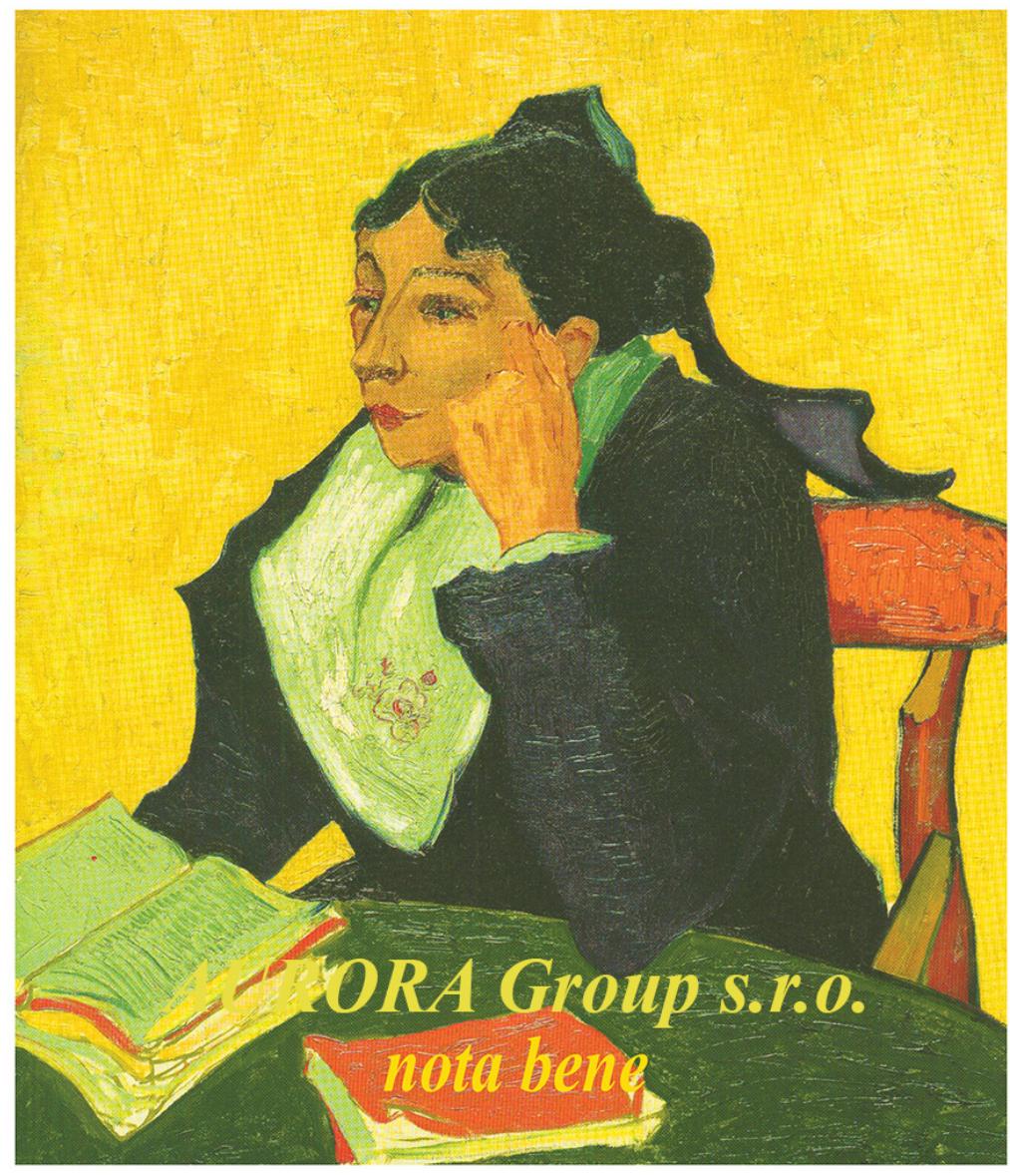


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



aurora Group s.r.o.
nota bene

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

Выходные данные

Номер подписан в печать: 06-02-2024

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: 06-02-2024

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

Publisher: NB-Media Ltd

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

ISSN: 2454-0625

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

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

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

Редакционный совет

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Айермакхер 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 Diables 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.

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

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 Świat 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 языкоznания 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. mmpo@mail.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 область, г. Ростов-на-Дону, ул. 15 линия, 84, кв. 18, alexow1@ya.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial collegium

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

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, kaminskaya@mail.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alpatov Vladimir 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, Sheremetyevo str., 6, building 2

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

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

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

Vadim Markovich Rozin — Doctor of Philosophy, Leading Researcher, Federal State Budgetary Institution of Science Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharnaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

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

Budanova Vera Pavlovna — Doctor of Historical Sciences, Chief Researcher Center for Comparative History and Theory of Civilizations of the Institute of General History of the

Russian Academy of Sciences. Professor of the Department of General History of the Historical and Archival Institute of the Russian State University for the Humanities. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia. Institute of General History of the Russian Academy of Sciences.

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

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

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

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

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

Mikhail Mikhailovich Prokhorov - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. 65 Ilyinskaya str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia. 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, earinin@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 Vasilievna - 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 рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

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

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

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

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются углками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (“ ”).
- Тире между 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 невосстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Пример:

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

Ссылка в списке литературы

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

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

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

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

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

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

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

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

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

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

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

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

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

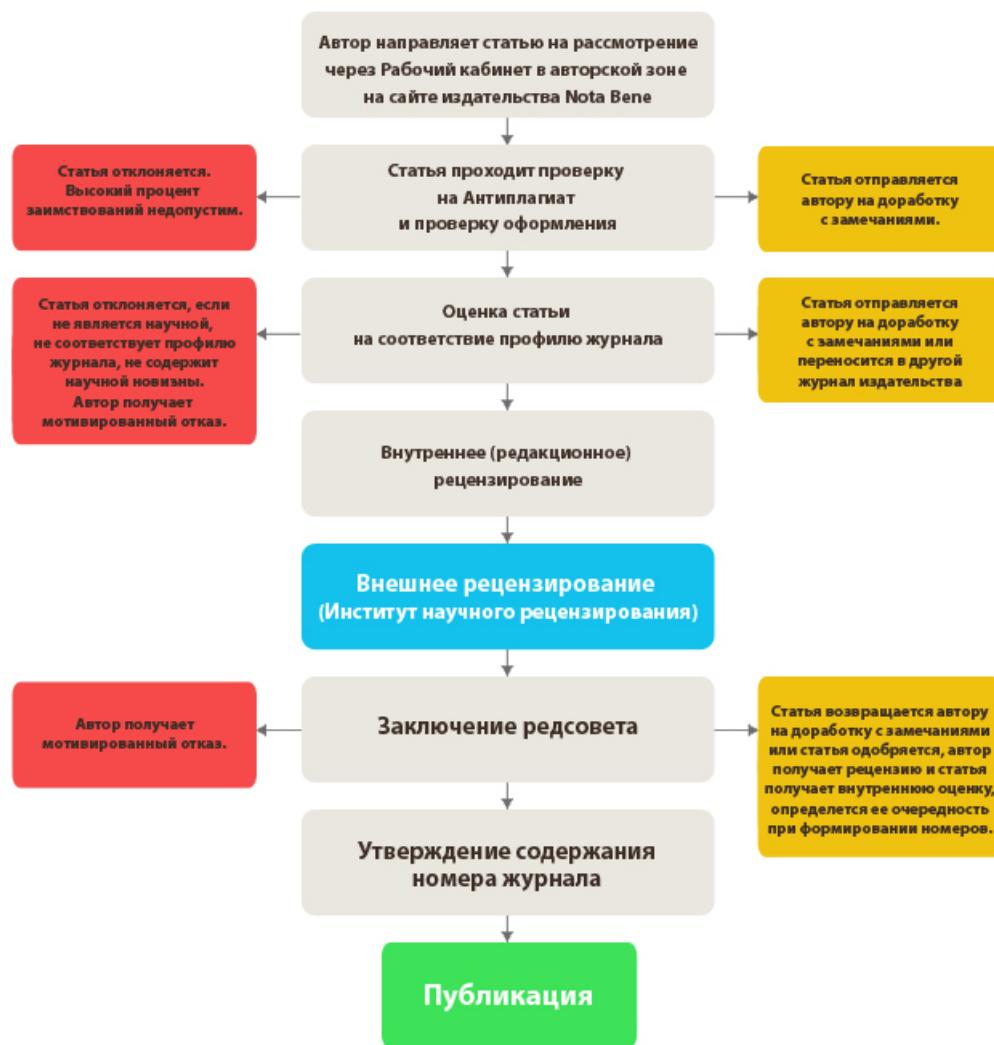
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Материалы журналов включены:

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

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Сохацкая Д.Г. Городское пространство: архетипические модели, морфологические свойства, мифологические сюжеты. Методика комплексного изучения	1
Панкратова А.В. Эйдическая иерархия как основа вертикально ориентированной эстетики	17
Антонова А.А. Культурные и национальные особенности в работах современных художников Южной Кореи	31
Чайка Н.М. Методические принципы преподавания рисунка в процессе подготовки художника анимации и компьютерной графики	44
Корнеева А.А. Сеть литературных музеев Москвы: формирование и современное состояние в контексте историко-культурного процесса	53
Прокудин Г.А. Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир-не-для-нас.	68
Порубина М.В. Вариации на тему «балет» в творчестве Эрика Сати	79
Англоязычные метаданные	93

Contents

Sokhatskaya D. Urban space: archetypal models, morphological properties, mythological plots. The methodology of comprehensive study	1
Pankratova A.V. Eadic hierarchy as the basis of vertically oriented aesthetics	17
Antonova A.A. Cultural and National Elements in the Works of Contemporary South Korean Artists	31
Chaika N.M. Methodological Principles of Teaching Drawing in the Process of Preparing an Animation and Computer Graphics Artist	44
Korneeva A.A. Network of literary museums in Moscow: formation and present condition in the context of the historical and cultural process	53
Prokudin G.A. Films of the space horror genre, as an attempt to imagine a world-not-for-us.	68
Porubina M.V. Variations on the theme of "ballet" in the works of Eric Satie	79
Metadata in english	93

Культура и искусство*Правильная ссылка на статью:*

Сохацкая Д.Г. — Городское пространство: архетипические модели, морфологические свойства, мифологические сюжеты. Методика комплексного изучения // Культура и искусство. – 2024. – № 1. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.1.69568 EDN: PSNGKN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69568

Городское пространство: архетипические модели, морфологические свойства, мифологические сюжеты. Методика комплексного изучения**Сохацкая Дарья Геннадьевна**

доцент, кафедра "Дизайн архитектурной среды", Комсомольский-на-Амуре государственный университет; Член Союза дизайнеров России

681013, Россия, Хабаровский край, г. Комсомольск-На-Амуре, ул. Ленина, 27, оф. 308

✉ amurliman-design@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.1.69568

EDN:

PSNGKN

Дата направления статьи в редакцию:

09-01-2024

Дата публикации:

16-01-2024

Аннотация: Объектом исследования является культурное пространство города. Предметом исследования являются морфологические свойства и мифологические сюжеты культурного пространства города (на примере г. Комсомольска-на-Амуре). Автор подробно рассматривает комплексное изучение культурного пространства города в призме историко-культурного, философско-культурологического, психоаналитического, символического, лингвистического и семиологического подходов. Сформирован авторский способ исследования городского пространства, базирующийся на линии мифа (лемниската Бернулли). Изучены и рассмотрены литературные, художественные произведения для выявления архетипических моделей и их морфологических свойств города Комсомольска-на-Амуре. Выявлены некоторые мифологические сюжеты и

способы преобразования культурного пространства. Особое внимание уделяется анализу художественных текстов для выявления художественного образа культурного пространства города. Представлено описание ряда архитектурных объектов и интерпретация некоторых декоративных элементов. В исследовании используются традиционные подходы к изучению культурного пространства города, а также предпринимается попытка дополнить границы исследования на основе интерпретации мифических сюжетов, мифологемы с использованием технematической составляющей – Лемнискатой Бернулли. Научная новизна исследования заключается в том, что на основе традиционных и технematических подходов исследовано культурное пространство города Комсомольска-на-Амуре на основе анализа мифологических сюжетов города Комсомольска-на-Амуре, художественных текстов, литературных и архитектурных произведений. Выявлены морфологические свойства культурного пространства города. Основным выводом исследования является то, что используя междисциплинарный подход в изучении культурного пространства города выявлены возможности в его идентификации. С помощью технematичности или математического анализа, интерпретации литературных и художественных текстов, а также разностороннего комплексного изучения архитектурных объектов и его декоративных, выразительных средств стало возможным трактовать эти знания как способ преобразования культурного пространства города. Данное исследование открывает возможности для более тщательного изучения линии мифа как одного из возможных вариантов преобразования пространства города, сохранении исторического, архитектурного, художественного и литературного наследия.

Ключевые слова:

культурное пространство города, морфология культуры, миф, мифологический сюжет, архетип, архетипическая модель, советский город, Лемниската Бернулли, мифологема, технematичность

Введение

Культурное пространство города многоаспектно и представляет собой целый спектр значений, параметров и величин, определяющих особое видение человеком объектов. На воспринимаемое наяву оказывает влияние множество факторов: климат, география места (расположение по сторонам света), настроение человека, его мировоззрение, жизненный опыт и пр. Но зрительный образ или картина, которая представляется человеку, не может восприниматься без внешнего, устойчивого, материального образования. Любой объект осозаем, осознается человеком и дает полное впечатление об объективной действительности.

С помощью определенных подходов в исследовании возможно выделение в культурном пространстве таких сюжетов, которые помогут человеку иначе взглянуть на уже существующее и апробированное им пространство. В основу исследования будут положены формы выражения действительности через повествования и воспоминания о жизни, художественные, литературные и музыкальные произведения, декоративные элементы архитектурных объектов. Все эти формы выражения представляются нам морфологическими свойствами объектов материальной культуры и являются архитипическими моделями культурного пространства города.

В свою очередь данное предположение позволяет сделать вывод о том, что

архетипическая модель (ее классификация) есть первичная схема образа, предпосылка к формированию сознательного и бессознательного [\[1\]](#), приписывание объектам символических, знаковых, лингвистических смыслов, которые передаются из поколения в поколение. Руководствуясь вышесказанным можно сказать, что архетипическая модель есть некая функция, позволяющая раскрыть не только поверхностные и традиционные способы описания культурного пространства города, но и обратиться к более глубоким, содержательным, информационным полям, таким как – мифология.

На основе вышесказанного в данном исследовании предполагается попытка провести комплексное изучение городского пространства, используя такие подходы как: историко-культурный (Л. Леви-Брюль, С. С. Аверинцев, Ф. Х. Кессиди, В. Я. Пропп) как способ описания механизмов бытия традиционного общества; философско-культурологический (А. Ф. Лосев, М. Элиаде, П. С. Гуревич) – как способ формирования культуры места и его общества, и как следствие, проявление материальной составляющей; психоаналитический (В. Райх, С. Московичи) как выявление структуры сознательного и бессознательного в восприятии окружающей действительности; символический (Э. Кассирер, А. Ф. Лосев) как средство идентификации символической функции, формирования представлений человека об объекте (Ж. Пиаже, А. Г. Лидерс, К. Н. Поливанова); лингвистический и семиологический (Л. Ельмслев, А. Потебня, Р. Барт, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, К. Леви-Строс) как способ вычленения знаково-символических систем, семиотических структур, интерпретирующих тексты.

В результате исследования мы получим методику в комплексе, для которой базой будет служить вычленение смыслов из различных мифологических сюжетов городского пространства и составление способа преобразования культурного пространства города (см. табл. 1).

