербург. Остановки по требованию», занимается просвещением, проводя мастер-классы, литературные и музыкальные вечера. Тем самым, данное объединение носит черты своеобразного общественно-эстетического движения [\[14\]](#), которое оказывает значительное влияние на художественную жизнь города на Неве.

Важно отметить, что петербургские объединения современных художников, будучи выходцами одной художественной школы, часто взаимодействуют между собой. Так, например, в недавнем прошлом те же «Митьки» находились в коллаборации с другими художественными группами, например, «Инаки», «Алипий», «Остров», «Новые художники» и т.д. Огромное влияние на культурное пространство города также оказывала арт-группа «Новые художники», созданная в Ленинграде художником Т.П. Новиковым в 1982 году и в итоге превратившаяся в Новую Академию Изящных Искусств. Позднее все эти группы трансформировались в товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), позднее переродившееся в арт-центр «Пушкинская, 10». Если в советский период авторов спланировал оппозиционный характер творчества, то после перестройки там они формировали и формируют до сих пор свободное пространство, объединяющее творческий потенциал нескольких художественных галерей, концертную площадку, музыкальные клубы, студии звукозаписи, детский театр и творческие мастерские известных художников и музыкантов [\[15\]](#).

Интересно то, что в Санкт-Петербурге происходит постоянное обновление подобных союзов и объединений: одни исчезают по воле создателей и в силу экономических факторов, а другие появляются. Примером тому может стать созданная еще в 1980-х годах творческая группа «Старый город», которая объединяла художников, по словам лидера группы Я.А. Антонышева, желающих «сохранять старые домики» [\[16\]](#). Их работы, связанные с образами Петербурга, уходящего в прошлое, постоянно появлялись на выставочных площадках города. Это могли быть собственные одноименные проекты или сборные, общегородские и даже иногородние. Деятельность «Старого города» продолжалось до момента распада группы в 2020 году. После чего ее члены либо начали работать самостоятельно, либо влились в другие объединения.

Творческие союзы как разновидность художественных объединений в настоящее время более характерна для групп молодых художников, увлеченных актуальными тенденциями в искусстве или связанных между собой профессиональными интересами. Они редко подвергаются оформлению как организации. Например, неофициальная ассоциация «Арт-Мир» была создана вокруг творческой мастерской, позднее превратившейся в школу искусств. В ее состав входят, прежде всего, выпускники Санкт-Петербургской академии художеств им. И.Е. Репина, которые не только работают и выставляются вместе как последователи традиционного искусства и новаторы-преобразователи, но и обучают своему искусству других [\[17\]](#). По схожему принципу создавались такие объединения, как «Артика», «Художники Невского», «Арт-телега», «Брандмауэр» и др.

Отметим, что современный художественный процесс в меньшей степени оказывает влияние на крупные объединения и группы, основанные в советский и постсоветский период. Первые действуют по большей части как профсоюзы, а вторые представляют собой выставочно-коммерческие объединения, которые помогают художникам сплотиться, сообщать, продвигать свои взгляды на искусство и уменьшить зависимость от изменчивых вкусов публики. Так, открытое в 2005 году объединение «Товарищество передвижных художественных выставок XXI век» стремится объединить авторов, склонных к реалистическому изображению мира, содержательности и сохранению традиций прошлого. Члены объединения делают ставку на просвещение публики, создавая своими работами, выставками и мастер-классами особое «культурное пространство» [\[18\]](#). Тем самым, объединения художников сейчас понимаются как формы и способ воздействия авторов на культурное пространство города.

Обращает на себя внимание то, что петербургские объединения художников в начале XXI века, в основном, представлены небольшими творческими группами и мастерскими. Подобные малые формы, часто не оформленные официально, не имеющие четко сформулированного устава, для современной насыщенной и крайне неоднородной художественной жизни Петербурга являются наиболее оптимальными образованиями. При этом почти все открыто заявляют о своем желании продолжать традиции петербургской художественной школы досоветского и даже советского периода. Необходимо также отметить, что члены таких сообществ создают свои работы преимущественно в реалистическом ключе, реже обращаются к абстрактному искусству и перформансу. В их творчестве заметно усиление и обогащение техник исполнения, особенно, в станковых композициях и произведениях декоративно-прикладного искусства. Эти процессы пришли на смену жажде новизны, иронии и цинизму, которые ранее были в приоритете. Причем художники нередко являются членами Союза художников, но параллельно могут состоять в других структурах, что открывает для них больше возможностей для творческих экспериментов.

Обобщая проведенный анализ, отметим, что важным этапом в развитии художественной жизни Санкт-Петербурга в конце XX века стало создание объединений художников, творчество которых не входило в рамки выставочной деятельности Союза художников. Они были альтернативой официальных структур. В начале XXI столетия ситуация поменялась, так как подобные сообщества художников стали создаваться, прежде всего, для совместной выставочной деятельности и продажи произведений, а также как способ позиционирования и проекции идей и образов в культурное пространство города. Многие союзы художников, особенно молодых авторов, сейчас складываются в силу их желания решать профессиональные вопросы, получать работу и банально зарабатывать на хлеб. Они образуются вокруг мастерских и творческих коллективов, в кругу знакомых, порой перерастая в целые художественные школы или галереи искусства. Тем самым, «молодые» художественные объединения имеют совершенно иные причины создания, позволяют создавать разным авторам разнообразные и разноформатные проекты и решать коммерческие вопросы. Причем, если крупные и обладающие историей объединения полифункциональны в плане состава своих членов, то молодые и новейшие группы — это, как правило, союзы авторов, близких друг к другу по виду, жанру и течению в искусстве. Последние могут состоять из членов Союза художников и подобных ему организаций, но общие интересы с другими авторами приводят их к необходимости создания арт-групп. Их появление, изменения внутри них свидетельствуют о насыщенной художественной жизни города.

Библиография

1. Гуревич Л.Ю. Художники ленинградского андеграунда: Биографический словарь. СПб.: Искусство. 2007. – 318 с.
2. Гуревич Л.Ю. Арефьевский круг. / Сост. Л. Гуревич. Серия «Авангард на Неве». СПб., 2002. – 510 с.
3. Андреева, Е. Ю. «Орден непродávающихся живописцев» и ленинградский экспрессионизм / Е. Ю. Андреева // Беспутные праведники, или Орден нищенствующих живописцев. Каталог выставки. – Санкт-Петербург : Новый музей, 2011. – С. 9–22.
4. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство. // Петербургский художник, 2017. — № 25. – С. 74–90.
5. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Ленинградская школа и реалистические традиции отечественной живописи // Ленинградская школа живописи. Очерки истории. – СПб. : Галерея АРКА, 2019. – С. 58–65.
6. Мочалов Л. Группа «Одиннадцати». Взгляд в ретроспективе с личными воспоминаниями // Художник Петербурга. – 2002. № 9. – С. 9–11.
7. Гусев В. А., Леняшин В. А. Ленинградскому изобразительному искусству шестьдесят лет // Изобразительное искусство Ленинграда. Выставка произведений ленинградских художников. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С. 13–19.
8. Северюхин, Д.Я. Художественный рынок Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.04 / Северюхин Дмитрий Яковлевич; [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. Москва, 2010. – 868 с.
9. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. «Художническое общество» в Санкт-Петербурге. История в документах // Невский архив. Вып. 3. СПб.: Изд-во Чернышева, 1997. – С. 434–448.

10. Ушакова В.А. Прошлые и настоящие Ленинградского – Санкт-Петербургского Союза художников // Художники – городу. Выставка к 70-летию Санкт-Петербургского Союза художников. СПб: Петрополь, 2003. – С. 7–13.
11. Санкт-Петербургский Творческий Союз Художников (IFA). – URL: <https://www.ifaspb.info/> (Дата обращения: 06.09.2023)
12. Флорковская А.К. Секция живописи Горкома графиков как пример художественного сообщества позднесовесткого времени (1976–1988) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 5 (79). – С. 181–184.
13. Берг М. Радикалы и консерваторы: два поколения русского андеграунда // Горький – российское сетевое издание. – URL: <https://gorky.media/context/radikaly-i-konservatory-dva-pokoleniya-russkogo-andegraunda/> (Дата обращения: 05.09.2023)
14. «Митьки» как художественное объединение // Искусствоед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре, 2019. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2019/11/17/mitki-kak-hudozhestvennoe-obedin/> (дата обращения: 03.09.2023).
15. АРТ-центр «Пушкинская-10». – URL: <https://p-10.ru/aboutus/#today> (Дата обращения: 15.09.2023).
16. Дело «Старого Города» — вчера, сегодня и завтра // Выставочный Центр Санкт-Петербургского Союза Художников. — URL: <https://web.archive.org/web/20131003103337/http://www.spb-uniart.ru/index.php?id=1194> (Дата обращения: 01.09.2023).
17. Творческая ассоциация художников Санкт-Петербурга «АртМир» // ArtLib – библиотека изобразительных искусств. – URL: <http://www.artlib.ru/index.php?id=12&idp=0&fp=2&uid=471&idg=1&sa=1> (Дата обращения: 01.09.2023).
18. Передвижники 21 век Санкт-Петербург. – URL: <http://www.art-vystavka.spb.ru/> (Дата обращения: 18.09.2023)

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной на рецензирование статье («Объединения художников начала XXI века в контексте развития художественной жизни Санкт-Петербурга»), судя по заголовку, могли бы стать влияние, роль или место объединений художников начала XXI века в развитии художественной жизни Санкт-Петербурга: сам автор утверждает, что «влияние подобных объединений на художественную жизнь Санкт-Петербурга обоснованно велико и имеет определенные особенности...», тем более, что «формированию общего представления об их деятельности в современном городском пространстве и выявлению базовых черт, отчасти попытке типологизации данных сообществ посвящена данная публикация». Неконкретность программы исследования (отсутствие формулировок проблемы, объекта, предмета исследования, соотнесения конкретных задач с научными методами их решения) существенно затрудняет верификацию полученного результата. Читателю приходится догадываться и аналитически выявлять в соотношении целеполагания и итогового вывода суть научной проблемы и вклад автора в её разрешение. Подобная неопределенность в суждениях исследователя, как правило, свидетельствует о начальном этапе научного поиска, из чего следует, что автор пытается проблематизировать некоторое исследовательское

поле для дальнейших изысканий. Таким полем, исходя из контекста статьи, является художественная жизнь Санкт-Петербурга в пределах 1980-2020-е гг. (объект исследования), которому, к сожалению, автор не дает конкретного определения. Между тем, учитывая существующие теоретические расхождения в понимании природы художественной жизни, определяющая объект исследования категория обязательно должна быть сформулирована. Автор не поясняет термин «художественная жизнь», но из контекста можно заключить, что она состоит исключительно из приведенных автором примеров деятельности отдельных объединений художников и ими исчерпывается — скудновато не только для Санкт-Петербурга (Северной Пальмиры), но и для категории «художественная жизнь». Приведем для примера две несводимые воедино позиции в отношении трактовки «художественной жизни» в российском теоретическом дискурсе. Первая состоит в максимальном обобщении: т. е. под художественной жизнью региона понимается вся совокупность художественного творчества людей, населяющих регион. Соответственно, в художественную жизнь в равной мере вносят свой посильный вклад и Заслуженный деятель искусств, и бабушка, вышивающая крестиком латку на рубаше внука, и выдающийся композитор, и школяр, читающий стишок Дедушке Морозу под елкой. Другая позиция, задекларированная в государственных документах стратегического планирования (например, в Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года), состоит в институализации художественной жизни: т. е. в государственных документах учитывается лишь та часть художественной жизни общества, которая задокументирована в отчетах деятельности организаций и общественных институтов, включая, конечно же и отдельных деятелей культуры и искусств, чья деятельность фиксируется в конкретных задокументированных показателях. В любом случае художественная жизнь Санкт-Петербурга в целом не может исчерпываться приведенными автором примерами. А о том, какой вклад приведенные примеры внесли в художественную жизнь Санкт-Петербурга можно говорить лишь на основании сравнений описанной автором области с иными видами целесообразной художественной деятельности.

Исходя из описанного выше общего проблемного поля художественной жизни, можно вывести проблему институализации сообществ художников Санкт-Петербурга, в которую автор, на взгляд рецензента, внес посильный вклад: «Интересно то, что в Санкт-Петербурге происходит постоянное обновление подобных союзов и объединений: одни исчезают по воле создателей и в силу экономических факторов, а другие появляются»; «Творческие союзы как разновидность художественных объединений в настоящее время более характерна для групп молодых художников, увлеченных актуальными тенденциями в искусстве или связанных между собой профессиональными интересами. Они редко подвергаются оформлению как организации» и др. Институализация сообществ художников Санкт-Петербурга, как следует из контекста представленного исследования, для большинства объединений не является самоцелью. И автор верно подмечает, что она (институализация) не всегда непосредственно связана с художественной жизнью (художественные проекты, выставки и пр.), но тем не менее может отчасти характеризовать интенсивность художественной жизни: чем больше институализировано объединений, тем большая часть художественной жизни может быть зафиксирована и осмыслена теоретиками. При этом институализация выражается не только наличием устава организации, но и конкретной художественной деятельностью, которая так или иначе фиксируется в медийном пространстве. В этом контексте ценно обращение автора к первоисточникам, отражающим различные аспекты институализации художественной жизни Санкт-Петербурга.

Анализ специальной литературы и первоисточников позволил автору резюмировать свой обзор ценными выводами: «важным этапом в развитии художественной жизни Санкт-

Петербурга в конце XX века стало создание объединений художников, творчество которых не входило в рамки выставочной деятельности Союза художников», а в «начале XXI столетия ситуация поменялась, так как подобные сообщества художников стали создаваться, прежде всего, для совместной выставочной деятельности и продажи произведений, а также как способ позиционирования и проекции идей и образов в культурное пространство города». Таким образом, не смотря на некоторую спутанность (непрозрачность) программы исследования, автор приходит к логичному заключению, аргументированность которого не вызывает сомнений.

В этой связи, для улучшения качества статьи рецензент рекомендует автору конкретизировать программу исследования во введении. Поскольку автор усматривает эволюцию в основаниях институализации объединений художников Санкт-Петербурга, выраженную в конце XX в. исключительно в оппозиционном по отношению к Союзу художников движении, а в начале XXI в. в поиске способов идейных и экономических коллабораций художников для совместной выставочной деятельности и позиционирования оригинальных образов в культурное пространство города, возможно, именно эту эволюцию было бы целесообразно обозначить в качестве предмета исследования.

Методологии исследования автор не уделяет особого внимания, но вполне очевидно, что она базируется на историко-биографической реконструкции этапов институализации объединений художников Санкт-Петербурга. Помимо тематической выборки источников автор подкрепляет исследование анализом и сравнением типов коллабораций художников для совместной выставочной деятельности и позиционирования оригинальных образов в культурное пространство города, хотя логическая процедура типологии остается не завершенной. В этой связи, рецензент отмечает, что типологию объединений художников Санкт-Петербурга либо необходимо завершить, представив её результаты в итоговом выводе, либо исключить из вводного целеполагания, а обозначить в качестве перспективы дальнейшего исследования темы в заключении.

Актуальность исследования автор поясняет особым влиянием объединений художников на художественную жизнь Санкт-Петербурга, но, вместе с тем, не резюмирует в итоговом выводе в чем именно проявляется это влияние. Безусловно, многообразие коллабораций художников для совместной выставочной деятельности является показателем демократизации и богатства художественной жизни Северной Пальмиры, о чем, конечно же необходимо сказать в заключении, иначе исчезает логическая связь актуальности темы с итоговым выводом.

Научная новизна исследования, состоящая в авторском обобщении работ коллег и первоисточников, свидетельствующих о деятельности различных объединений художников Санкт-Петербурга, а также в выводе об эволюции оснований их институализации, в целом заслуживает доверия.

Стиль текста автор выдержал научный. Структура лишь от части отражает логику изложения результатов научного исследования и нуждается в совершенствовании методического сопровождения.

Библиография, учитывая опору автора на тематическую выборку первоисточников, в целом в некоторой степени отражает проблемное поле исследования: нет анализа научной литературы за последние 3-5 лет, не раскрыты в должной мере теоретические основания, нет зарубежной литературы (разве художественную жизнь Санкт-Петербурга не изучают за рубежом?). Стиль оформления пп. 1-4, 6, 8-10 нуждается в корректировке с учетом требования редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам в целом корректна, хотя автор и избегает дискуссий с коллегами.

Интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство» к теме исследования,

безусловно, гарантирован. Однако автору следует при доработке яснее выразить общую программу исследования, чтобы научная новизна полученного результата была более очевидна для читателя.

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 «Объединения художников начала XXI века в контексте развития художественной жизни Санкт-Петербурга», в которой проведено исследование деятельности современных творческих объединений и их роль в формировании социокультурной среды.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что художественная жизнь Санкт-Петербурга формировалась на протяжении нескольких столетий и продолжает свое развитие в XXI веке. Большую роль в этом процессе играют различные объединения и союзы профессиональных художников, особенно во второй половине XIX– XX веке. Данные организации могут включать элементы профсоюза, а также творческого и коммерческого союза. На разных этапах развития подобных объединений автором акцентируется внимание на отдельных из перечисленных аспектов работы.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в настоящее время в Северной столице действуют различные как формальные, так и неформальные творческие объединения, которые оказывают непосредственное влияние на местную художественную жизнь.

В качестве научно-методической базы для данного исследования автором рассматриваются работы Л.Ю. Гуревич, занимающейся ленинградским андеграундом и современной петербургской живописью, В.А. Ушакова, изучающего историю развития Ленинградского — Санкт-Петербургского Союза художников. В ходе исследования автором применялись общенаучные методы анализа и синтеза, а также историкокультурный и социокультурный анализ.

Целью настоящего исследования является анализ форм и направлений деятельности петербургских художественных объединений, а также их воздействие на формирования арт-пространства города. Для достижения поставленной цели автором поставлены следующие задачи: выявление состояния изученности вопроса, определение основных черты арт-групп, анализ их роли в активизации и развитии художественной жизни Петербурга.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает, что деятельность подобных сообществ в разных регионах советской и постсоветской России в середине - второй половине XX века рассмотрена достаточно детально в контексте проблем развития искусства. В то же время автором отмечено ничтожно малое количество работ, которые бы комплексно раскрывали основные особенности того, как подобные формирования участвуют в развитии современного творчества, практически нет. В частности, труды исследователей художественной среды Санкт-Петербурга показывают развитие ленинградско-петербургской художественной школы, но не дают полную характеристику деятельности объединений профессиональных художников на современном этапе. Детальное освещение данного вопроса и составляет научную новизну исследования.

Автор детально раскрывает особенности деятельности как официальных крупных, так и неформальных малых художественных объединений, таких региональная творческая общественная организация «Санкт-Петербургский Союз Художников», Санкт-

петербургский творческий Союз художников (ИФА), «Творческое объединение "Митьки"», «Арт-Мир», «Товарищество передвижных художественных выставок ХХІ век» и других, делая акцент на истории их создания, описании их целей, традиций, принципов формирования и членства.

Влияние подобных объединений на художественную жизнь Санкт-Петербурга, по мнению автора, обоснованно велико и имеет определенные особенности, которые касаются как состава, так и специфики выставочно-коммерческой практики и просветительской деятельности.

Проведя историкокультурный анализ деятельности творческих объединений, автор отмечает тенденцию к работе художников в реалистическом жанре и возвращению к традиционной живописи и даже к отдельным творческим традициям дореволюционной России. Важным этапом в развитии художественной жизни Санкт-Петербурга в конце ХХ века автор считает создание объединений художников, творчество которых не входило в рамки выставочной деятельности Союза художников. Они были альтернативой официальных структур. В начале ХХІ столетия автор наблюдает трансформацию целей создания: подобные сообщества художников стали создаваться, прежде всего, для совместной выставочной деятельности и продажи произведений, а также как способ позиционирования и проекции идей и образов в культурное пространство города.

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 особенностей формирования художественной среды крупного города 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 исследования состоит из 18 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание 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:

Бажанов Н.С. — Начальный опыт синхронического описания текстов исторического музыкознания // Культура и искусство. – 2023. – № 10. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.68813 EDN: GMXNPE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68813

Начальный опыт синхронического описания текстов исторического музыкознания

Бажанов Николай Сергеевич

ORCID: 0000-0002-0116-2891

доктор искусствоведения

профессор, кафедра Общего фортепиано, Новосибирская государственная консерватория им. М.И.Глинки

630099, Россия, Новосибирская область, г. Новосибирск, ул. Советская, 21, оф. 6

✉ Bazhanov_Nikolaj@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.10.68813

EDN:

GMXNPE

Дата направления статьи в редакцию:

25-10-2023

Аннотация: В статье обсуждается небольшой начальный опыт применения синхронического описания в текстах музыкознания. В начале, раскрывается происхождение дихотомии синхрония – диахрония, введенных в лингвистику Фердинандом де Соссюром. Эти термины и понятия из языкознания, оказались настолько генеративными в методологическом плане, что были адаптированы в иные научные дисциплины. Начиная с Соссюра, специфика соотношений двух подходов наиболее глубоко выражена, как отношение системы предмета – синхронии и его эволюции – диахронии. В статье рассматривается коллективный интеллект (Лотман) как результат деятельности экспертов одной специальности. Подчеркивается продуктивность использования синхронического подхода для адекватного сравнения музыкальных произведений, в истории и теории исполнительского искусства. Основной задачей статьи было апробировать использование синхронического подхода для концентрации тематической информации о становлении классического стиля в музыкальной Европе

XVIII века. В качестве информационного средства использовалась полнотекстовая база данных вместе с поисковой машиной DtSearch 7.94 (8600). Главный пафос и функция синхронического подхода, – «сопоставление». Когда начала событий выравнены, появляется возможность сопоставлять их (события) между собой, а результаты сопоставления относить ко времени синхронизации. Синхронический подход демонстрирует сплошность и мономерность исторического времени. В синхронии мы видим, что сопоставление и сравнение преодолевают естественную раздельность исторических событий. В выводах статьи суммируются основные свойства синхронического и диахронического подходов: синхрония отражает системное устройство предмета и явления, а диахрония, их эволюцию. Для более продуктивного сопоставления событий, необходима синхронизация нескольких параметров и типов. Такой тип исторического исследования можно обозначить, как многофакторный синхронический анализ исторических событий. Дальнейшие перспективы развития синхронического и диахронического подходов заключаются в их синтезе, когда множественные срезы синхронии отсортированы по хронологии, а диахрония состоит из синхронических срезов времени.