Таблица 1

Подход в исследовании	Результат исследования
Историко-культурный	история жизни
Философско-культурологический	продукт культуры
Психоаналитический	мысль, мышление
Символический	действие
Лингвистический и семиологический	смыслы

Источники исследования

На сегодняшний день культурное пространство города изучалось и изучается многими учеными: Н. П. Анфицеров, А. Кармин, М. С. Каган, И. М. Грэвс, Ю. М. Лотман, С. Н Иконников и др.). Постижение города как научного знания остается актуальным до сих пор. На различные формы освоения культурного пространства города предлагает обратить внимание в своей статье Е. Н. Мастеница, где выделяет три направления – экскурсионное, краеведческое, музейно-педагогическое. Наш интерес заключается в познании города как емкого пространства, включающего в себя объекты городской среды, их эпос и мифологию, взаимосвязанную с этапами становления города [\[2\]](#).

Из статьи Е. Н. Мастеница: «Постижение культурного пространства города дает уникальную возможность соединения разрозненных фактов и сведений в их исторической изменчивости, а сам город представить как модель мироздания.

Исследование и интерпретация его многогранной жизни во всех проявлениях и взаимосвязях может стать мощным стимулом интеллектуального и нравственного становления и развития личности». Действительно новые знания о городе помогут составить не только его «портрет», но и возможности в его устойчивом развитии, формировании целостного облика [2]

Поэтому проблема выявления архитипических моделей, их морфологических свойств на основе мифологии пространства города является одним из возможных вариантов познания культурного пространства города [3].

Методы изучения

В данном исследовании мы предлагаем воспользоваться традиционными подходами описания культурного пространства города. Дополнить исследование и расширить его границы предлагается с помощью понятия «технематичность». Это понятие встречается в комплексных подходах интерпретации произведений искусства и отмечен в работах Г.Г. Майорова, М.Ю. Шишина [4, 5]. Метафорическая, абстрактная концепция представления мифологемы в виде бесконечной линии будет служить инструментом для выявления критериев оценки культурного пространства города, которое представлено в виде трех окружностей, пересеченных и объединенных линией [6]. Первый внешний круг – проявление физических свойств городской среды (все, имеющее массу, форму, объем) [7]. Второй круг – духовное (чувственное, символическое восприятие окружающего мира; субъективная реальность) [8] и третий – материальное (объективная реальность) проявления [9]. Предложенная в исследовании «линия мифа» позволяет вычленить взаимосвязи, базирующиеся на математической теории Лемнискаты Бернулли (см. рис. 1) [5, с. 107]. Трехмерное (материальное, духовное, физическое) культурное пространство города существует как прошлом, так и настоящем и будущем времени. Существующие воспоминания или высказывания о предмете или в нашем случае городе, описанные когда-то людьми, выражается через текст и могут быть осмыслены человеком [10]. К примеру, изображение города в произведениях писателей О. Д. Бальзака, Ч. Диккенса, А. М. Горький, Ф. С., Фицджеральд, Э. Хемингуэй.

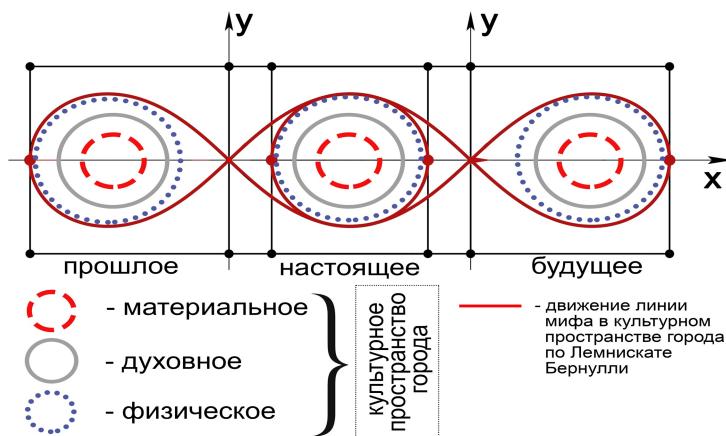


Рисунок 1 – Движение линии мифа в культурном пространстве города по Лемнискате Бернулли

По высказыванию В. Н. Топорова: «Городской текст – это то, что город говорит сам о себе неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки...» - можно отметить, что городское

пространство можно понять или прочитать из художественных текстов. Поэтому любые упоминания о городе будут негласно присутствовать в его субъективной реальности [\[11\]](#).

Линия мифа или линия, которая представлена бесконечной – лемниската Бернулли, представляет собой взаимосвязь трех существующих эпосов городского пространства. Протяжённый, пространственный объект - линия мифа - цепь связанных друг с другом знаний и знаков, приобретенных городом за все время существования (см. рис. 1).

Обсуждение

Рассмотрим примеры методики комплексного изучения городского пространства, с помощью линии мифа, архетипических моделей, их морфологических свойств на основе мифологических сюжетов города Комсомольска-на-Амуре.

Из воспоминаний Цыгановой-Погодиной Людмилы Васильевны [\[1\]](#), копировщицы проектно-конструкторской конторе «Стальпроммеханизация» г. Днепропетровска (Украина): «Дальний Восток в моём воображении представлялся такой далёкой, загадочной страной...»; «В пути о нас уже знали, что едем в Комсомольск, что будем там работать. Но иногда слышали, что едем на Дзёмги. Тут опять тревога. Почему на Дзёмги. Сказали же Комсомольск. Но добрые люди объяснили. Дзёмги - это тот же Комсомольск, только один из его районов...»; «...А я глядела на эту картину первого моего утра на дальневосточной земле и дышала таким густым запахом новогодней елки, казалось, я попала в другую страну. Там, на западе, мне приходилось бывать в лесной местности, а здесь только вышел за порог и уже на природе».

Воспоминания Пинул Ксении Сергеевны [\[2\]](#): «К маю 1935 года мы уже переселились в соц.город, в двухэтажный деревянный дом, а к 1-му мая 1935 года был отстроен хороший клуб имени П. И. Баранова. С этого момента появились кружки самодеятельности и вечера молодёжи...; «В клубе часто проводились комсомольские собрания, мы всегда собирались за час раньше и до начала собрания пели песни, было так весело»; «Благоустраивали вначале клуба и своего дома. Возникла потребность начать благоустройство парка, сейчас это парк имени Ю. А. Гагарина. Убирали кустарники, делали аллеи. Всё делалось вручную с большим желанием. В парке была установлена парашютная вышка, где учились прыгать с парашютом, материальную часть изучали в клубе. Но мы не только веселились».

«Нашей бригаде поручили строить глино-плетнёвый барак на 120 человек. Нам отвели нужный участок земли, дали два топора без топорищ и одну поперечную пилу. Лес надо было рубить в тайге и оттуда на расстояние до километра таскать его на плечах. Гвоздей пока не было, вместо них использовались выструганные из дерева нагеля»; «...поставлена задача — создать на Дальнем Востоке свой индустриальный комплекс где-то в глубине края подальше от государственных границ и поближе к сырьевым источникам» - из воспоминаний Сафонова Павла Федоровича [\[3\]](#).

Из перечисленных строк мы можем понять быт, приехавших в Комсомольск людей, их чувства и мысли. Образ города складывается из ключевых слов: далёкая страна, дальневосточная земля, природа, соц.город, бараки, благоустройство, строительство, индустриальный комплекс. Они могут служить одним из критериев формы культурного явления. Его морфологические свойства выражены в процессе его формирования.

Начало города Комсомольск-на-Амуре было положено в 1932 году. Это социалистический город, построенный «по призыву Родины. Таких воспоминаний

значительное количество. Мифологический сюжет, складывающийся из перечисленных отрывков, отражает мировоззрение советского общества, их системы ценностей, образ народного государства [12]. Советский человек должен был сознательно оправдывать свои действия «жертвы», поэтому советская система власти обладала всеми принципами «заботившихся родителей». Поэтому идея народного государства транслировалась не только в призывах, но и в убеждениях, которые прописывались в советских конституциях 1918 г., 1936 г., 1977 г. Советская пропаганда проявлялась в общедоступных культурных объектах и ценностях, бесплатном отдыхе и образовании, предоставляемом жилье. Это предполагало полное доверие советского человека советской власти.

Данные факты нашли отражение в художественных и литературных произведениях, в архитектуре и визуальном, декоративном оформлении зданий (мозаики, сграффито, барельеф). Рассмотрим некоторые из них.

Большинство стихов о Комсомольске-на-Амуре представлены таки авторами как: А. Гай, С. А. Смоляков, А. Д. Самар, С. М. Бытовой, М. Ф. Асламов, Г. Г. Халилецкий, Н. К Поваренкин, С. Г. Островой, Г. И. Козлов, Г. Ф. Пересторонин и др. Стихотворения раскрывают темы о природе, безграничной и непроходимой тайге, неутомимом труде, строительстве городских улиц и людях, которые внесли значимый вклад в устройство и развитие Комсомольска.

Частые упоминания о столкновении со стихией представляют собой аллегорический образ человека, который несмотря на трудности и усталость продолжает неустанно трудится, строить «новый город». К примеру, строки из стихотворения Г. Г. Халилецкого «Первый кирпич» (из цикла стихов о Комсомольске «Город юных») [13, с. 234]:

«Мы спали в палатках, и утром бывало,
Как подвиг, был труден подъем.

Мы шли на тайгу, и тайга нам вставала
Навстречу в упорстве своем...»

«...Швыряла нас снегом в лицо непогода,
И все-таки шли мы вперед».

В строках проявляется трудность преодоления неудач, невыносимого климата и страха перед стихией. Но здесь же проявляется настойчивое, упорное стремление осуществить «просьбу Родины» (власти) – построить город-завод, «индустриальный форпост».

Процесс возникновения нового города запечатлел в своих стихах А. Д. Самар «Комсомольск» [13, с. 232]:

«Сто лет на этом месте,
На левом берегу Амура,
Стояли ветхие домишки,

Нанайцы в нищете здесь жили,
Храня старинные обычаи,

В невежестве дичали люди,

И стойбище звалося Мэлки».

Автор раскрывает тему местоположения города – левый берег реки Амур и показывает, что место уже имеет население и историю. Нанайцы, проживающие там, практиковали шаманизм и одухотворяли силы природы. Коренной народ верил в гармонию между природой и человеком. Упомянутые в строках стихотворения словосочетания «старинные обычай», «ветхие домишкы» говорят об устраниении старого и внедрении прогрессивного, нового [\[13\]](#).

«...Вчера гнусавые шаманы,
Народ обманывая, выли –
Сегодня в школе и больнице
Бойцы страны социализма
Людей с любовью учат, лечат...»

Как видно, в данных строках прослеживается идея нейтрализации любых проявлений верования, кроме политической, советской.

Фрагмент стихотворения Н. К. Поваренкина «Трасса любви» свидетельствует о массовости призыва на комсомольскую стройку [\[13, С. 261\]](#):

«Вся страна собралась
У тайги не бывестной,
Словно берег амурский
Стал сердцем великих дорог...
...Здесь в тридцатых годах
Комсомольцы, пройдя по долинам,
Прописались навеки,
Юный город в тайге заложив...»

Ранее в стихотворении автор перечисляет города, из которых приезжали по призыву комсомола молодые люди: Запорожье, Москва, Вятка, Киев, Одесса, Нижний Новгород, Тула, Рязань, Таганрог.

Вместе с этим в стихотворениях о Комсомольске-на-Амуре отмечаются количественные результаты действий и событий, достигнутых в процессе строительства города.

В прологе из поэмы С. Г. Острового «Город юности» [\[13, С. 287\]](#) можно отметить морфологические свойства культурных форм в виде зданий, сооружений, улиц и проспектов:

«...И город встал, нездешний, небывалый,
Рекой стекла и ярусом садов.
И голубые площади кварталов

Кипящею листовою овевали
 Задумчивые головы домов...
 В пролетах улиц легкой паутиной
 Сквозили арки. В мраморе колонн
 Чуть брезжил день прохладной глубиной...
 ...И улицы прямые, словно струны,
 Выстраивались будто на парад»

Это стихотворение было написано автором в 1935 году. Нужно отметить стремительное развитие и строительство Комсомольска: «...И город встал, нездешний, небывалый, рекой стекла...». Автор приковывает внимание к словам «ярусом садов», «кипящею листвою», давая понять читателю об характерном озеленении города. В настоящее время это явление приобрело морфологические свойства и представляет собой легенду. Так, в разных источниках Комсомольск называют: «город-сад», «зеленый город».

Взглянув на генеральный план Комсомольска-на-Амуре отмечается структурная геометрическая сетка из улиц, магистралей и проспектов, что замечает автор в строках «...И улицы прямые, словно струны...». Арки и мраморные колонны демонстрируют неоклассический стиль в архитектуре некоторых жилых домов, дворцов культуры, а также входные группы в пространства Парка Им. Ю. А. Гагарина, расположенного в границах улиц Калина, Советская, Комсомольское шоссе.

Отмечая символику в архитектурных особенностях зданий и сооружений города, нужно обратиться к стихотворению «Сказание о городе» Гранита Федоровича Пересторонина [\[13, с. 334\]](#):

«Сияет солнце в праздничных колоннах,

В них свет и правда ленинских идей...»

Как и в прологе из поэмы С. Г. Острового «Город юности» [\[13, с. 292\]](#), прослеживается устойчивое проявление классовой морали, где каждый человек исполняет цели Родины:

«Их трудный путь был темен и далек,

Но погляди – раздвинуты просторы

И завершен истории пролог.

И я б хотел перед чеканным строем

Так трудно отвоеванной мечты

Узнать того, кто был ее героем...

И улицы ответили:

- Откроем!

И улицы сказали:

- Это – ты!»

Словосочетания «трудный путь» и «был темен и далек» символизируют о тяжелых этапах строительства города и его заводов. Именно соблюдение закономерностей, которые диктовала Родина (власть), позволило трудящимся комсомольцам достигнуть успехов в своих действиях.

Результаты проведенного нами анализа литературных произведений позволяет сделать некоторые частные выводы, представляющие интерес для нашего исследования. Архитепическая модель города Комсомольска-на-Амуре представляет собой отражение политической жизни советского общества в период 1930-1940-е гг., и является временным промежутком, насыщенным культурными явлениями, выражающими мир – как место действий, усилий и борющихся сил. Основываясь на утверждении А. Н. Масловой, которая отмечает образ города как воплощение мифологического сознания его горожан [\[14\]](#), можно утверждать, что культурное пространство города Комсомольска-на-Амуре содержит в себе многие явления, действия, происходившие вопреки тяжелой действительности. Этот факт так же подтверждается научной работой В. А. Давыдова, где автор приписывает мифу роль посредника между сообщением двух неразрывно связанных форм проявления жизни – человека и города. Миф транслирует представление людей о городском пространстве через их воспоминания, рассказы, очерки и стихи, песни, художественные произведения, в том числе картины и зарисовки, а также находит отражение в архитектурных формах и элементах.

Таким образом, события, происходящие в Комсомольске-на-Амуре запечатлены в различных проявлениях искусства, архитектуры [\[15\]](#). В большой части исследованной литературы о Комсомольске представлен ряд ассоциативных слов: «город, рожденный подвигом» [\[16\]](#), «город трудовой доблести», «город на заре» [\[17\]](#), «подвиг на Амуре» [\[18\]](#), «город мужества, труда и героизма» [\[19\]](#). Эти мифические высказывания выстраивают архетипическую модель поведения человека-героя [\[1, 20\]](#), как образ бессознательного, где поступки, его поведение в окружающей действительности проявляются в виде необходимости победы, решении сложных задач, выбирая при этом место, которое является для «героя» - «полем битвы». Человек-герой в этом плане – это советский человек. Фоном для человека-героя возникает архетипическая модель – политическая партия, власть, которая управляет сознанием человека, то есть многих советских людей. Она проявляется в стремлении управлять и властвовать над людьми, упорно движется к поставленной цели и занимает значимое положение в обществе. Мифологическое сознание советских людей отражает весь процесс происходящих в стране явлений и выражались в народном творчестве.