Ключевые слова:

синхрония, диахрония, сопоставление, сравнение, одновременность, история, исторический метод, событие, история музыки, текст

Широко известны два основных принципа исторического метода, образующие знаменитый крест истории: диахронический и синхронический методы описания событий.

Диахрония рассматривает исторические события в потоке времени, а **синхрония** изучает события в отдельный и единственный момент времени. В основе диахронии – последовательность событий, в основе синхронии – одновременность. Это декларируется во множестве источников, используется в методологии кросс-культурных исследований [1], существует синхронический анализ в акустическом плане [2] но музыковедческие работы, в которых бы практически использовался исторический синхронический подход, практически полностью отсутствуют. Редкий случай использования синхронии и диахронии в искусствоведении содержится в работе Л. А. Бараш [3].

Понятия, термины синхронии и диахронии впервые были сформулированы швейцарским лингвистом Фердинандом де Соссюром и позже были перенесены в историческую науку как синхронический и диахронический подходы. Позднее, в исторических науках диахронический метод был разделен на хронологический метод и метод периодизации. Диахронический и синхронический принципы стали основными логическими параметрами для серии научных аналитических методов в различных дисциплинах.

Заменив в высказывании Фердинанда де Соссюра слово «язык» на слово «история», мы получаем правдоподобное и глубокое суждение «в каждый данный момент [курсив мой. – **история**] предполагает и установившуюся систему, и эволюцию; в любую минуту [курсив мой. – **история**] есть и живая деятельность, и продукт прошлого» [4, с.47]. Суждение Соссюра было методологическим обобщением настолько высокого уровня, что вместо слов, выделенных жирным курсивом, в ходе дальнейшего распространения и смысловых адаптаций этого суждения, побывали понятия «человек», «культура», «логика». Как это не парадоксально, дихотомический «крест» образованный системой (синхрония) и эволюцией (диахрония) продолжал работать и прорастать новыми

смыслами.

Синхроническое описание текстов

Приведем два ярких примера синхронического описания из книги Кремнева Франц Шуберт. Дата 11 мая 1809 года.

«Видя, что венцы не намерены сдаваться, французы начали артиллерийский обстрел осажденного города. Восемнадцать часов ухали тяжелые гаубицы, свистели снаряды, грохотали разрывы.

В одном из подвалов, расстелив одеяло на сыром и холодном каменном полу, лежал Бетховен. Обложив больные уши подушками, он старался уйти от войны...

В другом конце города умирал Гайдн. Семидесятисемилетнего старца при первом же орудийном выстреле поразил удар.

А на Университетской площади, словно узники в тюрьме, неотлучно сидели среди каменных стен конвикта его воспитанники... а Франц Шуберт, как обычно, сочинял и записывал музыку» [\[5, с. 20\]](#).

Именно синхронический способ описания удивительным пафосом «одновременности» связывает Гайдна, Бетховена, Шуберта, разделенных несколькими кварталами Вены в один миг истории. Этим способом мы узнаём о Вене как действительной музыкальной столице мира. А где ещё такие имена могли оказаться здесь и сейчас?

Приведем ещё один пример синхронического описания. «Шуберт умер в самом буйном расцвете сил как человеческих, так и творческих. В тридцать два года человеку только жить да жить. И творить и работать. В тридцать два года Бетховен еще не создал ни одной из своих великих симфоний – ни Героической, ни Четвертой, ни Пятой, ни Пасторальной, ни Седьмой, ни, наконец, Девятой.

«Гамлет» написан Шекспиром тридцати семи лет, «Отелло» – тремя, а «Король Лир» – четырьмя годами позже. И доживи Сервантес только до тридцатидвухлетнего возраста, мир был бы лишен «Дон Кихота» [\[5, с. 296\]](#).

Благодаря синхроническому описанию, взаимосвязи обнаруживаются между смертью Шуберта и Бетховеном, Шекспиром и Сервантесом, что кажется невозможным ни при каких обстоятельствах. Следовательно, синхронический подход может показать взаимосвязи, «не видимые» в диахронической методологии.

Два основных исторических подхода находятся в разных отношениях с ходом времени. В диахроническом методе *события* (жизнь композитора, сочинение, конфликт, жанр, стиль и т. д.) относятся к дате не критично. Событие выбирает даты. В синхроническом методе дата отбирает события или коридор времен (начальную дату, зону времени и конечную дату), в пределах которых находится история одновременности.

Вместе с тем, выявляется информационная изолированность синхронического метода. Действительно, персоналии композиторов содержат сведения во множестве статей, книг, писем объединенных ключевым словом имени композитора, а дата синхронизации (совмещения) исторического времени весьма абстрактна. В диахронических исторических жанрах информация сконцентрирована благодаря самим персоналиям, вследствие атрибутов самого жанра, а в исторической синхронии она *разрознена* по различным источникам. Исходя из качества тематической концентрации информации, в

диахронии сведения концентрированы по тематике, но размыты по времени. В синхронии они (сведения) сконцентрированы по времени, но размыты по тематике.

Сбор синхронической информации – задача вне современных компьютерных технологий практически нерешаемая. Каким образом читателю увидеть, осознать и найти одновременные сведения в разных книгах большой тематической библиотеки. Необходимы полнотекстовые предметные базы данных с многовариантным сервисом поиска информации [\[6\]](#).

В синхроническом измерении иерархия великих и второстепенных композиторов совершенно иная, они соотнесены современниками исходя из логики исторического момента. Они все здесь и сейчас вместе со своими авторитетами и завоеваниями на дату синхронизации.

В томе Мицлеровского общества где помещен некролог И.С.Баха, перечислены имена композиторов, составляющих славу немецкой музыки; они названы в следующем порядке: Хассе, Гендель, Телеман, оба Грауна, Штёльцель, (и только на 7 месте И.С.Бах» [\[7, с. 164\]](#). Подобный ряд казуистических оценок современников продолжают: Бетховен, Шуберт, Пушкин, Лермонтов, художники импрессионисты... «и далее по списку».

Логично возникновение критики недальновидности взглядов современников на творчество знаменитых художников, музыкантов, писателей и поэтов. Вне синхронической логики, априори предполагается, что некоторая личность в истории искусств превосходила своих современников всегда, на протяжении всей своей жизни, от рождения до смерти, в любое мгновение (в порядке опровержения – Стефан Цвейг рассказ «Гений одной ночи»). Однако, синхронического анализа подобных оценок, крайне мало или нет вовсе. Этот важный резерв исторических исследований остаётся не использованным.

Коллективный музыкальный интеллект это некоторый социальный, общественный феномен, складывающийся в обществе лишь на определенном этапе развития информатизации. Это гибкая социальная система, совокупная общность музыкантов, в деятельности которых, проявляется обобщенное интонационное знание. Например, коллективный музыкальный интеллект оркестра, группы композиторов, композиторской школы, стиля, жанра.

«Культура как целое обладает особым аппаратом коллективной памяти и механизмами выработки принципиально новых сообщений на принципиально новых языках, то есть создания *новых идей*. Совокупность этих качеств позволяет рассматривать культуру как коллективный интеллект» [\[8, с. 558\]](#).

Тогда оказывается, что описание венского классического стиля в отдельных персоналиях, а не в виде интегративного стиля коллективного интеллекта, будет всегда неполным и частичным. Именно в логике коллективного интеллекта происходит рост понимания венского классического стиля, от череды мозаичного влияния И. Х Баха, Карла Абеля, Иоганна Шоберта, Й. Гайдна, на Моцарта, до единства и целостности в каждой точке системы коллективного музыкального единства под названием классический стиль. Это совсем иная модель рождения, становления, развития и завершения существования. Модель подобная живому организму, где рост происходит **синхронно**, везде, в каждой точке системы коллективного музыкального интеллекта, образованного множеством известных и неизвестных композиторов.

Ключевой вопрос состоит в том насколько композиторы, обособленные друг от друга находятся в составе некоторого коллектива, где о сочинениях друг друга много знают. В исследовании этой проблемы помощь приходится ждать не от диахронии, а как раз от синхронического понимания творчества композиторов одного стиля.

Вне логики коллективного музыкального интеллекта нет ответа на вопрос почему, например, *Йоганн Кристиан Бах*, *Карл Фридрих Абель* и *Йоганн Шоберт* оставили в памяти Моцарта более глубокие следы, чем несравненно их превосходивший *Глюк*?

Целью статья является начальное апробирование синхронического подхода к текстам исторического музыкознания, на материале становление венского классического стиля. В качестве информационного обеспечения была использована полнотекстовая (full-text system) база данных Новосибирской консерватории и поисковая программа dtSearch 7.94 (Build 8600). Полнотекстовые базы данных — признанный во всем мире источник важной и актуальной информации [9],[10]. ПБД включают в себя: полные тексты электронных версий книг, журнальных статей, реферативных обзоров по конкретной научной проблематике и т.п. Такие тексты, как правило, отвечают критерию законченности, и соответствуют атрибутам жанров в которых существуют – статья, реферат, книга, доклад, цитаты, выписки.

Неструктурированная, полнотекстовая база данных используемая для синхронного анализа событий, была образована слиянием личных информационных ресурсов ряда преподавателей Новосибирской консерватории на протяжении 21 года. Такая База данных, не имеет каталога, представляет собой множество текстовых файлов истории и теории музыки, разных форматов ника не разделенных на рубрики, разделы, персоналии и т. д. Подобные Базы данных часто называют "мешок файлов" Подобное устройство базы данных объясняется полным отсутствием государственных ресурсов на поддержание дорогостоящих структурированных Баз в области музыкальной науки. На сегодняшний день База данных по объёму информации примерно равна библиотеке среднего вуза. Недостаточная упорядоченность самой базы данных компенсируется расширенным сервисом поисковой машины DtSearch Desktop.

Следует подчеркнуть, что задачи опробации синхронического подхода в музыкознании были преобладающими, а сопутствующие цели содержательного решения проблемы становления классического стиля в музыке определялись исключительно реальными возможностями синхронического подхода.

Для апробации синхронического подхода, год синхронизации событий в данной статье выбран исходя из времени публикации сонаты Йоганна Шоберта с moll – 1766, как одного из примеров формирования классического стиля.

Синхроническое описание, год 1766

Что же произошло в этот год?

Прошло 16 лет как умер И.С.Бах;

К.Ф.Э.Баху – 52 года;

И.Х.Баху – 31 год; В 1766 году композитор женился на певице (сопрано) Чечилии Грасси, которая была на 11 лет его моложе, детей у них не было.

Гайдну Йозефу – 34 года; Он пишет знаменитую автобиографию 1766 года. Капельмейстеру Гайдну срочно предписано применять себя к композиции более рьяно,

чем до сих пор, и особенно сочинять больше пьес, которые можно играть на (баритоне) инструменте, на котором играл его хозяин Николай Эстергази. 4 января 1766 года Гайдн пишет 3 трио для баритона, которыми Николай Эстергази остался очень доволен. Т. о впервые появляется исторический документ, в котором Гайдна именуют Капельмейстером.

С марта 1766 года он руководит оркестром после смерти своего предшественника в этой должности. Когда в 1766 году умер Вернер, Гайдн получил титул обер-капельмейстера, и по его указанию состав оркестра расширили до двадцати двух человек и увеличили хор, наняв лучших певцов - подчас из самых отдаленных мест, включая Италию.

В. А. Моцарту – 10 лет; он вместе с семьей совершает Путешествие в Голандию, он много болеет – сначала ангина, затем тиф, потом оспа. Происходит гигантский подрыв здоровья в детском возрасте. Это путешествие В. Моцарта началось в 1763 году. Париж, Лондон, Гаага, Голандия. Он болел с сентября 1765 по февраль 1766 года. Апрель 1766 г. Семья Моцартов отправляется домой. 9 июля 1766, семья покинула Париж, направляясь в Зальцбург, но по пути останавливаясь с концертами в Лионе, Женеве и Мюнхене, и проводя в каждом городе по несколько недель. 30 ноября 1766 Моцарты вернулись домой в Зальцбург. Следовательно, целостное событие, – путешествие Моцарта (1763–1766) ждет своего автора монографии, а мы синхроническим срезом попали на его завершение.

Не трудно заметить, что синхронизация по дате (1766 г.) даёт слишком разрозненную, мозаичную историческую картину, которой явно недостаёт концентрации искомого смысла. Обосновано возникает вывод об оптимальном «коридоре» времени синхронизации событий. Такой диапазон времён должен содержать с одной стороны достаточно событий для их предметной интерпретации, а с другой стороны быть достаточно «узким», чтобы сохранить свойства временного среза, не превратив его в диахронику.

Представляется продуктивной идея, что синхронизация может происходить не только по категориям времени, но и по событиям. В этом случае единство природы события работает как одновременность. В качестве события могут использоваться «встречи», «путешествия», «музыкальные произведения», «персоналии» и т. д. Статистика поиска в полнотекстовой базе данных подтверждает это. Так в одной и той же базе данных поиск по дате 1766 дал 20 вхождений в текст. Если взять в качестве синхронизации событие – путешествие Моцарта (1763–1766), то добавленные года в запросе на поиск приводят к 53-м вхождениям в текст. Поисковая машина dtSearch 7.94 позволяет составить запрос на поиск из комбинации дат и слов «путешествие», «поездка», что позволяет ещё более полно выполнить поиск сведений о путешествии Моцарта в детском возрасте 8–10 лет.

Синхроническое описание истории музыки и музыкальных произведений имеет свои особенности и перспективы, ограничения и недостатки.

Что же особенного, специфического в синхроническом описании событий? Сразу укажем на основной пафос и главную функцию этого метода, – «сопоставление». Поскольку *начала* событий выравнены, появляется возможность считать их одновременными и сопоставлять между собой, а результаты относить ко времени синхронизации. Итак, образуется алгоритм в виде следующей цепочки: синхронизация времени начала событий, сопоставление содержания разных событий.

Выводы

Синхронический подход демонстрирует сплошность и мономерность исторического времени. Вводя понятие «событие» мы, логико-теоретическим допущением, разрезаем этот поток на необходимые нам части. В синхронии мы видим как *сопоставление и сравнение* преодолевают естественную сплошность исторического времени. События начинаются, длятся, кончаются, идут параллельно другим, взаимовлияют и автономны друг от друга. Именно благодаря синхроническому срезу мы в большей степени видим историю, как **мир событий**.

Недостаточность упорядоченности синхронического подхода уже отмечал Соссюр «если мы изучаем явления [круглые скобки мои. – (речевой деятельности)] одновременно с нескольких точек зрения, объект [круглые скобки мои. – (лингвистики)] выступает перед нами как груда разнородных, ничем между собою не связанных явлений» [\[4, с. 47\]](#). Следует отметить, результат в виде «груды разрозненных ... явлений» существует как *возможность*, но не как *неизбежность*. Это зависит от материала, а так же искусности исследователя увидеть в результатах метода, – закономерности. Однако необходимо признать желательность предварительной упорядоченности событий перед синхронизацией.

Перспективы синхронического подхода заключаются в дальнейшей разработки спецификаций этого метода с одной стороны и в его синтезе с диахронией. На это достаточно определенно указывал Мерло Понти «Необходимо понять, что поскольку синхрония – это только поперечный срез диахронии, то система, которая реализуется в синхронии, никогда не бывает целиком завершенной; она всегда содержит в себе потенциальные зарождающиеся изменения» [Цит. по – 11, с. 85].

Наиболее важным методологическим пониманием специфики подходов оказалось трактовка синхронии как метода выявляющего структуру и системную организацию предмета изучения, а диахронии как способа показа его эволюции.

По видимому синхронии на основе одного параметра недостаточно для целостной оценки и анализа. Для более продуктивного сопоставления необходима синхронизации нескольких параметров и *типов* событий. Время, жанры, форма, тональности...подобные содержательные категории могут выступать в виде событий синхронизации. Такой тип исторического исследования можно обозначить, как **многофакторный синхронический анализ** исторических событий.

Библиография

1. Мердок, Д. П. Социальная структура / пер. [с англ.] и коммент. А. В. Коротаева; Российский гос. гуманитарный ун-т. М.: О.Г.И, 2003.
2. Tokuda I., Kuwahara A. Synchronization analysis of choir singing // Nonlinear Theory and Its Applications IEICE. April 2012 DOI: 10.1587/nolta.3.215
3. Бараш Любовь Александровна Синхронный и диахронный срезы диалога культур в современной живописи и музыке. URL: www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/4.html (Дата обращения: 13.10.2023)
4. Соссюр. Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр; переводчик А. М. Сухотин; под редакцией Р. О. Шор. Москва : Издательство Юрайт, 2023.
5. Кремнёв Б.Г. Шуберт. М., «Молодая гвардия», 1964.
6. Бажанов Н.С. О системе поиска информации в текстах исторического музыкознания // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 83-93.

7. Швейцер, А.Иоганн Себастьян Бах [Текст] : [Пер. с нем.] / Послесл. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1964.
8. Лотман Ю. М. [Семиосфера]. С.-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000.
9. Сафина Г. Создание и использование полнотекстовых баз данных в учебном процессе вуза // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2005. № 3. С. 214-215.
10. Шабурова Н.Н., Анализ использования полнотекстовых баз данных в информационно-библиотечном обслуживании научных исследований // Библиосфера. 2006. № 2. С. 7-12.
11. Косериу Э. Синхрония, диахрония и история (проблема языкового изменения) / 2-е изд., стереотипное. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В качестве предмета исследования в представленной на рецензирование статье под заголовком «Начальный опыт синхронического описания текстов исторического музыкознания» автор рассматривает свой собственный методический опыт («начальный опыт»). Ценность такого сообщения, как правило, состоит в достигнутых существенных методических преимуществах, которые могут масштабироваться коллегами применительно к иным интересам, или в прибавлении научного знания прорывного характера в какую-либо область систематических исследований. Многое определяет объект и цель исследования. В данном случае объектом исследования, по всей вероятности, выступает некоторый корпус текстов исторического музыкознания, требующий новых подходов к своему описанию. Об объекте приходится догадываться на основе заголовка статьи и описанного в ней эксперимента ввиду отсутствия авторского разъяснения. Целью статьи автор обозначил «начальное апробирование синхронического подхода к текстам исторического музыкознания, на материале становление венского классического стиля» [орфография автора], — хотя, безусловно, в приведенной цитате речь идет лишь об одной из запланированных и решенных задач проведенного автором эксперимента, результаты которого и составляют основное содержание статьи (т. е. целью статьи на самом деле является описание эксперимента, цель которого, в свою очередь, в тексте статьи не разъяснена читателю). Поскольку цель статьи чисто методическая ценность достигнутого результата состоит в методических преимуществах. К сожалению, автор сообщил лишь о наиболее существенном преимуществе общего характера («благодаря синхроническому срезу мы видим историю, как мир событий»), хотя в выводе утверждает, что «такой тип исторического исследования можно обозначить, как многофакторный синхронический анализ исторических событий». Нельзя сказать, что итоговый вывод в достаточной степени хорошо аргументирован в статье, но его достоверность вероятна.

Можно заключить, что предмет исследования («начальный опыт») раскрыт автором достаточно ясно, но некоторые методические недочеты описанного эксперимента влияют на степень достоверности полученного результата. Поэтому рецензент считает уместным проанализировать эти недочеты, предполагая возможность доработки авторской идеи до приемлемого для публикации теоретического уровня.

Методология исследования в статье обрела некоторый логический каркас: от экспликации структурного семиотического подхода Ф. де Соссюра в плане типологии

синхронических и диахронических языковых процессов в область исторического музыкознания к применению технологии обработки больших данных для систематического обзора источников. Однако, реализация программы исследования страдает от существенных методических недочетов.

Во-первых, приравнивая собственную оригинальную идею к двум основным принципам исторического метода, образующим («знаменитый крест истории: диахронический и синхронический методы описания событий»), автор из ложной скромности «выдумывает» теоретические основания для своей интуиции и дает ложную ссылку на разработанную Ю. Н. Бычковым образовательную программу по методологии музыкознания, где сведений о множестве источников, в которых синхрония и диахрония задекларированы как основа и структура исторического метода, нет. Возможно, «знаменитый крест истории» — либо неверно употребленный термин (возможно речь идет о хронотопе М. М. Бахтина, который может быть применен к исторической событийности, если историю рассматривать в качестве культурного текста), либо теоретическая метафора, с помощью которой автор возводит широко распространенные взаимодополняющие приемы работы с эпистолярными источниками, известные со времен одного из основоположников русского источниковедения В. Н. Татищева (1686 — 1750), до уровня основополагающего методического принципа. Суть комбинации источниковедческих приемов состоит в том, что диахронический прием позволяет восстановить причинно-следственные связи исторической событийности в появлении исторических документов, а синхрония позволяет восстановить их аутентичную смысловую нагрузку (например, уточнить авторство, значение аббревиатур, устаревших слов, терминов, понятий и пр.). В любом случае, данная читателю некорректная ссылка существенно подрывает доверие к проделанной автором работе.