В конструировании образов человека-героя и власти использовались мифологические знаки, символизирующие силу, мощь, труд, доблесть, мужество, проявившиеся в архитектурных, художественных стилях [\[21\]](#).

Результаты

По исторических данным город Комсомольск-на-Амуре должен был соответствовать образцовому городу социалистического будущего и это проявлялось не только в планировочной композиции (лучевая система), но и в монументальной архитектуре, транслирующей социалистическую символику, основанную на принципах социалистического реализма [\[4\]](#).

В своих работах А. В. Луначарский писал [\[22\]](#), что: «социалистический реализм “насквозь отдается борьбе, он весь насквозь – строитель, он уверен в коммунистическом

будущем человечества, верит в силы пролетариата, его партии и вождей».

Мозаика – изображения, выложенные на плоскости стен смальтой занимают существенное место в культурном пространстве города Комсомольска-на-Амуре. В Комсомольске они присутствуют на общественных зданиях по пр. Мира, пр. Ленина, ул. Аллея Труда, ул. Севастопольская, ул. Вокзальная; на жилых – по ул. Краснофлотская, ул. Орехова, ул. Бульвар Юности.

Мозаичная картина «Слава комсомолу» (см. рис. 2), расположенная на фасаде Дома молодежи по пр. Мира, 2, символизирует историю участия молодежи в строительстве города Юности, олицетворяя единство рабочих и комсомола. Отсылка к мифу о герое-рабочем здесь очевидна.



Рисунок 2 - Мозаичная картина «Слава комсомолу»,
г. Комсомольск-на-Амуре

Мозаика «Наука» с элементами барельефа (см. рис. 3) присутствует на фасаде здания Комсомольского-на-Амуре государственного университета. Панно выполнено в синих и охристо-желтых цветах. На нем изображена женщина-Наука, держащая в одной руке колосок – символ благополучия и процветания, в другой луч света как символ знания и просвещения. Ее мощные руки и ноги решены в эстетических канонах стиля социалистического реализма. С левой стороны запечатлены машиностроительные конструкции как символ техногенного преобразования природы силами науки, справа – дерево, похожее на каркас башенного крана, где вертикальные линии символизируют стремление к новым вершинам. Семантическая bipolarность символики (колосок, древо – луч света, техника) воспроизводит как языческую символику плодородия, так и просвещенческий миф о научно-техническом знании как власти над природой [\[23\]](#).



Рисунок 3 - Мозаика «Наука» с элементами барельефа,
г. Комсомольск-на-Амуре

Символы городских мозаик Комсомольска-на-Амуре выражают стремление и силу преодоления невзгод. Некоторые из них призваны символизировать миф труда, другие – посвящены памятным датам строительства Комсомольска. Символическое значение несут в себе мозаики, репрезентирующие модернистский миф науки и технологии.

Сграффито представлено в Комсомольске-на-Амуре в виде декоративного панно на фасаде здания Дома быта, а также жилом здании по Аллее Труда, 9 (см. рис. 4).



Рисунок 4 – Сграффито, г. Комсомольск-на-Амуре

Оно выполнено в двух цветах – оранжевом и сером. Техника сграффито сравнительно проста и не требует особых затрат, что характерно для декора того времени. Панно выполнено в стиле социалистический реализм. Центром композиции является двое рабочих или инженеров. Они выделены на оранжевом фоне специально, чтобы подчеркнуть символичность и важность их работы. Слева и справа изображены средства и предметы труда.

Символическое значение мест зависит от двойной структуры праздничного и профанического времени. Первоначальная значимость подчеркивается только в том случае, когда приходит время праздничной даты, например, дня города или дня победы. В остальные дни символика забывается и подменяется другими смыслами, например, смыслом места отдыха или празднования событий, не относящихся к данному памятнику. Выражение и смысл мозаик уже не имеет существенного влияния на нынешнее поколение комсомольчан, как и сграффито и декоративные панно. Современные стрит-арт и граффити более значимы, так как с одной стороны они разрешают проблему устаревшей отделки фасадов, с другой наделяют их смыслами, близкими культуре настоящего времени [\[24, с. 54\]](#).

Социальная организация территорий в Комсомольске имела одну характерную черту – построение больших социалистических кварталов с общим дворовым пространством. Этот прием позволил в будущем отвести ведущую роль при организации широких проспектов, бульваров, площадей с дворцами культуры и другим зданиям административного, общественного, жилого назначения. В современное время генеральный план города сложился и представляет собой лучевую систему. В центральном округе улицы-лучи Кирова, проспект Мира и Октябрьский, Интернациональный проспект и улица Гагарина с центральной осью проспекта Первостроителей замыкаются проспектом Ленина с западной стороны [\[25\]](#). Река Амур является для данных улиц центром сближения и приводят к набережной, а также значимым местам города (монумент, вечный огонь, памятный камень высадки Первостроителей и др.).

Сформированные таким образом кварталы воплощали в себе идеологические принципы,

транслировали социалистическое мировоззрение общества: равенство, справедливость, переход к общественной собственности. Построенные деревянные дома барабанного типа в некоторых районах города, спроектированные по социально-идеологическим принципам, на сегодняшний день не пользуются спросом, устарели. В 1990-е гг. о таких районах складывался миф, в котором большая часть населения утверждала о том, что в таких домах проживают не состоявшиеся индивиды, антисоциальные семьи без каких-либо моральных устоев и ценностей. В данный период перестройки должного ухода за постройками не было и финансирование кварталов снижалось, а значит такое жилье было доступно для людей, не имеющих работы и находящихся на содержании государства. К примеру, район 34 квартала в Ленинском округе («Дземги»). На этом месте ранее существовали деревянные бараки, на сегодняшний день они снесены. Тем не менее, строительство новых жилых домов средней этажности не производится из-за сложившегося мифа о не благополучности территории. Кроме этого, такие места располагаются и в центральном округе (ул. Летчиков, ул. Вокзальная и Магистральная). На наш взгляд такие мифологические сюжеты связаны не только со стереотипами, приписанными горожанами данным местам, но и удаленность от центральных улиц, а также возможно близость к промышленным объектам. Например, район «участка №6», который расположен около Нефтеперерабатывающего завода в северной части города. Район практически заброшен и является не благоприятный для проживания современной семьи.

Жилые деревянные дома и кварталы, построенные в период 1940–1950-е гг., являлись носителями героически-жертвенного мифа об основании и строительстве города, как и другие постройки. Сегодня эти районы являются мифологическим сюжетом, транслирующим лишь историческое, культурное явление мифа о Герое-рабочем, преобразующем хаос природы в тотальное пространство техники и труда.

Заключение

В исследовании мифа нашей задачей являлось определить его возможности в будущем. Рассматривая культурные явления во временно-пространственном континууме (прошлое, настоящее, будущее) мы можем конструировать и преобразовывать миф в конкретные сюжеты, направленные на привлечение внимания населения в те или иные места, к городским объектам, постройкам и пр.

Это происходит за счет приписывания новых, современных и современных идей, функций, ценностей к исследуемой территории, городскому объекту, элементу. Поэтому очень важным становится разностороннее изучения мифа как одного из способов преобразования культурного пространства города.

Обращаясь к Лемнискате (см. рис. 1), мы можем увидеть, как движение линии мифа захватывает культурные, исторические, символические, психологические аспекты происходящих событий. В прошлом – линия мифа действует как инструмент, который накапливает в себе различные сведения о конкретном объекте, позволяет сохранить информацию и передать в настоящее. В этом временном промежутке полученные сведения приобретают вид мифологемы, образующей архетипические модели или архетипы. Они имеют морфологические свойства и могут быть либо не востребованы в будущем людьми как мифологический сюжет, либо реорганизованы и представлены в будущем новым культурным явлением.

В то же время целый ряд конкретных вопросов, связанных с методикой изучения городского пространства, базирующейся на основе мифа остается мало раскрытым в

данном исследовании. Но вместе с этим оно открывает возможности для более тщательного изучения линии мифа как одного из возможных вариантов преобразования пространства города, сохранении исторического, архитектурного, художественного и литературного наследия.

[1] Л.В. Цыганова-Погодина отправилась на дальний Восток по призыву В. Хетагуровой для строительства нового города Комсомольска-на Амуре

[2] «В 1932 году я поступила в ФЗУ при швейной фабрике № 4 г. Пензы, где я воспитывалась в детском доме и на фабрике в 1932 году вступила в комсомол. По окончании ФЗУ была мобилизована в 1934 году на строительство города Комсомольска-на-Амуре».

[3] Прибыл из Ленинграда

[4] (Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. – М., 1958. – С. 239; курсив. – А.Р. Впервые словосочетание “социалистический реализм” появилось в передовой статье “Литературной газеты” от 23 мая 1932 г. (автор – И.М.Гронский))

Библиография

1. Юнг К.Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
2. Мастеница Е. Н. Культурное пространство города: пути постижения и интерпретации // ТРУДЫ СПБГИК. 2015.
3. Плотникова А.А. Методика исследования образно-символических качеств архитектурной среды города URL:
http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz22_pril/26/template_article-ar=K21-40-k38.htm (дата обращения: 06.07.2023).
4. Шишин М.Ю. Проблема интерпретации произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения // Вестник Алтайской науки. 2013. № 2-2. С. 105-112.
5. Майоров Г.Г. Три типа понимания философии в истории европейской культуры (Сознание у подножия Абсолюта) //Алтай-Космос-Микрокосм: сознание человека и биосфера на пороге ХХI века: тез. докладов 4-й междунар. конф. – Барнаул: Ак-Кем, 1998. С. 38-43.
6. Лихацкая Л.Н. Геометрическая фигура в композиции художественного произведения как средство выражения метафорического смысла / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов. 2015, №1 (51). Ч.II. С. 106-111.
7. Мурылев Вл. Социально-культурные характеристики городской среды // Аналитика культурологии. 2008. №11.
8. Высоковский, Александр Аркадьевич. Субстанциональные свойства среды // Городская среда: проблемы существования / Под ред. А. А. Высоковского и Г.З. Каганова. М., 1990. 190 с.
9. Несмелов В.И. Наука о человеке. Т. 1: Опыт психологической истории и критики основных вопросов жизни. – СПб.: Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 2000. 347 с.
10. Мишина Л.С. Образы городов в мировой литературе / Л. С. Мишина, А. М. Дубовка, Г. И. Хусяинова. – Текст : непосредственный // Юный ученый. 2016. № 3 (6). С. 10-12. URL: <https://moluch.ru/young/archive/6/482/> (дата обращения: 05.07.2023).

11. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления. – М.: Художественная литература, 1973, С. 86.
12. Белов С.И. Советский политический миф: причины гибели, содержательное и символическое наследие // Государственное управление. Электрон. вестн., 2017. дек. Вып. 65. С. 3.
13. Песня моя Комсомольск. Воспоминания, стихи, очерки. – Хабаровск; Кн. Изд. 1982. С. 234, С. 232, С. 261, С. 287, С. 334, С. 292.
14. Маслова А.Н. Социологический анализ образа г. Нижнего Новгорода: дис. ... магистра. – Нижний Новгород, 2006. URL: <https://www.docme.ru/doc/978074/sociologicheskijanaliz-obraza-g.-nizhnego>
15. Пучков М.В. Семиотические принципы формирования архитектурного пространства: дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / Пучков Максим Викторович. – Екатеринбург, 2003. 175 с.
16. Город, рождённый подвигом : Комсомольску-на-Амуре – 70 лет / авт. текста: Н. Улаев, В. Усольцев. – Хабаровск: Приамур. ведомости, 2002. 96 с.
17. Город на заре: сборник / сост. С. А. Савельев. – М.: Молодая гвардия, 1972. 311 с.
18. Дороднов Е. Подвиг на Амуре. Хроника героич. стройки : док. повесть / Е. Дороднов, Г. Хлебников. – Хабаровск: Кн. изд-во, 1971. 304 с.
19. Комсомольск-на-Амуре – город мужества, труда и героизма. – Хабаровск: Кн. изд-во, 1982. 376 с.
20. Короленко Ц.П., Дмитриева Н.В. Основные архетипы в классических юнгианских и современных представлениях // Медицинская психология в России. 2018. №1.
21. Линч К. Образ города / К. Линч; пер. с англ. В. Л. Глазычева; сост. А. В. Иконников; под ред. А. В. Иконникова. – М.: Стройиздат, 1982. 328 с.
22. Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. – М., 1958. С. 239.
23. Лотман Ю.М. О семиосфере. Труды по знаковым системам / Ю. Лотман // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 641. С. 5-23.
24. Сохацкая Д.Г. Символический код как компонент дизайн-кода культурногопространства города Комсомольска-на-Амуре Ученые записки КнАГТУ». № II-2 (50) 2021 «Науки о человеке, обществе и культуре», С. 52-57.
25. Улицы города. Библиотека Комсомольска URL: <https://www.kmslib.ru/dostoprimechatelnosti-komsomolska-na-amure/ulicy-goroda> (дата обращения: 29.06.2023)

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Городское пространство: архетипические модели, морфологические свойства, мифологические сюжеты. Методика комплексного изучения», в которой проведено исследование научных подходов к изучению городского пространства с позиции толкования его архетипов и мифологических образов.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что культурное пространство города многоаспектно и представляет собой целый спектр значений, параметров и величин, определяющих особое видение человеком объектов. На воспринимаемое наяву

оказывает влияние множество факторов: климат, география места (расположение по сторонам света), настроение человека, его мировоззрение, жизненный опыт и пр. Но зрительный образ или картина, которая представляется человеку, не может восприниматься без внешнего, устойчивого, материального образования. Любой объект осозаем, осознается человеком и дает полное впечатление об объективной действительности.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью осмыслиения многообразия исследовательских подходов к изучению городского пространства, так как новые знания о городе помогут составить не только его портрет, но и возможности в его устойчивом развитии, формировании целостного облика. Научная новизна исследования заключается в разработке и применении комплексной методики анализа феномена города как емкого пространства, включающего в себя объекты городской среды, их эпос и мифологию, взаимосвязанную с этапами становления города.

Целью настоящего исследования является комплексное изучение городского пространства на примере города Комсомольск-на-Амуре.

Предметом исследования являются формы выражения действительности через повествования и воспоминания о жизни, художественные, литературные и музыкальные произведения, декоративные элементы архитектурных объектов. Все эти формы выражения представляются нам морфологическими свойствами объектов материальной культуры и являются архитептическими моделями культурного пространства города.

В качестве методологического обоснования автор использует такие подходы как: историко-культурный (Л. Леви-Брюль, С.С. Аверинцев, Ф.Х. Кессиди, В.Я. Пропп) как способ описания механизмов бытия традиционного общества; философско-культурологический (А.Ф. Лосев, М. Элиаде, П.С. Гуревич) – как способ формирования культуры места и его общества, и как следствие, проявление материальной составляющей; психоаналитический (В. Райх, С. Московичи) как выявление структуры сознательного и бессознательного в восприятии окружающей действительности; символический (Э. Кассирер, А.Ф. Лосев) как средство идентификации символической функции, формирования представлений человека об объекте (Ж. Пиаже, А.Г. Лидерс, К.Н. Поливанова); лингвистический и семиологический (Л. Ельмслев, А. Потебня, Р. Барт, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, К. Леви-Строс) как способ вычленения знаково-символических систем, семиотических структур, интерпретирующих тексты.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает значительный объем научных трудов, посвященных изучению культурного пространства города.

В результате исследования автором разработана комплексная методика, для которой базой служит вычленение смыслов из различных мифологических сюжетов городского пространства, и составление способа преобразования культурного пространства города.