Во-вторых, автор упускает из виду инструментальное значение любого метода: метод, как инструмент, призван упростить работу, у которой должна быть конкретно определена цель. Достижение исследовательской цели более рациональным, чем прежде, новым методом оправдывает нововведение, а недостижение — дискредитирует. Выбор даты публикации сонаты Й. Шоберта с moll (1766), «как одного из примеров формирования классического стиля», позволил автору вскрыть событийный контекст, представленный в некотором корпусе эпистолярных источников («база данных Новосибирской консерватории»). Если целью научного исследования, к примеру, является синхроническая актуализация всего событийного контекста, ограниченного предметной областью исторического музыкознания, то следует признать ограниченность исследуемой базы данных и указать на перспективы кумулятивного накопления нового знания на основе анализа исторического контекста по всем имеющимся в распоряжении мирового научного сообщества базам данных. Но, опять же, такая цель носит исключительно методический характер: уточнили, к примеру, событийный контекст, а дальше что? К примеру, одной из значимых задач исторического музыкознания является типология тенденций развития и оценка значимости отдельного факта для развития музыкальной культуры (культурологическая атрибуция по А. Я. Флиеру). Тогда целью систематических исследований предложенным автором методом исторического контекста публикации сонаты Й. Шоберта с moll должна стать оценка значимости этой публикации для формирования венского классического стиля европейской музыки, а здесь уже не обойтись без диахронического анализа. Следовательно, «многофакторный синхронический анализ исторических событий» обретает законченную форму достижения значимого научного результата лишь в комплексе с диахроническими приемами. Конкретно для представленного исследования, было бы уместным с помощью авторского анализа или прибегнув к авторитетным исследованиям предварительно аргументировать внимание автора именно к сонате Й. Шоберта с moll, тогда раскрытый

контекст исторической событийности можно представить не в качестве «мозаики», а как сложную сетевую взаимосвязь диахронных событий. Можно согласиться, что в перспективе совершенствования технических (программных) средств систематического обзора источников в области больших данных предложенный автором метод способен конкурировать, к примеру, с компаративными и комплексными методами анализа формы и содержания музыкальных произведений, которые также преследуют цель кумулятивного накопления эмпирических данных для оценки значимости отдельного факта в исторической событийности. Но ключевыми затруднениями в данном случае рецензент видит проблемы полноты данных в анализируемых базах и степень открытости интенсивно наращиваемых сегодня данных в различных базах. Эти ограничивающие условия обязательно должны декларироваться от исследования к исследованию, чтобы исключить неоднократное (бесконечное) исследование одного и того же сегмента данных.

В-третьих, автор проигнорировал один из значимых, на взгляд рецензента, эвристических преимуществ синхронического анализа, обозначенных Соссюром: возможность обнаружения идентичных явлений, принадлежащих различным историческим эпохам и культурным локациям. К примеру, в этнографии и культурологии широко применяется концепция культурных универсалий Дж. Мердока. Предложенный автором метод раскрывает существенно новые перспективы компаративного анализа музыкальных культур разных народов при условии достаточной открытости и полноты необходимых баз данных.

Обобщая, можно констатировать, что предложенный автором метод многофакторного синхронического анализа исторических событий с применением технологий обработки больших данных заслуживает внимания, но нуждается в дальнейшем совершенствовании. Автор предложил интересную идею, но оформил её недостаточно ясно и аргументировано.

Актуальность совершенствования научных методов с использованием новейших технологий обработки больших данных не вызывает сомнений.

Научная новизна, выраженная автором в описании предпринятого им эксперимента, не вызывает сомнений, но логика аргументации исходных положений (экссесс со ссылкой на Ю. Н. Бычкова и ряд выше указанных недочетов) нуждается в доработке.

Стиль представленного текста стремится к научному, но изобилует описками и явными стилистическими ошибками: 1) автору следует избегать ложных суждений общего характера, которые не подтверждены анализом научной литературы (например: «Почти со школьной скамьи нам известны два основных принципа исторического метода», «работы, в которых бы практически использовался исторический синхронический подход, практически полностью отсутствуют», «Как это не парадоксально дихотомический «крест» образованный системой (синхрония) и эволюцией (диахрония) продолжал работать и прорастать новыми смыслами», «этот подход показывает взаимосвязи, “не видимые” в другой методологии формирования и познания истории окружающего мира», «Сбор синхронической информации – задача вне современных компьютерных технологий практически нерешаемая» и др.) или формулировать эти суждения от собственного лица, сопровождая их достаточной логической аргументацией; 2) точки в конце выделенного одной строкой подзаголовка не ставятся («Синхроническое описание текстов.» и др.); 3) в научной литературе принято уважительное обращение к коллегам, выражающееся указанием инициалов перед фамилией: не «Бараш Л.А.», а «Л. А. Бараш»; 4) сноска в квадратных скобках в тексте является частью предложения, поэтому точку нужно ставить после неё (пример ошибки: «...сочинял и записывал музыку». [5, с. 20]» и др.); 5) текст следует вычитать в плане соблюдения правил пунктуации и согласования слов в предложении (примеры ошибок:

«... что вместо слов выделенных жирным курсивом...», «... на материале становление венского классического стиля» и др.).

Структура статьи, в целом, соответствует логике изложения результатов научного исследования, но содержание разделов следует доработать с учетом высказанных выше замечаний рецензента.

Библиография не в полной мере раскрывает проблемное поле исследования (нет литературы за последние 3-5 лет отечественных и зарубежных ученых), оформление списка требует доработки согласно требованиям редакции и ГОСТа (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Апелляция к оппонентам, как отмечено выше, не во всех случаях корректна.

Представленная статья, безусловно, будет представлять интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» после внимательной 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 «Начальный опыт синхронического описания текстов исторического музыкознания», в которой проведен анализ музыковедческих текстов в рамках синхронического подхода.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что диахрония рассматривает исторические события в потоке времени, а синхрония изучает события в отдельный и единственный момент времени. В основе диахронии – последовательность событий, в основе синхронии – одновременность. Понятия, термины синхронии и диахронии, сформулированные швейцарским лингвистом Фердинандом де Соссюром, позже были перенесены в историческую науку как синхронический и диахронический подходы. Позднее, в исторических науках диахронический метод был разделен на хронологический метод и метод периодизации. Диахронический и синхронический принципы стали основными логическими параметрами для серии научных аналитических методов в различных дисциплинах.

Целью статьи является начальное апробирование синхронического подхода к текстам исторического музыкознания на материале становления венского классического стиля.

На основе проведенного анализа степени научной проработанности проблематики автор делает вывод, что метод синхронии и диахронии декларируется во множестве источников, используется в методологии кросскультурных исследований, существует синхронический анализ в акустическом плане, но музыковедческие работы, в которых бы практически использовался исторический синхронический подход, практически полностью отсутствуют. Следовательно, применение синхронического подхода в изучении музыковедческих текстов и составляет актуальность и научную новизну исследования.

Перспектива работы заключается в возможности как дальнейшей разработки спецификаций синхронического подхода, так и его синтеза с диахронией.

Исследование базируется на полнотекстовой базе данных Новосибирской консерватории и поисковой программе dtSearch 7.94 (Build 8600). Автор определяет полнотекстовые базы данных как признанный во всем мире источник важной и актуальной информации, включающий в себя полные тексты электронных версий книг, журнальных статей, реферативных обзоров по конкретной научной проблематике, отвечающий критерию законченности. Неструктурированная полнотекстовая база данных, используемая

автором для синхронного анализа событий, была образована слиянием личных информационных ресурсов ряда преподавателей Новосибирской консерватории на протяжении 2021 года. Отсутствие систематизации данных автор объясняет недостатком государственных ресурсов на поддержание дорогостоящих структурированных баз в области музыкальной науки. Недостаточную упорядоченность данных автор компенсирует расширенным сервисом поисковой машины DtSearch Desktop.

Для апробации синхронического подхода, год синхронизации событий в данной статье выбран автором исходя из времени публикации сонаты Йоганна Шоберта с moll – 1766 как одного из примеров формирования классического стиля.

На основе проведенного исследования автором сделан вывод о том, что синхронизация по дате (1766 год) даёт слишком разрозненную, мозаичную историческую картину, которой явно недостаёт концентрации искомого смысла, что приводит автора к необходимости выбора оптимального коридора времени синхронизации событий, который должен содержать с одной стороны достаточно событий для их предметной интерпретации, а с другой стороны быть достаточно узким, чтобы сохранить свойства временного среза, не превратив его в диахронику. Следовательно, автору представляется продуктивной идея, что синхронизация может происходить не только по категориям времени, но и по событиям.

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 потенциала синхронического подхода музыковедении 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 всего лишь из 11 источников, что представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса, и его оформление не соответствует требованиям редакции и ГОСТа.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка. Кроме того, текст статьи нуждается в корректорской правке.

Англоязычные метаданные

Theatrical Architecture in the Andrzej Pronaszko's Conception of Stage Space.

Popova Alexandra

Postgraduate student, Russian State University of Performing Arts

191028, Russia, Saint Petersburg, Mokhovaya str., 33-35

✉ Alexandrapopova.online@gmail.com



Abstract. The work of Polish stage designer Andrzej Pronaszko embodied in a particular manner a certain turn to a new approach to the organization of stage space, which appeared to be a characteristic process for the Polish and European theatre of the first half of XX century. Pronaszko cooperated intensively with professional architects, which had a considerable effect upon his conception of stage space. The article reviews projects of the artist, which proved to be a realization of his conception of stage space referred to the „theatre of the future”: the stage design for the „Golem” play (1928), set up on the circus arena and the theatrical architectural projects of Simultaneous theatre (1928-1929) and the Mobile theatre (1934). Each of those three was created in cooperation with an architect (with Szymon Syrkus in the first two cases and with Stefan Bryła in the third one). In Polish theatre between two World Wars, scenography came out as a special domain of an avant-garde activism manifesting an uprise of the „theatre of the future”, which offered prospects of some extraordinary perceptual experience. The reviewed projects presuppose overrunning the boundaries of conventional theatre and using innovative engineering solutions in stage organization, lightning and sound engineering. They became an ambitious attempt to change drastically the mode of theatrical event at the level of the space architectonics and extend thereby theatre’s capabilities in dealing with dynamics of spectacle. The artist created new conditions for affecting the spectator’s comprehension of the stage performance.

Keywords: architectonics of stage space, theatre of the future, mobile theatre, simultaneous theatre, theatrical avant-garde, Andrzej Pronaszko, theatrical architecture, stage space, scenography, Polish theatre

References (transliterated)

1. Dudzik W. Przestrzenie teatru // Katalog wystawy «Pronaszkiowie. Przestrzenie teatru». Warszawa: Teatr Wielki – Opera Narodowa. Muzeum Teatralne, 2011. S. 9–11.
2. Berezkin V. I. Pol'skii teatr khudozhnika: Kantor, Shaina, Mondzik. M.: Argraf, 2004. 334 s.
3. Pronaszko A. O teatr przyszłości. Autoreferat, 1928 // Pronaszko A. Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 224–229.
4. Pronaszko A. Fragmenty wspomnień o współpracy z Leonem Schillerem // Pronaszko A. Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 150–168.
5. Wagman S. «Golem» w cyrku // Nasz Przegląd. 1928. № 149. S. 6.
6. Frankowska B. Architektura teatralna Pronaszki // Pamiętnik Teatralny. 1964. № 1–2

(49–50). S. 153–168.