В данном исследовании автор пользуется традиционными подходами описания культурного пространства города и дополняет исследование и расширяет его границы с помощью понятия «технemатичность». Метафорическая, абстрактная концепция представления мифологемы в виде бесконечной линии служит в методике инструментом для выявления критериев оценки культурного пространства города, которое представлено в виде трех окружностей, пересеченных и объединенных линией. Первый внешний круг – проявление физических свойств городской среды (все, имеющее массу, форму, объем). Второй круг – духовное (чувственное, символическое восприятие окружающего мира; субъективная реальность) и третий – материальное (объективная реальность) проявления. Предложенная в исследовании «линия мифа» позволяет вычленить взаимосвязи, базирующиеся на математической теории Лемнискаты Бернулли. Трехмерное (материальное, духовное, физическое) культурное пространство города существует как прошлом, так и в настоящем и будущем времени. Лемниската

Бернулли, представляет собой взаимосвязь трех существующих эпосов городского пространства. Протяжённый, пространственный объект - линия мифа - цепь связанных друг с другом знаний и знаков, приобретенных городом за все время существования. Автор рассматривает пример применения созданной им методики комплексного изучения городского пространства с помощью линии мифа, архетипических моделей, их морфологических свойств на основе мифологических сюжетов города Комсомольска-на-Амуре.

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 комплексное изучение механизма формирования культурной среды 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 25 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:*

Панкратова А.В. — Эйдическая иерархия как основа вертикально ориентированной эстетики // Культура и искусство. – 2024. – № 1. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.1.69643 EDN: MYDDAS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69643

Эйдическая иерархия как основа вертикально ориентированной эстетики

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 "Культура и культуры"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.1.69643

EDN:

MYDDAS

Дата направления статьи в редакцию:

18-01-2024

Дата публикации:

25-01-2024

Аннотация: Объектом данного исследования является организация визуальной культуры в вертикально ориентированной парадигме. Предметом исследования является эйдическая иерархия как основа организации визуальной среды в вертикально ориентированной парадигме. Цель данного исследования – эксплицировать эйдическую иерархию как основу эстетических представлений в вертикально ориентированной парадигме (для дальнейшего конструирования на основе данной умозрительной модели концепции эйдической дизайн-среды). Современная культура пришла к полному эстетическому релятивизму под влиянием модернизма. Сегодня в искусстве допустимо всё, поэтому художников и дизайнеров активно вытесняют из профессии нейросети. Нейросети являются продуктом горизонтально ориентированной культуры, в которой одинаково ценными признаются любые объекты, так как отсутствует апелляция к сверх-

объекту. Поэтому сегодня актуальным становится перенести фокус исследовательского внимания на противоположную организацию культуры – вертикально ориентированную, признающую трансцендентную реальность. Такая культура должна иметь четкие критерии искусства, детерминированные эйдической иерархией. В разграничении вертикально и горизонтально ориентированной парадигмы автор опирается на А. Г. Дугина. Основной метод автора – семиотический анализ, позволяющий увидеть трансцендентное означаемое в культуре. Также автор опирается на учение Платона об эйдической иерархичности бытия. Основной вывод исследования заключается в том, что в вертикальной ориентированной парадигме существует четкая эстетическая иерархия, которая сегодня отсутствует в культуре в виде её горизонтальной ориентации. Вертикально ориентированная парадигма связана с представлением об эйдической иерархичности бытия. Канон, складывающийся веками, был инструментом для изображения эйдических форм вещей, не феноменов, а ноуменов. В современной культуре переориентация на наличие сверх-объекта может стать возможностью сохранить профессию художника и само искусство. Данное исследование является частью более крупного исследования, связанного с эйдической составляющей дизайна как феномена культуры. В данной статье важно было осветить момент эйдической иерархичности устройства вертикально ориентированной парадигмы, чтобы в дальнейшем показать, как данный подход может быть реализован в современной визуальной среде.

Ключевые слова:

Символ, Канон, плоские онтологии, горизонтально ориентированная парадигма, вертикально ориентированная парадигма, трансцендентное, сверх-объект, означающее, означаемое, знак

Введение

В настоящее время в культуре достаточно серьезной проблемой является эстетический релятивизм. Благодаря периодам модернизма и авангарда в культуре утвердилась позиция, связанная с относительностью красоты и допустимостью абсолютно всего в искусстве. Сегодня доминирует горизонтально ориентированная материалистическая парадигма, не подразумевающая эстетической иерархии.

В последние годы эта позиция получает крайнее выражение в философии плоских онтологий (А. С. Вертушинский [\[1\]](#), М. Деланда, Г. Харман, Ян Богост, Л. Брайнт, Т. Мортон [\[2\]](#)), последователи которой считают, что не бытие не иерархично, и, следовательно, онтологический статус человека и человеческого искусства не выше, чем статус любых других объектов [\[3\]](#).

Данная ситуация ставит вопрос о самом дальнейшем существовании искусства, а также профессий художник и дизайнер. В своих исследованиях современного дизайна и современной культурной ситуации [\[4,5,6\]](#) мы пришли к убеждению, что культура модернизма, влияние которой продолжается и сегодня, пагубным образом сказалась на визуальном облике как предметной, так и информационной среды.

Поэтому сегодня актуальными становятся исследования противоположной – вертикально ориентированной – парадигмы, в том числе, с точки зрения применимости в дизайне и в организации визуальной среды.

Разграничение горизонтально и вертикально ориентированной парадигмы проводит А. Г. Дугин [\[7\]](#). Философ вводит удобные для изучения визуальной культуры термины «Логос Аполлона» и «Логос Кибелы». Логос Аполлона – это вертикально ориентированная система мышления, подразумевающая иерархию и трансцендентную реальность, Бога. А. Г. Дугин связывает данную линию в философии с Платоном, неоплатонизмом и далее христианской философией Отцов Церкви. Логос Кибелы – горизонтально ориентированная материалистическая парадигма, которая тянется от киников и эпикурейцев в наши дни через позитивизм и материализм в современную философию. Сегодня Логос Кибелы находит свое продолжение в философии плоских онтологий.

Если субъективность и необязательность красоты являются определяющими установками горизонтально ориентированной парадигмы, то противоположная позиция должна быть связана с четкой эстетической иерархией.

В данной статье сделана попытка показать, что в вертикально ориентированной парадигме основой представлений о прекрасном, и соответственно, основой организации визуальной среды, является представление об эйдической иерархии. Настоящая статья является частью более крупного исследования, связанного с переходом от симуляции к эйдическому творчеству в современном дизайне. В данном фрагменте исследования нам важно установить связь между вертикально ориентированной эстетикой и эйдической иерархией, эйдосами.

Объектом данного исследования является организация визуальной культуры в вертикально ориентированной парадигме.

Предметом исследования является эйдическая иерархия как основа организации визуальной среды в вертикально ориентированной парадигме.

Цель данного исследования – эксплицировать эйдическую иерархию как основу эстетических представлений в вертикально ориентированной парадигме (для дальнейшего конструирования на основе данной умозрительной модели концепции эйдической дизайн-среды). Данная статья является частью более крупного исследования дизайна как феномена культуры. Мы показываем, что современный дизайн наследует идеологию модернизма, то есть горизонтально ориентированную материалистическую парадигму. Именно с этим связаны проблемы современного дизайна: эстетический релятивизм, исчезновение критерии прекрасного, а вслед за этим, исчезновение даже функциональности, ориентированности на человека и, как следствие, вектор трансгуманизма. Более подробно данные рассуждения изложены в других наших статьях в журнале «Культура и искусство» [\[3,4,5,6\]](#). В данном случае нам важно рассмотреть умозрительную модель построения эстетических представлений в вертикально ориентированной парадигме (противоположной модернистской, в наших построениях). В дальнейшем будет сделана попытка на основе данной модели говорить о перспективах дальнейшего развития феномена дизайна и визуальной культуры в целом.

Теоретическая основа исследования:

Упоминая современную философию плоских онтологий, мы опираемся, в первую очередь, на А. С. Вертушинского [\[1\]](#), Т. Мортона [\[2\]](#), В. В. Рыженкову (Путинцеву-Арданскую) [\[8\]](#). Основные термины, на которых построена данная статья – горизонтально ориентированная парадигма (Логос Кибелы) и вертикально ориентированная парадигма (Логос Аполлона), принадлежат А. Г. Дугину [\[7\]](#). Учение об эйдосах, разумеется,

принадлежит Платону [\[9, 10\]](#), развивается в неоплатонизме [\[11\]](#).

Рассматривая эйдическую иерархию в христианской парадигме в данной статье мы опираемся на Дионисия Ареопагита [\[12\]](#), Р. Декарта [\[13\]](#), Г. В. Лейбница [\[14\]](#), Г.Ф. В. Гегеля [\[15\]](#), В. С. Соловьева [\[16\]](#), А. Ф. Лосева [\[17, 18, 19, 20\]](#), П. А. Флоренского [\[21\]](#), В. Н. Лосского [\[22\]](#), Н. О. Лосского [\[23\]](#). Теория установки на тектонику в античной эстетике принадлежит Л. И. Таруашвили [\[24\]](#). Также мы апеллируем к мысленному эксперименту А. К. Секацкого [\[25\]](#) при рассмотрении феномена синтетической перцепции.

Результаты и обсуждение:

Проблема современной визуальной среды заключается в том, что в условиях эстетического релятивизма исчезли критерии красоты и искусства. В современной визуальной среде допустимо все. Именно поэтому сегодня художников активно вытесняют из профессии нейросети. Искусственный интеллект способен генерировать контент намного быстрее и эффективнее, чем живой человек. Нейросети без эстетического и аксиологического отбора комбинируют все, что существует сегодня в информационной среде, и так создаются объекты, которые сторонники философии плоских онтологий считают полноценными произведениями искусства.

В таких условиях культуре важно вернуться к принципиально другой парадигме, в которой у искусства есть критерии, и эти критерии определяются достаточно понятной системой. Такой парадигмой является вертикально ориентированное мировоззрение, признающее онтологическую иерархию и сверх-объект, то есть Бога.

Именно поэтому исследование основ эстетики вертикально ориентированной, и – более узко – христианской парадигмы в наши дни становится особенно актуальным, так как данная эстетика может стать выходом из тупика модернизма, в который погружена современная визуальная среда. Что принципиально для христианского понимания красоты, что факультативно, а что противоречит пониманию красоты в вертикально ориентированной парадигме – вопросы, которые сегодня нуждаются в рассмотрении.

Если следовать определению А. Ф. Лосева, «эстетика есть наука о выражении» [\[19, с. 391\]](#), то, в первую очередь, встает вопрос о средствах выражения, знаковых формах.

С точки зрения знаковых форм, именно христианская парадигма стала использовать символ как основной вид знака.

Основная характеристика знак-символа, с точки зрения семиотики, – полное несовпадение графической структуры и смысла, означающего и означаемого. Означающее в знаке-символе не мотивировано означаемым, но при этом, они отождествляются. В знаке-символе изображение и изображаемое составляют единораздельную цельность [\[17, с. 29\]](#). Сущность и явление в символе синтезируются [\[18, с. 223\]](#). Внешнее и внутреннее в символе не связаны, но в то же время, видна «точка их абсолютного отождествления» [\[18, с. 66\]](#).

Однако самая важная особенность символа заключается в том, что символ – это единственный тип знака, при помощи которого можно рассказать о вещах, которые, в принципе, выразить невозможно, о трансцендентном, вне-мирном. Символы осуществляют перевод трансцендентного в трансцендентальное. Как пишет П. А. Флоренский, символ это «нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и,

однако, существенно через него объявляющееся» [\[21, С. 269\]](#).

Именно поэтому символы в полном смысле возможны только в вертикально ориентированной системе: символ существует, чтобы отсылать в трансцендентное, к сверх-объекту.

Достаточно долгое время символы создавались при помощи канона. Канон позволяет художнику рассказывать не о своих личных индивидуальных впечатлениях и переживаниях, а об общечеловеческом. В каноне сохранен опыт многих поколений художников, которые жили раньше, опыт прошлых столетий.

С точки зрения семиотики, символ – это знак, инструмент выражения. Канон – способ организации знаков в структуру, принцип синтаксиса. То есть символ и канон относятся к инструментам, к средствам выражения.

Но для понимания сущности эстетики вертикально ориентированной парадигмы важно проанализировать означаемое, которое в данном случае будет трансцендентным.

Искусство горизонтально ориентированной парадигмы ориентировано на создание иллюзий и на передачу индивидуальных ощущений художника. По словам П. А. Флоренского, отказавшись от средневекового теоцентризма, западноевропейское искусство пытается утвердить вместо реальности «подобия и призраки, на место теургии – иллюзионистическое искусство, на место божественного действия – театр» [\[21, С. 67\]](#).

Христианское искусство, напротив, говорит не об иллюзиях этого мира, а о реальности, но реальности трансцендентной. Именно поэтому искусство вертикально ориентированной парадигмы стремится создать универсальное произведение. Цвета, формы, линии, свет должны рассказывать не о случайном, а об универсальном.

Начиная с Платона под универсальной формой вещи понимается эйдос (идея). Эйдос онтологически первичен и существует в области более реального бытия – мира идей.

Платоновский концепт мира идей детерминирует искусство, которое понимается как материальное воплощение высших идей, таких как Благо, Любовь, Красота, то есть для выражения божественных смыслов. Произведение искусства подразумевает наличие означаемого первого уровня, которое отсылает к трансцендентному означаемому, к Богу.

Далее этот концепт развивается в неоплатонизме: чем ближе вещь к Единому, тем она прекраснее и тем у неё более высокий онтологический статус. Процитируем Плотина: «Поэтому (здесь, в чувственном мире) для каждой вещи, представляющей собой лишь мнимую сущность, чтобы быть красивой, а еще прежде – чтобы существовать, необходимо, чтобы на неё пала тень и в ней отразился образ той истинной красоты; так что здесь каждая вещь и существует, и красивой обладает всегда лишь настолько, насколько участвует в красоте истинной сущности» [\[11, с. 118\]](#).

Важно отметить, что эйдическая иерархия не остается исключительно концептом платонизма. Сегодня многие исследователи согласны в утверждении об исторической преемственности от платонизма к философии Отцов Церкви. Приведем формулу этой преемственности, например, из А. Г. Дугина: «от истины эллинов к истине эллинизма, а через неё к истине христианства» [\[7, С. 130\]](#).

В христианской парадигме эйдос продолжает рассматриваться как идеальная форма

вещи, её наивысшее бытие и образец для предметов материального мира.

Наиболее системно представление об эйдической иерархии в христианстве изложил Дионисий Ареопагит в трактате «О Небесной иерархии». Иерархия – это «священный порядок, искусство и деятельность, воспринимающие, насколько это доступно, богообразие и к являемым от Бога осияниям соразмерно для богоподражания возводимые» [\[12, С. 52\]](#). Цель иерархии – «уподобление по мере возможности Богу и соединение с Ним, Его имея наставником во всяком священном художестве и действии» [\[12, С. 52\]](#).

Данная иерархия связана с представлением об эйдосах. В. Н. Лосский, излагая догматическое богословие Восточной Церкви, пишет: «Идеи – это премудрость в действии, если угодно, даже “образы” (exemplarisme), но образы динамические, образы “волений-мыслей”, “мыслей-слов”, в которых коренятся “логосы” вещей: Божественным словом мир вызван из своего небытия, и есть слово для всего существующего, слово в каждой вещи, для каждой вещи, слово, которое является нормой её существования и путем к её преображению» [\[22, С. 338\]](#). Интересно, что в христианской парадигме эйдосы не неподвижны, а динамичны. Идеи вещей – это мысли Бога в движении, творческая энергия Бога, идеи-воления.

Идеи-воления Дионисий Ареопагит также называет «образцами», «предопределениями», «предвидениями», и подчеркивает, что они не тождественны вещам тварным. Божественные воления – это идеи вещей, их «слова», их «логосы». То есть учение Платона об идеях получает развитие и уточнение у Отцов Церкви. В учении об идеях выявляется разница с античным мировоззрением.

Идеи Платона, скорее, статичны, неизменны, неподвижны. Существует исследование Л. И. Таруашвили, где доказывается, что основной эстетической установкой Древней Греции является тектоничность – способность к неподвижности [\[24, С. 13\]](#), а в христианской парадигме начинают цениться противоположные эстетические качества – взлетность, легкость, способность к полету и парению. Таким образом, эйдосы Платона статичны и тектоничны, а эйдосы в христианском понимании динамичны, это наполненные творческой энергией мысли Бога.

Искусство, которое не отсылает к эйдическому миру, остается бессодержательным и пустым. О таком искусстве В. Н. Лосский пишет: «Порождаемая искусством красота замыкается сама в себе и своей магией приковывает к себе человека. Эти изобретения человеческого духа полагают начало культуре как культу некоей абстракции, в которой нет того Присутствующего, к Которому должен быть обращен всякий культ» [\[22, С. 383\]](#).

В Новое Время линия Логоса Аполлона, или вертикально ориентированное мировоззрение, продолжается, например, у Р. Декарта. Причем у Р. Декарта четко сохраняется отношение к эйдосам как первоосновам вещей. В «Размышлениях о первой философии» Р. Декарт приводит пример с треугольником. Можно представить самые разные треугольники, но сущность треугольника не рождается сознанием и не меняется нашим воображением. «Она неизменна и вечна, не выдумана мною и не зависит от моего ума» [\[13, С. 215\]](#). Идеей Р. Декарт называет «то, что постигается интеллектом непосредственно» [\[13, С. 256\]](#).

По мнению Р. Декарта, чем ближе вещь к идеи, тем она реальнее, то есть онтологический статус вещи непосредственно связан с приближенностью к миру идей.

Эту мысль Декарт пытается объяснить Т. Гоббсу в переписке. Т. Гоббс, будучи представителем горизонтально ориентированного мышления, Логоса Кибелы, не понимает мысль Р. Декарта или сознательно не хочет понять, он спрашивает, что такое «большая реальность», как «одна вещь может быть в большей степени вещью, чем другая» [\[13, С. 261\]](#). Декарт отвечает, что реальности возможны «большие» и «меньшие» именно в той мере, в какой субстанция реальнее, чем модус. Если существуют реальные качества или несовершенные субстанции, то они более реальны, чем модусы, но менее реальны, чем совершенные субстанции [\[13, С. 262\]](#). Р. Декарту вторит Г. В. Лейбниц: «существует наибольшее совершенство, так как это не что иное, как наибольшее количество реальности» [\[14, С. 235\]](#). Таким образом, представление об эйдической иерархичности бытия оказывается устойчивым представлением и в Новое Время.

Г. В. Ф. Гегель считает требованием настоящего произведения искусства полное соединение идеи и материи, идея и её формообразование в конкретной действительности должны быть доведены до полной адекватности друг другу [\[15, С. 179\]](#).

Христианская эстетика наиболее полно раскрывается в русской философии, так как наша страна оказалась носительницей православия и философии Отцов Церкви в наиболее чистом виде.

В. С. Соловьев, продолжая мысль Платона, пишет об эйдическом искусстве: «Действительность идей и умственного созерцания несомненно доказывается фактом художественного творчества. В самом деле, те идеальные образы, которые воплощаются художником в его произведениях, не суть, во-первых, ни простое воспроизведение наблюдаемых явлений в их частной и случайной действительности, ни, во-вторых, — отвлеченные от этой действительности общие понятия» [\[16, С. 128\]](#). Художественное творчество, по В. С. Соловьеву, является областью, где происходит поиск и воплощение в материале эйдоса вещи.

По мнению В. С. Соловьева, художественные идеи и образы не представляют собой итог наблюдения и рефлексии, а сразу «являются умственному взору разом в их внутренней целости» [\[16, С. 128\]](#). Художественное творчество — это синтез опыта художника, не умственное обобщение понятий, а идея, целостно открывающаяся внутреннему созерцанию.

Важной мыслью В. С. Соловьева является указание, что идея — это соединение совершенной индивидуальности с совершенной универсальностью или общностью.

Красоту В. С. Соловьев вслед за Платоном рассматривает как воплощенную идею. Красота — это добро и в то же время истина, чувственно воплощенная в материальном бытии [\[16, С. 176\]](#). По В. С. Соловьеву, наивысшей целью искусства является теургия, сотворчество с Богом [\[16, С. 176\]](#).

Русская философия разъясняет важный для понимания эйдического искусства момент. Эйдос это не абстракция для художника. А. Ф. Лосев указывает, что «идея» по-гречески означает нечто видимое и платоновские идеи, в которых обобщена вся космическая жизнь, мыслятся греками не отвлеченно и абстрактно, а материально и телесно [\[20, С. 105\]](#). А. Ф. Лосев пишет, «“Идея” дана конкретно, чувственно, наглядно, а не только промышляется как отвлеченное понятие. “Образ” же сам по себе говорит о выраженной идее» [\[18, С. 65\]](#).

Чтобы понять, как именно художник видит эйдосы, обратимся к П. А. Флоренскому. В работе «Смысл идеализма» он объясняет, что понимал Платон под словами «видеть идею» [23, С. 264]. Художник передает не фотографическую иллюзорную копию реальности, а гармоническое единство различных состояний, обобщенный образ. Созерцая такие произведения, мы переходим к «синтетической перцепции» [23, С. 265] – восприятию объекта сразу со всех точек зрения, не так, как мы видим предмет глазами, а как его воспринимает наш разум.

Синтетическая перцепция позволяет увидеть и изобразить вещь как таковую, а не ее восприятие, ноумен, а не феномен.

Эту мысль очень хорошо проясняет мысленный эксперимент, описанный А. К. Секацким. Философ предлагает представить фотоаппарат с бесконечной выдержкой, который снимает сразу со всех точек зрения. Такое устройство не зафиксирует что-то преходящее, неважное, сиюминутные смены освещения или тени. Все, что не является важным для объекта, подверженное изменениям и разрушению, не сохранится на фотографии. От лиры, например, останется одна гармония – лиричность. «Если от лиры останется лиричность, то от стола – стольность, от лошади – лошадность; и мы смогли бы их увидеть, если бы проявили такую выдержку». То есть «мы увидели бы непреходящее, те самые божественные первообразы-эйдосы, эталоны вещей и смыслов» [25, С. 176].

Канон, как система видения, которая складывалась веками, как раз и является таким объективом с бесконечной выдержкой, позволяющим зафиксировать универсальное и отсечь случайное.

Выводы

В вертикальной ориентированной парадигме канонически сложившиеся способы изображения предметов, фигур, растений, пространства, складок одежды и т. д. – это изображения идей фигур, вещей и т. д.

Христианская эстетика, вертикально ориентированная парадигма, связана с изображением эйдосов, идей-волений Бога. Канонические изображения показывают не случайный момент временного бытия, а вечную идею, создают синтетическую перцепцию для восприятия зрителя.

Канон переводит язык изображения с уровня фиксации феноменов на уровень воспроизведения ноумена.

Таким образом, христианская эстетика детерминирована представлением об эйдической иерархичности бытия. Чтобы изобразить формы предметов, приближающиеся к идеям, веками был выработан канон. Сегодня художники, разумеется, не используют канон, но сам семиотический принцип христианского искусства вполне может быть принят как рабочий инструмент. Использование символов – знаков, отсылающих к трансцендентному означаемому, создание не поверхностного искусства, а искусства, стремящегося, в пределе, к изображению эйдосов.

Библиография

1. Ветушкин А.С. На пути к симметрии: как онтология стала плоской. // Философия и культура. 2016. № 12. С. 1625-1630. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.12.20796. URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=39337 (дата обращения: 04.09.2023)

2. Мортон Т. Стать экологичным. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
3. Панкратова А.В. Плоский дизайн как визуализация плоских онтологий // Культура и искусство. 2023. № 7. С.23-32. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.7.43587 URL: https://e-notabene.ru/pki/article_43587.html
4. Панкратова А.В. Дизайн в модерне: исторический выбор в пользу глобализации // Культура и искусство. 2023. № 10. С.12-25. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.44134 URL: https://e-notabene.ru/pki/article_44134.html
5. Панкратова А.В. Дизайн как феномен культуры // Культура и искусство. 2023. № 11. С. 1-17. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.11.33573 EDN: YUIVBS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33573
6. Панкратова А.В. Проблема дизайна как метаязыка информационного пространства // Культура и искусство. 2023. № 12. С. 1-11. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.12.68776 EDN: TYYZQY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68776
7. Дугин А. Г. Ноомахия: войны ума. Византийский Логос. Эллинизм и Империя. М.: Академический проект, 2016. 519 с.
8. Рыженкова В.В. Свидетельство будущего: цифровой поворот в философии медиа и гибридном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. С. 641-648. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa200-4-59>
9. Платон. Государство / пер. с др.-греч. В.Н. Карпова. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 352 с.
10. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / общ. ред. А.Ф.Лосева и др.; автор вступит. статьи А.Ф.Лосев; примеч. А.А.Тахо-Годи; пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1999. 528 с.
11. Плотин. Избранные трактаты. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. 320 с.
12. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника / перевод с греческого и вступительная статья Г.М.Прохорова. 6-е изд., испр. Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко, 2017. 464 с.
13. Декарт Р. Рассуждение о методе / пер. М. Позднева, Н. Сретенского, А. Гутермана. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 320 с.
14. Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах: Т. I / Ред. и сост., авт. вступит. статьи и примеч. В. В. Соколов; перевод Я. М. Боровского и др. М.: Мысль, 1982. 636 с.
15. Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Лекции по эстетике. Москва: Эксмо, 2018. 224 с.
16. Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве / вступит. ст. А. А.Тесли. М.: РИПОЛ классик, 2018. 382 с.
17. Лосев А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей / Под ред. И.А. Василенко. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Эдиториал УРСС, 2004. 296 с.
18. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / сост., подг., общ. ред. А. А.Тахо-Годи, В. П.Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 [1] с.: 1 л. портр.
19. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1 / Худож.-офор. Б.Ф. Бублик. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 832 с.
20. Лосев А. Ф, Тахо-Годи А.А. Платон: миф и реальность. М.: Молодая гвардия, 2014. 312 [8] с.: ил.
21. Флоренский Павел, священник. У водоразделов мысли (Черты конкретной

- метафизики). Т.1. 2-е изд. М.: Академический проект, 2017. 684 с.
22. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / пер. с фр. В.А.Рециковой. СТСЛ, 2010. 448 с.
23. Лосский Н. О. История русской философии. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 608 с.
24. Таруашвили Л. И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М.: Языки русской культуры, 1998. 376 с.
25. Секацкий, А. К. Щит философа: избранные эссе. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 448 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования, как обозначил автор в заголовке представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье («Эйдическая иерархия как основа вертикально ориентированной эстетики»), является эйдическая иерархия эстетики. Соответственно, эстетика в целом, в заданном контексте, выступает объектом исследования. Который, в свою очередь, рассмотрен автором безотносительно к конкретике художественного творчества или искусства, т. е. исключительно в умозрительном (воображаемом) ключе некой идеальной эстетической концепции, которую, судя по выбранным автором источникам, развивали Платон, Плотин, Дионисий Ареопагит, Р. Декарт, Г.-В. Лейбниц, Г. Гегель, В. С. Соловьев, Павел Флоренский и др. Вместе с тем, автор поясняет читателю в тексте статьи, что в качестве объекта данного исследования он рассматривает организацию визуальной культуры в вертикально ориентированной парадигме, а предметом, как отражено в заголовке, — эйдическую иерархию как основу организации визуальной среды в вертикально ориентированной парадигме.

Собственно, если бы не адресация статьи в журнал «Культура и искусство», её содержание можно было бы отнести к области субъективного осмысления философского креационизма. Однако, автор концентрирует внимание читателя именно на воспроизведстве некоторой парадигмы творчества, которая представлена с опорой на типологию А. Г. Дугина как вертикальная (Логос Аполлона — покровителя искусств и муз), в противовес горизонтальной парадигме (Логос Кибелы / Цибелы — Матери богов или олицетворения матери-природы). Целеполагание исследования автор сформулировал незавершенным высказыванием («эксплицировать эйдическую иерархию как основу эстетических представлений в вертикально ориентированной парадигме» — куда эксплицировать?), очевидно, не предполагая экспликацию эйдической иерархии как основы эстетических представлений в вертикально ориентированной парадигме в какую-либо область реальности. Но это на самом деле не так. Во-первых, автор имплантирует некоторую совокупность идей себе в головной мозг (если верить биологам, именно этот внутренний орган обеспечивает процессы мышления), а во-вторых, его текст, как только он оказался представленным на рецензирование, уже нацелен на мышление читателя в лице, как минимум, рецензента. Иными словами, если с опорой на здравый смысл поставить вопрос, откуда и куда автор собирается эксплицировать описанную им совокупность идей, то, видимо, он черпает эту совокупность, как сам считает, из некоей идеальной трансцендентной области обитания

идей, где, по всей вероятности, обитает и описанная автором христианская эстетика, в объект исследования (в эстетику в целом, как считает рецензент, или в визуальную культуру, как уверяет автор). Абстрактность (умозрительность) и источника, и сосуда экспликации указывает на единственно возможную часть реальности, где эта экспликация возможна, — на воображение. Поскольку область воображения является общей для культуры и искусства, можно считать, что тема статьи соответствует тематике журнала «Культура и искусство».

Рецензент обращает внимание автора, что экспликация является весьма распространенным методом приращения знания. Поэтому с формальной точки зрения статья, судя по недосказанному целеполаганию, носит исключительно методический характер и больше пригодна для публикации в соответствующем журнале: например, «Философия и культура». Но, поскольку автор выбрал журнал в большей степени практического содержания, то следует искать в статье именно практическую ценность, которая выражена автором несколько завуалировано.

Ввиду того, что автор апеллирует к христианской эстетике и Богу, следует указать на наиболее существенное противоречие выбранного им методического инструментария (Дугин). Оно становится очевидным, если разделить в творческом процессе демиургические (созидательные) и демагогические (управленческие) основания. Демиург в христианской теологии один — Бог. Поэтому человеку остается лишь область сопричастия Творению. Единственным объектом творчества для христианина остается он сам, т. е. христианским путем творческого созидания для художника является преображение самого себя, а преображение мира и общества является уделом Бога или Божественного чуда (Декарт). Здесь следует отметить, что идея самооправдания посредством творчества (демагогического влияния на других), нашедшая отражение в философии В. С. Соловьева и декадансной эстетике Серебряного века русской культуры, противоречит христианской этике. Эта идея основана на подмене художником Бога собой, т. е. по сути остается антихристианской (ницшанской). Поэтому, как только автор вслед за Александром Гельевичем предполагает демагогическое влияние результатов своего творчества на других людей (читателей), он оказывается проповедником Антихриста. Следовательно, предложенная автором для основания организации визуальной среды эйдическая иерархия, в прикладном (практическом) аспекте, не обязательно ведет к Богу посредством Христа. Она в равной мере пригодна и для пути к Антихристу. Если этот классический парадокс христианской этики и антихристианской европейской эстетики автора не смущает, то достаточно чуть поправить формулировку цели, чтобы высказанная автором мысль обрела законченную форму, и статья может быть рекомендована к публикации.

Таким образом, предмет исследования (эйдическая иерархия как основа организации визуальной среды), хоть и односторонне, но рассмотрена автором на достаточном для публикации теоретическом уровне.

Методология исследования, основанная на противопоставлении мужского и женского (вертикального и горизонтального) начала в эстетике (Дугин), в целом соответствует субъективистской интерпретации эйдической иерархии основания организации визуальной среды. Автор, по существу, предлагает собственную модель интерпретации видимого посредством иерархической организации невидимого (идей, эйдосов). Подобная модель в полной мере соответствует иерархической структуре любой семиотической системы, поэтому вполне пригодна как для анализа визуального ряда, так и для проектирования визуальной среды.