7. B. R. Golem w cyrku. Wrażenia z próby wielkiego widowiska // *Nasz Przegląd*. 1928. № 141. S. 7.
8. Boy-Żeleński T. «Golem». Misterium dramatyczne w 3-ch aktach podł. starej legendy skomponował A. Marek // *Kurjer Poranny*. 1928. № 149. S. 3.
9. M. Cent. Muzyka żydowska // *Nasz Przegląd*. 1928. № 156. S. 6.
10. Pronaszko A. Odrodzenie teatru, 1934 // Pronaszko A. *Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 230–251.
11. Syrkus Sz. Tempo architektury // *Praesens*. 1930. № 2. S. 3–33.
12. Strzeński W. Nasza wystawa jest wystawą modernizmu // *Salon modernistów: Almanach: Katalog*. Warszawa, 1928. S. 1–2.
13. Syrkus Sz., Syrkus H. Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego // *Praesens*. 1930. № 2. S. 141–152.
14. Appia A. Proizvedenie zhivogo iskusstva // *Iskusstvo rezhissury za rubezhom: Pervaya polovina XX veka*. Sankt-Peterburg: SPbGATI, 2015. S. 106–116.
15. Gropius V. Proekt Teatra E. Piskatora // *SA*, 1928. № 2. S. 69–71.
16. Tonecki Z. Technika prekursorów twórczości dramatycznej // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939: Antologia*. Wybór i wstęp: Stanisław Marczak-Oborski; noty: Lidia Kuchtówna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. S. 209–213.
17. Broncel M. (Wywiad) Zabieram cały gmach! Teatr ruchomy Andrzeja Pronaszki // *Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. S. 252–257.
18. Terlecki T. Teatr dla całej Polski. Pomysł Andrzeja Pronaszki // *Od Lwowa do Warszawy*. Warszawa: IS PAN, 2016. S. 503–505.
19. W. M. Teatr na kółkach // *As*. 1935. № 17. S. 6–7.

Modern design: a historical choice in favor of globalization

Pankratova Aleksandra Vladimirovna

PhD in Philosophy

Associate professor, Department of Design, National Research University "Moscow Power Engineering Institute"

111250, Russia, Moskovskaya oblast', g. Moscow, ul. Krasnokazarmennaya, 13 S, kab. 605

✉ sashaoscar@mail.ru



Abstract. The object of this research is design as a cultural phenomenon and its historical formation. The subject of the study is the modernist design episteme, which began its formation in the paradigm of modernity. The purpose of the study is to show that in the modernist project, the development of design as a cultural phenomenon was not rigidly determined, and could have taken a different path. However, the historical choice was made in favor of American functionalism and European international design. International design creates a subject and information environment that is suitable for any country, regardless of the cultural context. This design meets the goals of globalization. At the same time, the essence of design also allows for such applications as the aestheticization of reality and the preservation of cultural identity. The main conclusion of the study is that the historical development of the design phenomenon could have taken a different path. The current state of design is determined by the vector of globalization, which was set during the transition

from to modernism. This vector is the result of a choice in favor of functionalism, a style that meets the ideology of globalization, the transformation of society into a homogeneous consumer environment. It was during the Art Nouveau period that the genesis of design could have taken a different path, since Art Nouveau was originally a project of aestheticization and spiritualization of the subject environment, however, history has developed so that design has chosen a vector of development associated with functionalism. The scientific novelty of the study is connected with this conclusion, since so far the history of design has been interpreted unambiguously, from the standpoint of the advantages of international style and functionalism. While the phenomenon of design is broader, and may include the possibility of preserving cultural identity, which was discussed in the modern era.

Keywords: environment, aestheticization, design episteme, cultural identity, globalization, international style, functionalism, modernism, Art Nouveau, Design

References (transliterated)

1. Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti // Sud'ba i kharakter: esse / Val'ter Ben'yamin; per. s nem. I. Alekseevoi, N. Bakshi, A. Belobratova i dr. – Spb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2021. – 448 s. – (Azbuka-klassika. Non-Fiction).
2. Loos, A. Ornament i prestuplenie (1908): per. V. G. Kalisha / Ikonnikov A. V. Mastera arkhitektury ob arkhitekture. M.: Iskusstvo, 1972. – 343 s.
3. Malevich, K. S. Chernyi kvadrat: [sbornik] / K. S. Malevich. – Moskva: Izdatel'stvo AST, 2018. – 512 s. – (Eksklyuziv: Russkaya klassika).
4. Kandinskii V. V. O dukhovnom v iskusstve. Stupeni. Tekst khudozhnika. Tochka i liniya na ploskosti / Vasilii Kandinskii; per. s nem. N.I. Druzhkovoi. – Moskva: Izdatel'stvo AST, 2018. – 384 s.
5. Lola, G. N. Dizain v epokhu peremen: metateoriya ili prakticheskaya metodologiya / G. N. Lola // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2017. № 4 (33). S. 148-150.
6. Rod'kin P. E. Dizain budushchego i budushchee dizaina / Pavel Rod'kin. – M.: Sovpadenie, 2020. – 200 s.: il.
7. Eshel'man R. Zametki o performatistskoi fotografii; poznanie krasoty i transtsendentnosti posle postmodernizma /Raul' Eshel'man. // Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma / R. Van der Akker; [per. s angl. V. M. Lipki; vstupit. St. A. V. Pavlova]. – M. : RIPOL klassik, 2022. S. 374-375.
8. Tuinen S. Kosmicheskii remeslennik: virtuoznost' man'eristov i sovremennye remesla / S'erd van Tuinen. // Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma / R. Van der Akker; [per. s angl. V. M. Lipki; vstupit. St. A. V. Pavlova]. – M. : RIPOL klassik, 2022. S. 161-186.
9. Uail'd Oskar. Istina masok i upadok lzhi. Esse i stat'i po estetike. – M.: Rodina, 2022. S. 233.
10. Tenisheva M. K. Vpechatleniya moei zhizni / [Khronologiya sobytii V. I. Skleenova]. – Smolensk : Svitok, 2019. S. 147.
11. Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka / Zh. Kassu, P. Bryunel', F. Klodon i dr.; Nauch. red. i avt. poslesl. V. M. Tolmachev; Per s fr. – M.: Respublika, 1999. S. 47.
12. Reskin, D. Lektsii ob iskusstve: per. s angl. / D. Reskin; per. s angl. P. Kogana pod red. E. Kononenko. – M.: BSG-PRESS, 2006. S. 118.

13. Istoriya mirovogo iskusstva / otv. red. E. Sabashnikov. – M. : BMM AO, 1998. S. 530.
14. Dugin A. G. Postfilosofiya. Tri paradigmy v istorii mysli. – M.: Akademicheskii proekt, 2021. S. 83.
15. Kassung K. Apparat – eto ne postav // Logos. – 2010. – №1(74). – С. 164–172.

The history of the formation of art education in Shanghai in the first quarter of the XX century

hu wenwen

PhD in Art History

Postgraduate student, Department of Art History, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

660049, Russia, Krasnoyarsk region, Krasnoyarsk, Lenin St., No. 22, sq. Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

✉ 644533389@qq.com



Abstract. The object of research of the article is the process of development of art education in the Chinese city of Shanghai at the beginning of the XX century. The subject of the study is the contribution of educational institutions to the cultural life of the city, whose activities were aimed at training masters in the field of fine arts. The purpose of the article was to identify a unique scenario for the development of art education in the Chinese metropolis, in the formation of which the creative traditions of not only the Celestial Empire, but also European countries, including Russia, were included. The article pays special attention to art societies, whose activities in the first quarter of the XX century were particularly active and focused both on the development of art education and the organizing of creative expositions. For the objectivity of the results obtained, unique documents were used in the study, including archival sources and retrospective literature, which determines the scientific novelty of the work. Shanghai in the first quarter of the XX century became a "pioneer" in the formation of the modern system of art education in the country. Under the influence of Western culture, the creative education of Shanghai has undergone profound transformations in a very short time, changing the artistic life of the country, bringing genre, thematic, technological into it.

Keywords: art societies, teacher, artist, art exhibition, art education, arts, 20th century, Shanghai, China, art life

References (transliterated)

1. Khuan Shuguan. Istoriya obrazovaniya Shankhaya, Tom II. M.: Shankhaiskoe izdatel'stvo po obrazovaniyu, 2016. S. 552.
2. Ma Lin'. Chzhou Syan i rannee khudozhestvennoe obrazovanie v Shankhae. M.: doktorskaya dissertatsiya Nankinskogo pedagogicheskogo universiteta, 2006. S. 241.
3. Shankhaiskii munitsipal'nyi komitet Kitaiskoi narodnoi politicheskoi konsul'tativnoi konferentsii po kul'turnym i istoricheskim materialam. Shankhaiskie kul'turnye i istoricheskie materialy Izbrannaya seriya 59. M.: Shankhaiskoe narodnoe izdatel'stvo, 1988. S. 456.
4. Khudozhestvennyi muzei Lyu Khaili Shankhaiskii arkhiv. Shankhaiskaya akademiya izyashchnykh iskusstv Arkhiv istorii iz pervogo toma: postoyannye izmeneniya. M.: Shankhaiskoe izdatel'stvo zhivopisi i kalligrafii, 2012. S. 485.

5. Z.K.Nankinskogo universiteta iskusstv .Shankhaiskaya akademiya izyashchnykh iskusstv predsedatel' pravleniya: Tsai Yuan'pei.<https://110.nua.edu.cn/2022/1107/c4849a91906/page.htm>
6. Chen' Dusyu. Kolleksiya Chen' Dusyu Tom I. M.: Narodnoe izdatel'stvo, 2013. S. 999.
7. U Menfei. Chto takoe esteticheskoe vospitanie? //Esteticheskoe vospitanie. 1920. № 4. S. 103.
8. Lyu Peilyan. Lyu Chzhipin Biografiya. M.: Narodnoe izdatel'stvoChzhetszyan, 2018. S. 263.
9. Chzhan Yuitsun'. Kratkii analiz khudozhestvennogo obrazovaniya v Shankhaiskom universitete v 1920-e gody//Istoricheskie materialy i issledovaniya o Shankhaiskoi revolyutsii. 2012. № 12. S. 489-499 c.
10. Tsui Syaolei. Ot ruchnogo risovaniya k akademicheskomu iskusstvu: issledovanie transformatsii normal'nogo khudozhestvennogo obrazovaniya v epokhu pozdnei dinastii Tsin i rannei Kitaiskoi Respubliki. M.: Doktorskaya dissertatsiya Kitaiskoi natsional'noi akademii khudozhestv, 2018. S. 214.
11. Van Chzhen'. Khronologiya izobrazitel'nogo iskusstva Shankhaya v dvadtsatom veke. M.: Shankhaiskoe izdatel'stvo zhivopisi i kalligrafii, 2005. S. 942.
12. Chzhan Tensyao. Seriya dannykh issledovaniy v oblasti obrazovaniya kadrov Kommunisticheskoi partii Kitaya, vtoraya seriya. M.: Izdatel'stvo Kitaiskogo universiteta Zhen'min', 1989. S. 452.