Актуальность выбранной темы автор поясняет пагубностью эстетического релятивизма, доминирующего, по его мнению, в современном искусстве. Нельзя не согласиться с автором в том, что подобного рода релятивизм ведет к обесцениванию не только

художественного, но и в целом интеллектуального творчества, к деградации искусства и культуры. Поэтому попытка автора противопоставить этим тенденциям собственную концепцию эйдических иерархий заслуживает внимания.

Научная новизна, по мнению рецензента, остается спорной. Учитывая иерархическую структуру любой семиотической системы, сохраняется большая вероятность, что автор попросту переименовывает уже хорошо известные науке закономерности самоописания семиотических систем (Ю. М. Лотман). Некоторой новизной располагает не столько авторская модель эйдических иерархий, сколько субъективистский путь её обоснования с опорой на уникальную подборку источников. Именно авторская интерпретация отобранной литературы, по мнению рецензента, представляет ценность для читателя, за которым, без сомнений, остается право достаточно критично отнестись к достигнутым автором результатам.

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

Библиография в достаточной степени полно раскрывает проблемное поле исследования, но её оформление нуждается в небольшой корректировке с учетом требования ГОСТа (необходимо либо использовать разделяющее обозначение тире во всех предусмотренных ГОСТом случаях, либо попросту убрать его во всех описаниях, что тоже допустимо).

Апелляция к оппонентам в достаточной степени корректна. Хотя далеко не все упомянутые автором коллеги могут согласиться с его позицией и логикой аргументации. Впрочем, если статья вызовет открытую дискуссию на страницах журнала, его читатели только выиграют.

Так что определенный интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство» к представленной статье гарантирован, и после небольшой доработки она может быть рекомендована к публикации.

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 «Эйдическая иерархия как основа вертикально ориентированной эстетики», в которой проведено исследование связь между вертикально ориентированной эстетикой и эйдической иерархией, эйдосами.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в настоящее время в культуре достаточно серьезной проблемой является эстетический релятивизм. Благодаря периодам модернизма и авангарда в культуре утвердилась позиция, связанная с относительностью красоты и допустимостью абсолютно всего в искусстве. Автор констатирует доминирование горизонтально ориентированной материалистической парадигмы, не подразумевающей эстетической иерархии, что получило теоретическое выражение в философии плоских онтологий, последователи которой считают, что не бытие не иерархично, и, следовательно, онтологический статус человека и человеческого искусства не выше, чем статус любых других объектов. Автор выражает опасение, что данная концепция ставит вопрос о самом существовании искусства, а также профессий художник и дизайнер.

Актуальность исследования обусловлена тем, что культура модернизма, пропагандирующая субъективность и необязательность красоты, пагубным образом сказалась на визуальном облике как предметной, так и информационной среды.

Следовательно, необходимо исследования противоположной – вертикально ориентированной – парадигмы, в том числе, с точки зрения применимости в дизайне и в организации визуальной среды, связанной с четкой эстетической иерархией.

Цель данного исследования – эксплицировать эйдическую иерархию как основу эстетических представлений в вертикально ориентированной парадигме (для дальнейшего конструирования на основе данной умозрительной модели концепции эйдической дизайн-среды).

Объектом данного исследования является организация визуальной культуры в вертикально ориентированной парадигме. Предметом исследования является эйдическая иерархия как основа организации визуальной среды в вертикально ориентированной парадигме.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенакальные методы анализа и синтеза, так и культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды А. С. Вертушинского, Т. Мортона, В.В. Рыженковой (Путинцевой-Арданской). Основные термины, на которых построена данная статья – горизонтально ориентированная парадигма (Логос Кибелы) и вертикально ориентированная парадигма (Логос Аполлона), принадлежат А.Г. Дугину. Учение об эйдосах, разумеется, принадлежит Платону, развивается в неоплатонизме. Рассматривая эйдическую иерархию в христианской парадигме в данной статье автор опирается на Дионисия Ареопагита, Р. Декарта, Г.В. Лейбница, Г.Ф. В. Гегеля, В.С. Соловьева, А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, В.Н. Лосского, Н.О. Лосского. Теория установки на тектонику в античной эстетике принадлежит Л.И. Таруашвили. При рассмотрении феномена синтетической перцепции автор апеллирует к мысленному эксперименту А.К. Секацкого. Данная статья является частью более крупного исследования дизайна как феномена культуры. Автором проводится тезис, что современный дизайн наследует идеологию модернизма, то есть горизонтально ориентированную материалистическую парадигму. Именно с этим автор связывает проблемы современного дизайна: эстетический релятивизм, исчезновение критериев прекрасного, а вслед за этим, исчезновение даже функциональности, ориентированности на человека и, как следствие, вектор трансгуманизма. Более подробно данные рассуждения изложены автором в других статьях в журнале «Культура и искусство». В данном исследовании автор рассматривает умозрительную модель построения эстетических представлений в вертикально ориентированной парадигме, противоположной модернистской.

На основе философского анализа автор выделяет проблему современной визуальной среды, которая заключается в том, что в условиях эстетического релятивизма исчезли критерии красоты и искусства. В современной визуальной среде допустимо все, именно поэтому сегодня художников активно вытесняют из профессии нейросети. Искусственный интеллект способен генерировать контент намного быстрее и эффективнее, чем живой человек. Нейросети без эстетического и аксиологического отбора комбинируют все, что существует сегодня в информационной среде, и так создаются объекты, которые сторонники философии плоских онтологий считают полноценными произведениями искусства. В таких условиях культуре важно вернуться к принципиально другой парадигме, в которой у искусства есть критерии, и эти критерии определяются достаточно понятной системой. Такой парадигмой автор определяет вертикально ориентированное мировоззрение, признающее онтологическую иерархию и сверх-объект, то есть Бога. Именно поэтому исследование основ эстетики вертикально ориентированной, и – более узко – христианской парадигмы видится автору особенно актуальным, так как данная эстетика может стать выходом из тупика модернизма, в который погружена современная визуальная среда. Что принципиально для христианского понимания красоты, что факультативно, а что противоречит пониманию

красоты в вертикально ориентированной парадигме – вопросы, которые сегодня нуждаются в рассмотрении.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. В дальнейшие планы автора входит исследование перспектив дальнейшего развития феномена дизайна и визуальной культуры в целом.

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 различных подходов к изучению природы феномена современного эстетического восприятия окружающей действительности 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 25 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:*

Антонова А.А. Культурные и национальные особенности в работах современных художников Южной Кореи // Культура и искусство. 2024. № 1. DOI: "не активен" EDN: MCESPL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39661

Культурные и национальные особенности в работах современных художников Южной Кореи

Антонова Александра Андреевна

ассистент, Дальневосточный федеральный университет
690091, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Суханова, 8

✉ antonova-sasha@yandex.ru



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

DOI:

"не активен"

EDN:

MCESPL

Дата направления статьи в редакцию:

25-01-2023

Дата публикации:

31-01-2024

Аннотация: Предметом данного исследования выступают актуальные проекты (инсталляции, картины, скульптуры, перформансы) современных южнокорейских художников, содержащие в себе символы, элементы или культурные артефакты, относящиеся к локальной идентичности страны. В статье предпринята попытка выявления основных тем, мотивов и техник, которые используются в корейском современном искусстве для усиления акцента на вопросах самоидентификации нации в рамках глобальных тем и проблем современного мира. Для осуществления данной цели выделяются основные признанные мировым арт- сообществом южнокорейские художники (Кимсуджа, Со До Хо, Ли Су Гён, Кван Йонг Чан, Пак Чхангён, Хам Гёна, Юн Соннам), творчество которых напрямую связано с традиционными культурными элементами своей страны. Их проекты, темы и техники исследуются с точки зрения

взаимодействия глобальных и локальных процессов в современном обществе. Актуальность работы заключается попытке выявить уникальные процессы, протекающие в современном южнокорейском искусстве. Точечные исследования азиатской художественной культуры включают себя зачастую либо исследование творческого пути отдельных артистов, либо рассмотрение основных течений и направлений. В данной работе предпринята попытка посмотреть на южнокорейское искусство с точки зрения тем, технологий, которые присущи только локальной корейской культуре, и выявить точки их соприкосновения с глобальными вопросами и проблемами. В этом и заключается научная новизна исследования. Ряд современных южнокорейских художников, создают произведения искусства на основе своего жизненного опыта, напрямую связанного с традициями своей страны. В их работах возникают темы, связанные с поиском и отражением культурной идентичности и самоидентификации. В работе использованы как общенаучные методы исследования: аналитический, и сравнительный, так и специальный метод искусствоведения: структурно-функциональный.

Ключевые слова:

современное искусство, современное южнокорейское искусство, номадизм, локальная идентичность, локальная корейская культура, южнокорейские традиции, южнокорейские современные художники, глобальные вопросы искусства, современные арт техники, халлю

Современное искусство, несмотря на более чем столетнюю историю существования, по-прежнему остается той сферой искусствоведения, в которой возникает множество дискуссий и противоречий. Акценты и темы современных художников, формы выражения и техники, специфика медиумов передачи сообщений создают неповторимое разнообразие уникальных произведений по всему миру.

Азиатское современное искусство имеет свою специфику, ярких представителей и историю развития. В нем, особо выделяется современное искусство Южной Кореи, так как помимо широкого художественного сообщества, оно имеет также государственную поддержку творческих направлений, которые ассоциируются с культурными особенностями «корейской волны» [\[1\]](#).

Актуальность обращения к теме южнокорейского искусства обусловлена уникальностью феномена «халлю» и резкого взлета его популярности в первые десятилетия XXI века. Факторы, влияющие на прорыв южнокорейской культуры в мировом масштабе: синтез западных и восточных культурных стандартов, общий конфуцианский культурно-исторический контекст стран Восточной Азии; государственные и частные меры поддержки «корейской волны» [\[2\]](#).

Успешная адаптация иностранных культурных идей путем творческого восприятия и последующего преобразование контента с включением в него национальной специфики, привела к созданию уникальных и понятных во всем мире медиа продуктов. Поскольку страны, в которых «корейская волна» получила первичное распространение, являлись, частью синосферы и испытали на себе влияние конфуцианской традиции, их ценностные ориентации имеют некоторую общность, что и позволило ускорить диффузию контента «халлю» [\[3, с. 111\]](#).

Феномен «корейской волны» основан на экономическом успехе Южной Кореи, позволившем местным производителям при поддержке крупного бизнеса выработать эффективные маркетинговые стратегии по продвижению «халлю» в Азии и во всем мире [\[4, с. 166\]](#).

Активными исследованиями современного корейского искусства занимается ряд российских авторов Хохлова Е. А., Киреева Л. И. Их работы в основном посвящены выделению исторической типологизации направлений искусства последнего столетия. Ряд исследования посвящен биографии отдельных художников, и причинам их успешности. Также в научном поле присутствуют работы, в целом посвященные популярности продуктов современной южнокорейской культуры во всем мире. Однако анализ работ отдельных художников с точки зрения трансляции вопросов локальных особенностей страны в их творчестве в данном исследовании проводится впервые.

Целью исследования является проблематизация национальной идентичности в современном художественном творчестве на примере работ ряда художников Южной Кореи.

Задачи исследования состоят в составлении выборки работ, а также в выделении факторов, которые отражают культурные и национальные особенности в творчестве современных художников.

Предметом исследования является специфика работ отдельных южнокорейских художников (Кимсуджа, Со До Хо, Ли Су Гён, Кван Йонг Чан, Пак Чхангён, Хам Гёна, Юн Соннам), чье творчество напрямую связано с национальной идентичностью страны.

Со второй половины XX в. для корейцев понятие «современность» в искусстве перестало быть западным и наполнилось новыми культурологическими смыслами. Основная тенденция восприятия современности протекает в русле гармоничного сочетания глобального и традиционного. Корейское искусство зачастую апеллирует к понятиям и образам, присущим его локальной специфике, облекая это в формы или транслируя через это общечеловеческие проблемы и темы [\[5, с. 50\]](#).

Говоря о современных корейских художниках, нет необходимости выделять главных лиц или специфические направления. Постмодернизм, пришедший в Корею в 1990-х годах, стал источником плюрализма, который позволяет существовать огромному разнообразию арт-практик без необходимости выделения главенствующей [\[5, с. 54\]](#). Именно поэтому в данной работе речь пойдет не о специфики концепций и творческого пути отдельных художников, а скорее о тех локальных (национальных), уникальных и традиционных аспектах и мотивах, которые используются в самых актуальных произведениях. Исследуются локальные особенности успешных произведений отдельных артистов, для попытки выявить и охарактеризовать те уникальные культурные элементы, которые влияют на популярность тех или иных работ.

Специфика работ южнокорейских художников, анализируемых в данной работе основана на использовании ими элементов традиционной корейской культуры.

Начать исследование необходимо с первой, вышедшей на мировую арену с вопросом «номадизма», художницы Кимсуджа. Ее работы успешно сочетают национальную своеобразность и опыт жизни среди незнакомцев в чужой культуре.

Она вошла в искусство в конце 1980-х, когда на повестку дня встала проблема идентичности, когда перед лицом развернувшейся глобализации казалось важным

отстаивать права меньшинств и право на различия [\[6, с.312\]](#). При этом эта проблематика не была для художницы чем-то далеким и умозрительным. Родившись в Южной Корее, она переехала в Нью-Йорк, познав таким образом эмигрантский опыт. В своем искусстве она настойчиво обращается к связывающим ее с родиной реалиям. И все же она использует эти мотивы не с тем, чтобы высказать связь с местом рождения, а просто потому, что они ей культурно близки и привычны.

Кимсуджа использует боттари - цветные платки (или покрывала), в которые корейские женщины упаковывают вещи для переезда), в своей серии своих работ о миграции. (Bottari, 2005, 2014, 2016, 2017) [\[7, с. 555\]](#). Традиционное корейское покрывало, которое используется для упаковки и хранения личных вещей Кимсуджа трансформирует в метафору для структур и связей.

Если проанализировать основные работы с боттари на сайте художницы, можно выявить ряд закономерностей. Традиционные покрывала всегда используются в совокупности с элементами других культур. Например, боттари создаются не из традиционных корейских тканей, а из покрывала местных иммигрантов и использованной одежды в Париже в работе «Bottari» (2007). Флаги разных стран и боттари в работе «To Breathe – Zone of Nowhere» (2018). Через них раскрывается не попытки представить ускоренность в своей культуре, а скорее презентация близких и привычных традиционных вещей в процессе жизни в чужой культуре.

Боттари также являются символом телесности, перекликаясь с жизнью художницы, которая с раннего детства была кочевником. Их форма и содержание раскрывают универсальное напряжение между вечным перемещением и желанием сохранить элементы постоянности.

В творчестве художницы от центральных элементов инсталляций боттари переходят ко второстепенным ролям, которые просто указывают на принадлежность работ к авторству Кимсуджа. Но при этом они полностью не исчезают из ее проектов, оставаясь своеобразной личной подписью. Так, например, в серии крупномасштабных концептуальных картин, сделанных из необработанных натянутых льняных полотен «Sowing Into Painting» (2020). Кимсуджа расширяет эту философию, делая объекты антропологически специфичными для окружающей местности и культуры, связывая текстиль с социальными отношениями их производства и происхождения. На полу галереи художница устанавливает несколько своих скульптур боттари, вместо традиционного шелкового покрывал, она использует для них такое же льняное полотно, тем самым делая их второстепенными соучастниками своего произведения.

Тематика номадизма особенно сильно раскрыта в одной из работ серии «Bottari Truck – Migrateurs», где Кимсуджа стоит спиной к камере, ее длинные волосы разеваются в такт движению грузовика, а черная одежда контрастирует с яркими тканями. Кимсуджа путешествует неподвижно. Ее тело, кажется, постепенно исчезает, унося с собой постоянную нестабильность человеческого состояния.

Кимсуджа одна из самых ярких представитель современного искусства Кореи, кто использует в своих работах один и тот же культурный артефакт наполняя его различными смыслами и идеями.

Еще один представитель корейского арт-сообщества, Со До Хо также поднимает вопросы миграции человека в современном мире. С помощью полупрозрачной хлопчатобумажной ткани он воспроизводит жилые пространства, которые являлись его домом в разное

время. Специфика материала - традиционный культурный элемент – это ткань из которой шьют народные костюмы (ханбок). Посредством такой «текстильной архитектуры» художник затрагивает следующие вопросы: «дом, физические пространства, перемещение, память, индивидуальность и коллективность [\[5, с. 49\]](#)».

Бесконечные невесомые лестницы, комнаты, плиты, двери и даже унитазы из воздушной ткани представлены в самой известной его работе «Home Within Home Within Home Within Home Within Home» («Дом внутри дома внутри дома внутри дома внутри дома»), которая была выставлена в музее ММСА в Сеуле. «Меньший» из домов – это отчий дом в Сеуле (Южная Корея), он овеян ностальгией по прекрасной поре детства. Вокруг него возвышается более современное здание – макет дома в американском г. Провиденс (штат Род-Айленд), где поселился Со До Хо, переехав в США. Работа представляет собой концептуальную структуру и объединяет несколько мест и культур друг с другом. Поскольку прозрачная тканевая структура не только раскрывает все места, где жил автор, она также находится в мемориальном пространстве музея. Внутреннее святилище этой массивной и полупрозрачной инсталляции это национальный корейский дом, построенный в стиле, преобладающем в стране до 20-го века, а его оболочка представляет собой дом в западном стиле с некоторыми викторианскими элементами [\[6, с. 312\]](#).

Еще одна его работа выглядит как традиционный корейский домик «Bridging home» застрявший между двумя типичными для Ливерпуля домами. Несмотря на отсылку к теме номадизма она пропитана национальными мотивами. Этот проект затрагивает такую деликатную тему как смешивание культур: как ощущает себя азиатский домик в таком окружении, и что по этому поводу думают дома, между которыми он находится.

Произведение поднимает много важных культурных вопросов и отражает природу индивидуальной идентичности человека. Раскрывая двойную культурную идентичность мигранта, который внешне может проявлять признаки культурной ассимиляции, но сердце и душа которого остаются закодированными традициями и ценностями, усвоенными в место их происхождения. Традиционная ткань и архитектура корейских домов в его работах – это олицетворение того пространства, которое иммигрант несет в себе на протяжении всего опыта проживания в чужой стране и культуре.

Темы истории, современности и уникальности культуры объединены в художественных объектах, образах и перформансах художницы Ли Су Гён. Многие ее работы сочетают в себе различные исторические отсылки, например, сочетания тибетской буддийской живописи на шелковом свитке (тханка), изображающие медитативный процесс, объединённые с графическим стилем наскальных рисунков эпохи династии Когурё. Связывая традиции прошлого (религию, гончарное дело, фарфоровые вазы, узоры и рисунки) с реальным настоящим они символизируют собой трансцендентность бытия.

Но важность творчества Ли Су Гён заключается в тех культурных элементах, которые она использует в своих работах. Связь традиции и реальности (корейской и европейской культуры) представлена в работе «Translated Vases Albisola» (2001), где современный мастер керамики в Италии по просьбе художницы создает 12 ваз из корейского фарфора. Работая в резиденции в Альбисоле (Италия 2001) Ли Су Гён прочла местному гончару стихотворение, в котором восхвалялся белый фарфор эпохи Чосон. Затем она попросила его украсить двенадцать сосудов так, как он сам представлял в своем воображении корейский фарфор восемнадцатого века. Создание этих ваз стало переводом и транскультурацией белых ваз династии Чосон в гибридные объекты,

переплетающие формы и образы с корейскими и итальянскими региональными культурными особенностями [8. С. 14]. Корейский фарфор также используется в ее самой известной серии работ «Переведенная керамика», для которой она возводит высокие, хаотичные, деформированные скульптуры из осколков отбракованных изделий, найденных в гончарных мастерских. [\[5, с.62\]](#) « Для меня осколки подобны семенам, которые зачинают новую жизнь. То есть в том смысле, что подъем и падение объекта заканчивается и начинается укрощение очередной волны роста и угасания.» [8. С. 16]. Умелые мастера-керамисты воспроизводят традиционную корейскую керамику, а вазы с незначительными дефектами уничтожают, чтобы сохранить редкость и ценность уцелевших шедевров. Ли Су Гён собирает эти разбитые горшки вместе, как трехмерные пазлы и замазывает трещины золотом. Таким образом художница вмешивается в их структуру и фабрикует собственные нарративы.

Еще одним способом включения традиций в свое творчество является воспроизведение узоров с корейских ваз на корейской шелковой бумаге в проекте «Farewell» (2005). На оборотной стороне картин художница по строгим инструкциям и процессам наносит изображение талисмана династии Чосон, который, по преданию обладает мистической силой. Тема религии и корейской мифологии раскрывается в скульптуре «Absolute Zero» (2008). Абсолютный ноль объединяет найденные религиозные и корейские мифологические металлические предметы в единую скульптуру, а затем сотни свечей зажигаются и плавятся

Практически во всех проектах Ли Су Ген отражаются как национальные аспекты корейской культуры, так и глобальные вопросы современности, включая переосмысление отношение человека к планете и человечеству [\[9\]](#).

Еще один художник, раскрывающий в своем творчестве как западные, так и сугубо азиатские мотивы - Кван Йонг Чан. Обучаясь в США, он увлекался абстрактным экспрессионизмом, но вернувшись на родину в Корею изобрел свою собственную технику создания объемных работ. Абстракция и экспрессионизм не ушли из его работ, а проявились в таких элементах как форма и цвет. Сама же технология создания уникальна, и повторяется от серии к серии: объемные объекты различной формы, завернутые в старинную шелковичную бумагу с надписями на корейском и китайском языках, окрашенную чаем или пигментом. Эта бумага широко используется по всей Корее на протяжении многих веков и применяется в различных сферах, от изготовления предметов домашнего обихода до произведений искусства и авторского дизайна (<http://www.museum.ru/N79299>). Оригинальная техника художника вдохновлена его детскими воспоминаниями о лекарственных травах, завернутых в ханчжи и свисающих с потолка кабинета местного врача.

Для художника кусочки пенопласта, завернутые в тутовую бумагу, — это базовые единицы информации, базовые клетки жизни, которая существует не только в искусстве, но также в отдельных социальных событиях или исторических фактах. Прикрепляя эти фрагменты один за другим к двухмерной поверхности, автор показывает, как базовые единицы информации могут создавать как гармонию, так и конфликт. Собранные в причудливую композицию, они неизменно напоминают о важности исторической памяти и одновременно призывают к обновлению и переосмыслинию (<http://www.museum.ru/N79299>).

Оригинальные арт-объекты в виде настенных панно — это круглые, овальные полусфера, квадраты и вихреобразные образы — продукты художественного стремления создать сильное напряжение и драматическое движение по полотну, а также многозначная

метафора. Маленькие, минималистичные кусочки шелковичной бумаги, наконец, возрождаются благодаря акту прикрепления их к холсту, создавая столкновение между информацией, а также определяя момент исчезновения и смерти. Наибольшую известность получила серия работ "Aggregations" (Объединения). Она состоит из объектов, составленных из небольших треугольных форм. Художник использует старые бухгалтерские отчеты, личные заметки и даже любовные письма - все, что может быть связано с яркими эмоциями. Здесь текст служит одновременно и орнаментом, и носителем смысла. Так свертки Кван Йонг Чана становятся своеобразной метафорой: они могут спасать жизни, хранить воспоминания и рассказывать истории (<https://www.askerigallery.com/exhibition/moskva-seul-obshchie-zamysly/>).

Сегодня, когда люди прощаются с бумагой, забывают привычку писать записки, поздравления и любовные письма от руки, а южнокорейский художник Кван Йонг Чан аккуратно собирает бумажных свидетелей ушедшей жизни и превращает их в арт-объекты. Бумажные фигуры вызывают массу различных ассоциаций, поэтому работы Кван Йонг Чана понятны даже тем, кто далек от традиционной корейской культуры. Можно проследить, как эволюционировали работы художника – с годами они стали более яркими и экспрессивными. Он прошел путь от классических художественных техник, к своему уникальному стилю, как и многие современные корейские художники [\[10\]](#).

Все творчество Пак Чхангёна представляет собой глубокое всесторонне исследование. Прошедшая под его руководством биеннале «Медиасити Сеул 2014» стала комплексным высказыванием автора, а ее название – «Привидения, шпионы, бабушки» – как ничто иное точно отражает разнообразный круг его интересов. Пак Чхангёна увлекают традиционные, доконфуцианские верования корейцев (сущность которых может быть рассмотрена через тему приведения и призрака), проблема «холодной войны» и разделения Кореи на Север и Юг (выраженная в образе шпиона), а также память и забвение по отношению к недавней национальной истории (посредниками которой становятся ныне живущие пожилые и престарелые люди) [\[5, с.75\]](#).

Проекты «Черный ящик: воспоминания об изображении "холодной войны"» (1997) и «Декорации» (2000) раскрывают тему разделения страны. Но он исследует не сам факт разделения, а восприятие этого события и отражение его в коллективной памяти.

Проект «Синдоан» (2008) повествует о средоточии неотрадиционалистских и этических религиозных общин, базировавшихся в горах Керён во времена японской колонизации и после нее. Пак Чхангён освещает неизвестные эпизоды корейской современной истории, связанные с глубокими, подавленными еще во времена установления конфуцианства корнями [\[5, с.75-76\]](#). Сегодня в Корее, где главенствуют протестантство и католицизм, подобные языческие практики становятся развлечениями для туристов, а сами жители страны относятся к ним с пренебрежением. [\[11, с.579\]](#). При этом всеми игнорируется тот факт, что эти мистические учения ориентируются на существующую реальность и имеют в себе глубокие основания для выживания в кризисах. Пак Чхангён отзыается о национальной традиции как о «проваленной», неудавшейся, обращая внимание на культурное самоотчуждение корейцев. Он указывает на факт, что «Восток» стремится выглядеть культурно обособленным, локально-традиционным в соответствии с ожиданиями «Запада», тем самым впадая в самоориентализм [\[5, с.75-76\]](#).

Художник настаивает на поиске истинных предпосылок и источников традиций, и на прекращении ориентации на западную культуру, как источник для вдохновения и подражания. По его мнению, Южная Корея, как и все прочие страны обладает

уникальным историческим опытом, который может стать богатым материалом для исследовательской деятельности [\[5, с.77\]](#).

Корейская художница Хам Гёна с 2008 года работает над проектом «Вышивка». Его идея зародилась в тот момент, когда она нашла у своего дома в Сеуле листовку с текстом северокорейской пропаганды.

Суть проекта состоит в передаче в Северную Корею, через посредников изображений для вышивки, где данный вид ремесла находится на высочайшем уровне. Сначала Хам Гёна рисует на холсте, а затем печатает рисунок в цифровом виде. После того, как изображение тайно передается северокорейским мастерам, они вышивают его на ткани, а затем возвращают тем же тайным способом через Китай. Для вышивок она выбирает значимые, по ее мнению, сюжеты: например, война в Ираке, взрыв атомной бомбы, репродукция «Джоконды», таким образом передавая исполнителям заказа информацию о событиях в мире. Иными словами, художница отправляет сообщения в один конец неизвестному адресату, руководствуясь желанием разделить опыт познания с теми, кто лишен возможности прямого доступа к мировым информационным сводкам. Художница не знает авторов этих работ, но отмечает, что более 15 вышивок вернулись ей завершенными великолепно. «Цвета, которые художница отправляла в пастельных тонах, приходят очень яркими. Северокорейские вышивальщицы используют темные и насыщенные оттенки, а не тусклые. Кажется, им это нравится» [\[7, с. 554\]](#).

Сама попытка коммуникации, преодолевающая расстояния и идеологические барьеры, и окружающий ее процесс — все это и есть произведения искусства по мнению Хам Гёна. «Искусство — это общение». Таким образом образуется интересный процесс коммуникации: художница предает в закрытую страну сообщения о нашем мире, а получает в ответ произведения (созданные в традиционной технике) высокого качества, которые затем представляет всему по всему миру.

Вопросы феминизма и специфики жизни женщины в корейской культуре поднимает в своих работах Юн Соннам. Она затрагивает темы материнства, женской доли и поиска себя как личности. Юн Соннам вела довольно обычную жизнь для корейской женщины, будучи женой и матерью, хотя всегда хотела стать художницей. Суровая послевоенная жизнь в Корее заставила её отказаться от своей мечты. К 40 годам она стала задумываться о том, кто она и чем она действительно хочет заниматься в жизни. Так начались поиски её собственной идентичности. Получив второе художественное образование в США, она начала работать с деревом, расписывая его традиционными красками и создавая скульптурные объекты, изображающие женские фигуры [\[12, с.75\]](#).

В своей смешанной инсталляции «Mother's Eyes Series» (1993) Юн рисует образы корейских женщин. Изображения на кусочках деревьев укутаны в традиционные корейские натуральные ткани с узорами (шелковые и окьянгмок (хлопчатобумажные), чтобы представить женщин, одетых в ханбок (традиционное женское платье). Она намеренно включает в свои работы корейские культурные мотивы и узоры для передачи презентации женского образа, который транслирует феминистский политический голос художницы [\[12, с.74\]](#).

Для Юн искусство стало формой феминистского культурного активизма. Своим творчеством она повышает осведомленность о социокультурной идеологической идентичности, классовых и гендерных проблемах, затрагивающих корейских женщин на протяжении длительного времени.

Подводя итог, можно отметить, что целый ряд современных южнокорейских художников, создают произведения искусства на основе своего жизненного опыта, напрямую связанного с традициями своей страны. В их работах наряду с выражением общечеловеческих проблем возникают темы, связанные с поиском и отражением культурной идентичности и самоидентификации. Сегодня многие артисты продолжают настаивать на необходимости создать "бренд корейского искусства", имеющего связь с традиционной эстетикой и мировоззрением, поскольку только так можно защитить корейское искусство от растворения в глобальном мире [13]. Некоторые художники ищут ответ в искусстве старой Кореи и традиционной эстетике, вплетая ее в свои современные работы, иные считают, что стать актуальным можно только сочетая глобальное и личное, и отказываются подбирать методы создания своего творчества как истинно «корейского». Иногда они выбирают для творчества одну форму или мотив (боттари, свертки их корейской бумаги, традиционная шелковая ткань), иногда поднимают вопросы иммиграции или жизни женщин в традиционном корейском обществе, но все они тем или иным способом стремятся выразить культурные особенности своей страны. По различным психологическим и социальным причинам художники стремятся искать более глубокий смысл в работе с локальными культурными артефактами и данные произведения высоко ценятся в мире современного искусства.