The White Room as a Narrative-Psychological Concept in a VideoGame

Lekhnitskaya Polina Alexandrovna

Student, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan (Volga region) Federal University

420008, Russia, Republic of Tatarstan, Kazan, Kremlevskaya str., 18

✉ lekhnitskaya.polina@gmail.com



Abstract. Based on the ambiguity of the idea of the object of study complexity - videogames, the need to analyze them through the prism of several approaches, the subject of the study was an attempt to create a relatively universal narrative-psychological concept, which we called the "White Room". The universality of this concept lies in its applicability to various game contexts, however, this universality does not entail stereotypes, but implies the need to take into account three components when designing this concept in a game scenario: space, consciousness and simulacra. Space is where the game action takes place, consciousness is the game experience, the perception of the game process, simulacra - everything that fills the game world (objects, players, etc.), depending on the context, determines the interpretation of game events. Scientific novelty lies in the creation of a new narrative-psychological concept, which is based on the ideas of related disciplines and can be used for a wide range of tasks when creating a narrative video game design. The specificity of the concept of the White Room lies in the compositionally correct design of the space and the regulation of the game experience, its imposition on incoherent game scenes, the choice of the right simulacra, which are determined by the game context. The white room can act as the starting setting of the world, the setting, the creation of the world, the place of "psychological relief", self-digging, memories of the past to understand yourself today, the climactic scene, the whole game can also take place in it.

Keywords: game concept, universal narrative model, game scenario, white room, video game perception, virtual world, narrative-psychological model, space, narrative design, videogame

References (transliterated)

1. Tugushi, S. A. Dinamika «potoka soznaniya» v personazhakh avtorskogo fil'ma // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Psikhologicheskie nauki. – 2014. – № 3. – S. 17-26.
2. Titov, O. A. Obraz prostranstva v rasskaze V. Nabokova «Pil'gram» / O. A. Titov // Kul'tura. Literatura. Yazyk : materialy konferentsii «Chteniya Ushinskogo», Yaroslavl', 03–05 marta 2015 goda / Pod redaktsiei M.Yu. Egorova. – Yaroslavl': Yaroslavskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. K.D. Ushinskogo, 2015. – S. 52-58.
3. Akchurin I.A. Virtual'nye miry i chelovecheskoe poznanie // Kontseptsiya virtual'nykh mirov i nauchnogo poznaniya: Pamyati V. A. Smirnova posvyashchaetsya. – SPb., 2000. – S. 9-29.
4. Galanina E. V. Videoigra: ontologiya virtual'nogo mira / E. V. Galanina // Vserossiiskii forum molodykh uchenykh : sbornik materialov, Ekaterinburg, 27–28 aprelya 2017 g. – Ekaterinburg, 2017. – S. 48-57.
5. Galanina E. V., Akchelov E. O. A potentia ad actum: virtual'nyi mir videoigry // Manuskript. 2016. №12-3 (74). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-potentia-ad-actum-virtualnyy-mir-videoigry>.
6. Galanina E.V., Akchelov E.O. — Virtual'nyi mir videoigry: kul'turfilosofskii analiz // Filosofskaya mysl'. – 2016. – № 7. – S. 97-111. DOI: 10.7256/2409-8728.2016.7.19313 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19313
7. Kazakova, N. Yu. Geim-dizain (khudozhestvenno-proektnyi podkhod k sozdaniyu tsifrovoy igrovoi sredy) : spetsial'nost' 17.00.06 «Tekhnicheskaya estetika i dizain» : dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Kazakova Natal'ya Yur'evna ; Rossiiskii gosudarstvennyi universitet imeni A. N. Kosygina (Tekhnologii. Dizain. Iskusstvo). – Moskva, 2017. – 497 c. – Tekst : neposredstvennyi.
8. Alexander, C. The Timeless Way of Building / C. Alexander [Text] – Oxford University Press, 1979. – 531 p.
9. Hogarth W. The analysis of beauty / W. Hogarth. [Text] — Paul Mellon Centre BA, 1997. – 200 p.
10. Sidorenko, V. F. Model' «operezhayushchego» obrazovaniya / V. F. Sidorenko // Problemy razvitiya dizainerskogo obrazovaniya. Trudy VNIITE, M.; VNIITE, 1986. – Vyp. 49. – S. 41-48.
11. Kazakova N. Yu. Printsipy proektirovaniya obuslovlivayushchikh dostizhenie sostoyaniya «Potoka» aspektov v geim-dizaine // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. 2016. №1 (172). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiipy-proektirovaniya-obuslovlivayushchikh-dostizhenie-sostoyaniya-potoka-aspektov-v-geym-dizayne>.
12. Artamonova V. V. Fenomen potokovogo sostoyaniya v motivatsii pol'zovatelei komp'yuternykh igr // Sotsiodinamika. 2020. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-potokovogo-sostoyaniya-v-motivatsii-polzovateley-kompyuternykh-igr>.
13. Pavlov, I. P. (2003), Conditioned Reflexes, Dover Publications, Mineola, NY.

14. Juul J. The Game, the Player, the World: Looking for a Heart of Gameness // Level Up: Digital Games Research Conference Proceedings. – Utrecht, 2003. – P. 30-45.
15. Shaev Yu. M. Prostranstvo i vremya virtual'nogo narrativa: fraktal'nyi podkhod // Gumanitarnyi vektor. 2016. T. 11. № 2. S. 88-91.
16. Shumeiko M. V. Komp'yuternye igry kak novaya ontologicheskaya real'nost' chelovecheskogo sushchestvovaniya // Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal «Kontsept». – 2015. – T. 13. – S. 4551-4555. – URL: <http://e-koncept.ru/2015/85911.htm>.
17. Gerrig RJ. Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading. New Haven, CT: Yale University Press; 1993.
18. Piotrow PT, Kincaid DL, Roimon JG, Rinehart W. Health Communication: Lessons from Family Planning and Reproductive Health. Westport, CT: Praeger; 1997.
19. Kreuter MW, Buskirk TD, Holmes K, et al. What makes cancer survivor stories work? An empirical study among African American women. J Cancer Surviv 2008; 2:33-44.
20. Slater MD, Rouner D, Long M. Television dramas and support for controversial public policies: Effects and mechanisms. J Commun 2006; 56:235-252.
21. Bogost Ya., Bardak v videoigrakh // Filosofsko-literaturnyi zhurnal «Logos». 2015. №1 (103). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bardak-v-videoigrah>.
22. Aarseth E.J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997. P. 5.
23. Frasca G. Ludology Meets Narratology: Similitude and Differences Between (Video)Games and Narratives // Ludology.org. URL: <http://www.ludology.org/articles/ludology.htm>
24. Vetushinskii Aleksandr To Play Game Studies Press the start Button // Filosofsko-literaturnyi zhurnal «Logos». 2015. №1 (103). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/to-play-game-studies-press-the-start-button>.

"Black" and "white" in German Expressionist Films

Popova Liana Vladimirovna 

PhD in Cultural Studies

Senior lecturer, State University of Management

109542, Russia, Moscow, Ryazan Avenue, 99, office U-404

 pliana@mail.ru

Abstract. The subject of research of this article is the work of German expressionist directors. The relevance of this study is due to the fact that expressionists had a great influence on the entire cinema in the field of light and shadow discovery. In Soviet science, this issue received little attention. Researchers are currently addressing the topic of expressionism, but the issue of light-shadow ratio is not well understood.

The purpose of the study is to show the importance of the discovery of German expressionists in the field of light and shadow, their influence on world cinema, as well as the influence of Soviet directors on German expressionists in the field of editing.

The novelty of this study is to study the ratio of light and shadow in expressionists, as well as to identify the influence of Soviet directors on German expressionists in the field of editing. These aspects remain poorly understood. This study uses an integrated approach. Comparative, phenomenological, intertextual methods are used in their combination and

complementarity.

The main conclusions of this study are about the discovery of German expressionists in the field of light and shadow, their influence on world cinema, as well as the influence of Soviet directors on German expressionists. Films performed in the tradition of expressionists often have commercial success.

Keywords: Dziga Vertov, Sergey Eisenstein, Paul Leni, Paul Wegener, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, cinema, expressionism, Lotte Eisner, Siegfried Krakauer

References (transliterated)

1. Sovetskii ekspressionizm: ot Kaligari do Stalina. SPb.: Poryadok slov, 2019. 464 s.
2. Cal'nikova E.V. Prostranstvo goroda i povestvovaniya v fil'me «Kabinet doktora Kaligari» // Nauka televideniya. № 16.2. 2020. S. 45–69. URL: <https://tv-science.online/journals/16-2-prostranstvo-goroda-i-povestvovaniya-v-filme-kabinet-doktora-kaligari/> (data obrashcheniya 11.03.2023).
3. Cal'nikova E.V. «Algol. Tragediya vlasti» (1920) -- futuristicheskii peplum i repetitsiya «Metropolisa» // Khudozhestvennaya kul'tura. № 2. 2021. S. 286–321.
4. Krakauer Z. Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera / Per. s angl. M.: Iskusstvo, 1977. 320 s.
5. Aisner L. Demonicheskii ekran. M.: Rosebud Publishing; Past Modern Teknolodzhi, 2010. 240 s.
6. Eisner L. The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. University of California Press, 2008. 360 p.
7. Kurtz R. Expressionism and Film. Indiana University Press, 2016. 280 p.
8. Barron S., Dube Wolf-Dieter. German Expressionism: Art and Society. Thames and Hudson, 1997. 399 p.
9. Pan D. Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. 239 p.
10. Giesen R. The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy Jefferson. North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2019. 231 p.
11. Coate P. The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror. Cambridge University Press, 1991. 287 p.
12. Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre / Ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers. 2017. 248 p.
13. Expressionism and Gender / Expressionismus und Geschlecht / Ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen: V&P unipress, 2010. 193 r.
14. Brockmann St. A Critical History of German Film. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
15. Vinchi da Leonardo. Izbrannye proizvedeniya. V 2 t. T. 2. / Reprint s izd. 1935 g. M.: Ladomir, 1995. 492 s.
16. Storaro V. Zhivopis' svetom (1992, videozapis')]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337> (data obrashcheniya 11.03.2023).
17. Popova L.V. Nochnoe deistvie v fil'makh A. Khichkoka // Artikul't. № 4 (36). 2019. S. 94–102. URL: <http://articul't.ruh.ru/articul't-36-4-2019/articul't-36-4-2019-popova.php> (data obrashcheniya 11.03.2023). DOI: 10.28995/2227-6165-2019-4-94-102

18. Delez Zh. Kino. M.: OOO «Ad Marginem Press», 2004. 624 s.
19. Gete I.V. Uchenie o tsvete / Perevod s nemetskogo V.O. Likhtenshtadta.. M.: AST, 2021. 256 s.
20. Eizenshtein S.M. Metod: v 2 t. T. 2. M.: Muzei kino, Eizenshtein-tsentr, 2002. 688 s.
21. Popova L.V. Zvukovye eksperimenty Dzigi Vertova // Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii: VI Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moskva, 16-18 oktyabrya 2019 g. M.: IPP «KUNA», 2020. S. 73-84.
22. Roshal' L.M. Dziga Vertov. M.: Iskusstvo, 1982. 264 s.
23. Vertov D. Iz naslediya: Stat'i i vystupleniya. V 2 t. T. 2. M.: Eizenshtein-tsentr, 2008. 648 s.
24. Popova L.V. Evraziiskaya ideya i kino russkogo avangarda // Vestnik slavyanskikh kul'tur. T. 59. 2021. S. 21-32. DOI: 10.37816/2073-9567-2021-59-21-32
25. Yampol'skii M. Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf M.: RIK «Kul'tura», 1993. 464 s.
26. Marievskaya N.E. Vremya v kino. M.: Progress-Traditsiya, 2015. 336 s.

Associations of artists of the beginning of the XXI century in the context of the development of the artistic life of St. Petersburg

Ding Zhiwei

Postgraduate student, Department of Art History and Pedagogy of Art, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

191186, Russia, Saint Petersburg, nab. Sinks, 48, room 6, room 51

✉ dingzhiwei@rambler.ru



Abstract. The activity of modern art associations, creative unions and art groups of professional artists of St. Petersburg is currently a little-studied and debatable issue. The specifics of St. Petersburg communities of this kind are closely connected with the traditions of the local art school and at the same time innovative, and sometimes are radical creative searches of their representatives. Such a combination leads to the formation of a diverse, but heterogeneous and mobile cultural space of the city on St. Petersburg. To understand its specifics, it is necessary to analyze the structure, composition and content of the work of the artistic associations of St. Petersburg, relevant for the beginning of the XXI century. In modern St. Petersburg, the process of forming art associations of various formations continues, which contributes to the development of fine art and the approval of its main forms, themes and genres. The main contribution of this research is to identify the main reasons for the creation of "young" creative associations whose activities are not related to the work of the Union of Artists of Russia, as well as to highlight the processes of their involvement in the cultural life of the city. It has been established that the "young" creative associations are characterized by unity of ideological and stylistic views and concepts, as well as a very flexible nature that allows them to be actively involved in the artistic life of St. Petersburg and the whole of Russia, to participate in the most diverse projects.

Keywords: educational activities, exhibition and commercial practice, Saint-Petersburg, artistic life, art group, exhibition, union of artists, art association, creative union, unofficial association

References (transliterated)

1. Gurevich L.Yu. Khudozhniki leningradskogo andegraunda: Biograficheskii slovar'. SPb.: Iskusstvo. 2007. – 318 s.
2. Gurevich L.Yu. Aref'evskii krug. / Sost. L. Gurevich. Seriya «Avangard na Neve». SPb., 2002. – 510 s.
3. Andreeva, E. Yu. «Orden neprodayushchikhsya zhivopistsev» i leningradskii ekspressionizm / E. Yu. Andreeva // Besputnye pravedniki, ili Orden nishchenstvuyushchikh zhivopistsev. Katalog vystavki. – Sankt-Peterburg : Novyi muzei, 2011. – С. 9–22.
4. Dmitrenko A. F., Bakhtiyarov R. A. Peterburgskaya (leningradskaya) khudozhestvennaya shkola i sovremennoe iskusstvo. // Peterburgskii khudozhnik, 2017. — № 25. – S. 74–90.
5. Dmitrenko A. F., Bakhtiyarov R. A. Leningradskaya shkola i realisticheskie traditsii otechestvennoi zhivopisi // Leningradskaya shkola zhivopisi. Ocherki istorii. – SPb. : Galereya ARKA, 2019. – S. 58–65.
6. Mochalov L. Gruppa «Odinnadtsati». Vzgl'yad v retrospektive s lichnymi vospominaniyami // Khudozhnik Peterburga. – 2002. № 9. – S. 9–11.
7. Gusev V. A., Lenyashin V. A. Leningradskomu izobrazitel'nomu iskusstvu shest'desyat let // Izobrazitel'noe iskusstvo Leningrada. Vystavka proizvedenii leningradskikh khudozhnikov. – L.: Khudozhnik RSFSR, 1981. – S. 13–19.
8. Severyukhin, D.Ya. Khudozhestvennyi ryok Sankt-Peterburga – Petrograda – Leningrada, ego rol' i znachenie v istorii razvitiya otechestvennogo izobrazitel'nogo iskusstva : dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya : 17.00.04 / Severyukhin Dmitrii Yakovlevich; [Mesto zashchity: Mosk. gos. khudozh.-prom. un-t im. S.G. Stroganova]. Moskva, 2010. – 868 s.
9. Severyukhin D. Ya., Leikind O. L. «Khudozhnicheskoe obshchestvo» v Sankt-Peterburge. Istoriya v dokumentakh // Nevskii arkhiv. Vyp. 3. SPb.: Izd-vo Chernysheva, 1997. – S. 434–448.
10. Ushakova V.A. Proshloe i nastoyashchie Leningradskogo – Sankt-Peterburgskogo Soyuza khudozhnikov // Khudozhniki – gorodu. Vystavka k 70-letiyu Sankt-Peterburgskogo Soyuza khudozhnikov. SPb: Petropol', 2003. – S. 7–13.
11. Sankt-Peterburgskii Tvorcheskii Soyuz Khudozhnikov (IFA). – URL: <https://www.ifaspb.info/> (Data obrashcheniya: 06.09.2023)
12. Florkovskaya A.K. Sektsiya zhivopisi Gorkoma grafikov kak primer khudozhestvennogo soobshchestva pozdnesovetskogo vremeni (1976–1988) // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov: Gramota, 2017. – № 5 (79). – С. 181–184.
13. Berg M. Radikaly i konservatory: dva pokoleniya russkogo andegraunda // Gor'kii – rossiiskoe setevoe izdanie. – URL: <https://gorky.media/context/radikaly-i-konservatory-dva-pokoleniya-russkogo-andegraunda/> (Data obrashcheniya: 05.09.2023)
14. «Mit'ki» kak khudozhestvennoe ob"edinenie // Iskusstvoed.ru – setevoi resurs ob iskusstve i kul'ture, 2019. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2019/11/17/mitki-kak-khudozhestvennoe-obedin/> (data obrashcheniya: 03.09.2023).
15. ART-tsentr «Pushkinskaya-10». – URL: <https://p-10.ru/aboutus/#today> (Data obrashcheniya: 15.09.2023).
16. Delo «Starogo Goroda» — vchera, segodnya i zavtra // Vystavochnyi Tsentr Sankt-Peterburgskogo Soyuza Khudozhnikov. — URL:

<https://web.archive.org/web/20131003103337/http://www.spb-uniart.ru/index.php?id=1194> (Data obrashcheniya: 01.09.2023).

17. Tvorcheskaya assotsiatsiya khudozhnikov Sankt-Peterburga «ArtMir» // ArtLib – biblioteka izobrazitel'nykh iskusstv. – URL: <http://www.artlib.ru/index.php?id=12&idp=0&fp=2&uid=471&idg=1&sa=1> (Data obrashcheniya: 01.09.2023).
18. Peredvizhniki 21 vek Sankt-Peterburg. – URL: <http://www.art-vystavka.spb.ru/> (Data obrashcheniya: 18.09.2023)

Initial experience of synchronic description of historical musicology texts

Bazhanov Nikolai Sergeevich

Doctor of Art History

Professor, Department of General Piano Glinka Novosibirsk State Conservatory

630099, Russia, Novosibirsk region, Novosibirsk, Sovetskaya str., 21, office 6

✉ Bazhanov_Nikolaj@mail.ru



Abstract. The author discusses a small initial experience of using synchronic description in musicology texts. In the beginning, the origin of the synchrony–diachrony dichotomy introduced into linguistics by Ferdinand de Saussure is revealed. These terms and concepts from linguistics turned out to be so generative in methodological terms that they were adapted into other scientific disciplines. Starting with Saussure, the specificity of the relations of the two approaches is most deeply expressed as the relation of the system of the subject – synchrony and its evolution – diachrony.

Next, the article discusses collective intelligence (Lotman) as a result of the activity and cooperation of experts of the same specialty. The productivity and relevance of using a synchronic approach for an adequate comparison of musical works, especially in the history and theory of performing arts, is emphasized.

The main objective of the article was to test the use of a synchronic approach for the formation of textual information about the formation of the classical style in musical Europe of the XVIII century.

The main pathos and function of the synchronic approach is "comparison". When the beginnings of events are aligned, it becomes possible to compare them (events) with each other, and the results of the comparison are attributed to the synchronization time. The synchronic approach demonstrates the continuity and monomericity of historical time. In synchrony, we see that juxtaposition and comparison overcome the natural separateness of historical events.

The conclusions of the article summarize the main properties of the synchronic and diachronic approaches: synchrony reflects the system structure of the object and phenomenon, and diachrony, their evolution.

For more productive event matching, synchronization of several parameters and types is necessary. This type of historical research can be described as a multifactorial synchronic analysis of historical events. Further prospects for the development of synchronic and diachronic approaches lie in their synthesis, when multiple slices of synchrony are sorted by chronology, and diachrony consists of synchronic slices of time.

Keywords: synchrony, diachrony, juxtaposition, comparison, concurrency, history, text, history of music, event, historical method

References (transliterated)

1. Merdok, D. P. Sotsial'naya struktura / per. [s angl.] i komment. A. V. Korotaeva; Rossiiskii gos. gumanitarnyi un-t. M.: O.G.I., 2003.
2. Tokuda I., Kuwahara A. Synchronization analysis of choir singing // Nonlinear Theory and Its Applications IEICE. April 2012 DOI: 10.1587/nolta.3.215
3. Barash Lyubov' Aleksandrovna Sinkhronnyi i diakhronnyi srezy dialoga kul'tur v sovremennoi zhivopisi i muzyke. URL: www.gramota.net/materials/3/2011/5-4/4.html (Data obrashcheniya: 13.10.2023)
4. Sossyur. F. Kurs obshchei lingvistiki / F. Sossyur; perevodchik A. M. Sukhotin; pod redaktsiei R. O. Shor. Moskva : Izdatel'stvo Yurait, 2023.
5. Kremnev B.G. Shubert. M., «Molodaya gvardiya», 1964.
6. Bazhanov N.S. O sisteme poiska informatsii v tekstakh istoricheskogo muzykoznaniya // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. 2016. № 1 (21). S. 83-93.
7. Shveitser, A.Iogann Sebast'yan Bakh [Tekst] : [Per. s nem.] / Poslesl. M. S. Druskina. M.: Muzyka, 1964.
8. Lotman Yu. M. [Semiosfera]. S.-Peterburg: «Iskusstvo-SPB», 2000.
9. Safina G. Sozdanie i ispol'zovanie polnotekstovykh baz dannykh v uchebnom protsesse vuza // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2005. № 3. S. 214-215.
10. Shaburova N.N., Analiz ispol'zovaniya polnotekstovykh baz dannykh v informatsionno-bibliotechnom obsluzhivanii nauchnykh issledovaniy // Bibliosfera. 2006. № 2. С. 7-12.
11. Koseriu E. Sinkhroniya, diakhroniya i istoriya (problema yazykovogo izmeneniya) / 2-e izd., stereotipnoe. – M.: Editorial URSS, 2001.