Библиография

1. Киреева Л.И. Корея в мировом культурном пространстве // Нева. 2010. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2010/3/koreya-v-mirovom-kulturnom-prostranstve.html> (дата обращения: 09.01.2023)
2. Михайлик О.Н. Феномен «корейской волны»: синтез Запада и Востока? // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2008. № 1. С. 31–40.
3. Хачатуян С.В. Халлю («корейская волна») во Вьетнаме // Вьетнамские исследования. 2021. № 3. С. 109–128.
4. Kim Bok-Rae. Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave) // American International Journal of Contemporary Research. 2015. Vol.
5. №. 5. Рр. 154-160. 5. Ким А., Хун Сук Ли, Хохлова Е. Современное корейское искусство: ориентирование на местности. М.: Самиздат, 2015. 117 с.
6. КНДР и РК – 70 лет/ Сборник статей по материалам XXII конференции корееведов России и стран СНГ. М.: ИДВ РАН, 2018. 376 с.
7. Хун Сук Ли Современное искусство Южной Кореи: преодоление периферийности // Обсерватория культуры. 2016. №. 5. С. 554–563.
8. Cho Yoonjung Fragments Transcending Time and Space // Magazine National Museum of Korea. 2020. Рр.14-17.
9. Современные проблемы Корейского полуострова 2022 / Рос. акад. наук; Ин-т Китая и совр. Азии РАН. М.: ИКСА РАН, 2022. 316 с.
10. Гвансу О. История корейского искусства XX века. Сеул: Мичжинса, 1978. 348 с.
11. Киреева Л.И. Этнографические мелочи (из истории корейской традиционной культуры) // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2003. Вып. XIII. С. 577–596.
12. Hwa Young Choi Caruso Art as a Political Act: Expression of Cultural Identity, Self-Identity, and Gender by Suk Nam Yun and Yong Soon Min// The Journal of Aesthetic Education. 2005.. N. 3. Рр. 71-87.
13. Хохлова Е. А. Выставка молодых южнокорейских художников в галерее «Триумф» //

- Иностранный литература. 2016. №11. URL:
<https://magazines.gorky.media/inostran/2016/11/vystavka-molodyh-yuzhnokorejskih-hudozhnikov-v-galeree-triumf.html> (дата обращения: 09.01.2023).
14. Lee Young Ji, Kim Suzie The Individual as a Site of Modernity and the Transnational Webs of Modern Art// Art in Translation, 2020. Vol. 12. Pp. 403-406.
15. OH Yulim, AHN Hyeri An Analysis of Research Trend in Art Appreciation Education Focusing on Articles Published in Korean Art Education Journals from 1990 to 2020 //Society for Art Education of Korea, 2021. Vol. 79 Pp. 163-194.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования, как обозначил автор в заголовке, являются «культурные и национальные особенности в работах современных художников Южной Кореи». Сформулировано слишком широко. Формальная согласованность единичной сущности (предмет) и множественного её выражения (культурные и национальные особенности) говорит: 1) о стремлении автора объединить различные техники и философские идеи нескольких выдающихся художников Южной Кореи (Кимсуджа, Со До Хо, Ли Су Гён, Кван Йонг Чан, Пак Чхангён, Хам Гёна, Юн Соннам) в общее предметное поле исследования; 2) о выборе масштабной темы («культурные и национальные особенности»), выходящей за рамки конкретного исследования, представленного в статье. Эта формальная ошибка, свойственная постмодернистскому искусствоведению, с одной стороны, скрывает основную задачу, решаемую автором в представленной работе (проблематизация национальной идентичности в современном художественном творчестве на примере художников Южной Кореи), с другой — серьезно размывает «исследовательскую оптику» автора, что выражено в слабой обоснованности актуальности работы и в слабых выводах. Между тем, сильной стороной представленной статьи является опора на анализ конкретного эмпирического материала, который в дальнейшем, непременно выведет работу автора на более высокий уровень теоретических обобщений и/или позволит это сделать коллегам по цеху (философам, искусствоведам и культурологам). Исходя из содержания текста, можно выделить предмет исследования более конкретно — «специфика работ южнокорейских художников», как отметил автор, или еще больше конкретизировать — специфика работ отдельных южнокорейских художников (Кимсуджа, Со До Хо, Ли Су Гён, Кван Йонг Чан, Пак Чхангён, Хам Гёна, Юн Соннам).

Рассматривая представленную работу именно в обозначенном рецензентом ключе (проблематизация формирования национальной культурной идентичности художественного творчества современными художниками Южной Кореи) можно отметить, что главная задача в статье решена: 1) автор осуществил качественную выборку работ плеяды художников Южной Кореи, получивших заслуженное признание и на своей родине, и за рубежом; 2) проанализировал специфику техник, символики и идей ряда выдающихся произведений; 3) отметил объединяющее начало сделанной им выборки произведений отдельных художников («все они тем или иным способом стремятся выразить культурные особенности своей страны»). Без сомнений, серьезные исследования феномена современного южнокорейского искусства еще предстоят. Автор внес в это проблемное поле достойный вклад, но хотелось бы рекомендовать четче (конкретнее) обозначить в вводной части статьи актуальность, проблему, предмет, цель

(формулировка на данный момент в тексте отсутствует) и задачи исследования. Это позволит усилить итоговые выводы и придаст представленной работе завершенность. Кроме того, будет уместно хотя бы кратко дать характеристику степени изученности анализируемых работ или хотя бы упомянуть зарубежные исследования современного южнокорейского искусства за последние 5 лет, учитывая их существенный объем.

Методологию исследования, по мнению рецензента, скрепляет культурологическая атрибуция артефактов художественного творчества отдельных южнокорейских художников в культурных порядках традиционной корейской культуры. Метод этот (по мнению А. Я. Флиера) остается слабо отрефлексированным, что и не позволило автору четко обозначить свои методические решения. Культурологическая атрибуция включает в себя типологию, классификацию, сравнение и обобщение, — что представлено в статье в полной совокупности и усилено элементами искусствоведческого анализа эмпирического материала (биографические, семантические и др. приемы). Использованные методы позволили автору выделить комплекс художественных приемов группы южнокорейских художников, которые нацелены на формирование национальной культурной идентичности художественного творчества. В целом, методология использована рационально и позволила добиться результата.

Актуальность обращения к теме южнокорейского искусства обусловлена уникальностью феномена резкого взлета его популярности в первые десятилетия XXI века. Крайне важно исследовать факторы, повлиявшие на этот прорыв. Знание о необходимых условиях взлета национальной культуры актуально для любого региона России в плане создания условий сохранения и развития культуры народов её населяющих.

Научная новизна работы заключена в авторской выборке работ художников Южной Кореи и анализе отобранного эмпирического материала. Представленный материал, как и новизна его анализа, не вызывают сомнений. Хотя хотелось бы рекомендовать автору, включить свое исследование в контекст мирового тренда, посвященного феномену популярности южнокорейского искусства за счет упоминания работ зарубежных авторов за последние 5 лет.

Стиль в целом выдержан научный, но есть отдельные неоднозначно читающиеся выражения (например, «...специфика медиумов и способов передачи сообщений структура, содержание...», «...на использовании в той или иной степени элементов традиционной корейской культуры...», «...она использует эти мотивы не с тем, чтобы манифестировать укорененность в месте своего рождения, а просто потому, что они ей близки и привычны...», «...трансформирует в философскую метафору для структур и связей...»). Подобные выражения излишне перегружают текст, усложняя прочтение авторской мысли. Помимо устранения опечаток, рецензент рекомендует упростить высказывания за счет использования однозначных терминов, не нуждающихся в дополнительных разъяснениях.

Структура в целом соответствует логике изложения результатов исследования, но желательно усилить введение, что позволит конкретизировать и выводы. В содержании текста есть ошибки («укорененность», «самых ярких представитель современного искусства» и др.), — текст нуждается в вычитке и редактировании.

Библиография несколько односторонне раскрывает проблемную область исследования (слабо представлены многочисленные зарубежные публикации о корейском искусстве за последние 5 лет); оформлена без учета редакционных требований (https://nbpublish.com/camag/common_106.html).

Апелляция к оппонентам комплементарна. Автор использует наработки коллег, но не вступает с ними в полемику, не дает оценок уже полученным результатам, от чего страдает и научная значимость представленной статьи.

Представленная статья, безусловно, вызовет интерес у читательской аудитории журнала

«Культура и искусство» после небольшой доработки с учетом замечаний рецензента.

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 «Культурные и национальные особенности в работах современных художников Южной Кореи», в которой проведено исследование уникального стиля южнокорейских представителей современного искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что азиатское современное искусство имеет свою специфику, ярких представителей и историю развития. В нем, особо выделяется современное искусство Южной Кореи, так как помимо широкого художественного сообщества, оно имеет также государственную поддержку творческих направлений, которые ассоциируются с культурными особенностями «корейской волны». Как отмечено автором, успешная адаптация иностранных культурных идей путем творческого восприятия и последующего преобразование контента с включением в него национальной специфики, привела к созданию уникальных и понятных во всем мире медиа продуктов.

Актуальность исследования обусловлена уникальностью феномена «халлю» и резкого взлета его популярности в первые десятилетия XXI века. Факторы, влияющие на прорыв южнокорейской культуры в мировом масштабе: синтез западных и восточных культурных стандартов, общий конфуцианский культурно-исторический контекст стран Восточной Азии; государственные и частные меры поддержки «корейской волны». Научная новизна заключается в анализе работ отдельных художников с точки зрения трансляции вопросов локальных особенностей страны в их творчестве. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий сравнительный, социокультурный и художественный анализ. Теоретической основой выступают труды таких российских и корейских искусствоведов как Киреева Л.И. Хун Сук Ли, Хачатурян С.В. Хохлова Е.А. и др. Эмпирической базой исследования явились работы современных южнокорейских художников.

Соответственно, целью исследования является проблематизация национальной идентичности в современном художественном творчестве на примере работ ряда художников Южной Кореи. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: составление выборки работ; выделение факторов, которые отражают культурные и национальные особенности в творчестве современных художников. Предметом исследования являются работы отдельных южнокорейских художников (Кимсуджа, Со До Хо, Ли Су Гён, Кван Йонг Чан, Пак Чхангён, Хам Гёна, Юн Соннам) чье творчество напрямую связано с национальной идентичностью страны. Специфика работ южнокорейских художников, анализируемых в данной работе, основана на использовании ими элементов традиционной корейской культуры.

Изучив степень научной проработанности проблематики, автор делает заключение, что работы в основном посвящены выделению исторической типологизации направлений искусства последнего столетия. Ряд исследований посвящен биографии отдельных художников и причинам их успешности. Также в научном поле присутствуют работы, в целом посвященные исследованию феномена популярности продуктов современной южнокорейской культуры во всем мире.

Исследуя искусство современной Южной Кореи, автор особо выделяет постмодернизм, пришедший в Корею в 1990-х годах, как источник плюрализма, позволяющий

существовать огромному разнообразию арт-практик без необходимости выделения главенствующей.

В работе автор акцентирует внимание не на специфике концепций и творческом пути отдельных художников, а на локальных уникальных и традиционных аспектах и мотивах, которые используются в самых актуальных произведениях. Автором исследованы локальные особенности успешных произведений отдельных мастеров с целью выявить и охарактеризовать те уникальные культурные элементы, которые влияют на популярность тех или иных работ.

Для достижения цели исследования автором проведен детальный художественный анализ произведений южнокорейских художников конца XX – начала XXI веков (Кимсуджа, Со До Хо, Ли Су Гён, Кван Йонг Чан, Пак Чхангён, Хам Гёна, Юн Соннам). Автором отмечается не только композиция и набор выразительных средств, но социокультурные и исторические факторы, повлиявшие на формирование уникального стиля определенного творца. В результате данного анализа автор делает вывод, что целый ряд современных южнокорейских художников создают произведения искусства на основе своего жизненного опыта, напрямую связанного с традициями своей страны. Художники стремятся искать более глубокий смысл в работе с локальными культурными артефактами и данные произведения высоко ценятся в мире современного искусства.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам, отмечая, что в современных работах наряду с выражением общечеловеческих проблем возникают темы, связанные с поиском и отражением культурной идентичности и самоидентификации.

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 сочетания традиционных и глобальных культурных элементов и фактов проявления такого взаимовлияния в предметах художественной культуры 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 15 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:

Чайка Н.М. Методические принципы преподавания рисунка в процессе подготовки художника анимации и компьютерной графики // Культура и искусство. 2024. № 1. С. 44-52. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.1.39563
EDN: CIVYIA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39563

Методические принципы преподавания рисунка в процессе подготовки художника анимации и компьютерной графики

Чайка Надежда Михайловна

ORCID: 0000-0003-2468-0840

кандидат педагогических наук

старший преподаватель, кафедра графического искусства и коммуникативного дизайна, Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского

295007, Россия, Республика Крым, г. Симферополь, пр.Академика Вернадского, 4



✉ chaika-604@mail.ru

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

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.1.39563

EDN:

CIVYIA

Дата направления статьи в редакцию:

02-01-2023

Аннотация: Предметом исследования выделены основополагающие методические принципы преподавания рисунка для обучающихся направления подготовки 54.05.03 графика, художник анимации и компьютерной графики кафедры графического искусства и коммуникативного дизайна Института медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна: принцип поэтапности создания рисунка, выполнение его от цельного к элементарному и наоборот, принцип структурного анализа передачи формы в рисунке, активные методы привлечения к усилению мыслительной активности, проявлению креативности; углубленного изучения изображаемой натуры; применение наглядности, постановка проблем, систематичная организация натурных постановок, совместные обсуждения выполненных работ, комментарии педагога, пространственное мышления, композиционное построение; самостоятельная работа. Цель: применение методических принципов в работе с обучающимися. Метод: изучение научного, исторического опыта

разработки, применения методических принципов. Результаты работы: в курс подготовки художника анимации и компьютерной графики частично внедрены методологические принципы преподавания рисунка. Выявлены некоторые недостатки в работе с абитуриентами и обучающимися первых курсов. Рассмотрены еще не все этапы подготовки обучающихся от абитуриентов до последних курсов, их профессиональное становление в области рисунка. Область применения результатов: обучающиеся направления подготовки 54.05.03 графика, художник анимации и компьютерной графики. Новизна в том, что эти принципы применены именно к данной области обучения. Выводы: Исследованы методологические принципы преподавания рисунка для обучающихся вуза. Выделены необходимые способы и методы образования. Выявлена необходимость проследить применение этих принципов от первого курса до последнего.

Ключевые слова:

графика, линейно-конструктивный рисунок, перспектива, тональный рисунок, фактура, абитуриент, принцип наглядности, комментарии преподавателя, пространственное мышление, профессионально-художественное восприятие

Обзор литературы.

Важнейшей дисциплиной в преподавании изобразительной грамоты можно считать рисунок. Целью является развитие знаний, умений и навыков в пространственном мышлении, теории и практике графического искусства. Обучающемуся необходимо овладеть способностями у рисунку, его практической реализации, составлении композиции, иметь навыки линейно-конструктивного построения, понимать и применять необходимые техники выполнения для раскрытия образа, уметь передать объем с помощью светотени, знать методы и законы тонального, фактурного рисунка для выполнения учебных задач. Его преподавание индивидуально и применимо разносторонне для всякого возраста и назначения.

Обучающийся должен не просто скопировать какой-либо объект, но и осознать, прочувствовать, как именно его изобразить: уметь анализировать форму, применять творческое воображение, видеть детали натуры, цельно, с акцентами их передать так, чтобы вызвать интерес у зрителя.

Педагогическая наука предлагает разные способы и методы приобретения навыков и умений, развития творческого потенциала обучающихся. В XVI веке появилась русская академическая школа рисунка, которая за время существования воспитала многие поколения художников. В ее основе заложены традиции классического греческого искусства, развитые в эпоху Ренессанса. Характерными чертами академического рисунка являются идеализированность натуры и высокий профессионализм в технике исполнения, которые прививались в годы обучения в академии художеств России. Одними из выдающихся представителей русской академической школы выделяются А. П. Лосенко, которому пресущее наделение русской академической школы национальными чертами, К. П. Брюллова с его привязанностью к талантам и их развитию, А. И. Иванова, важными чертами деятельности которого является тщательное изучение натуры, эскизирование и многие другие представители отечественной школы рисунка. [\[17, 18, 24\]](#)

В конце XIX века в методике преподавания изобразительной грамоты важны

теоретические положения учебного рисунка, также особое внимание уделялось принципам практического вопроса методики обучения и организации учебного процесса. В своих трудах много рассмотрено положений о развитии теории и методики преподавания рисунка П. П. Чистяковым и Д. Н. Кардовским, их опыт применим и современными педагогами-художниками. [\[11, 30\]](#)

Более современные психологические исследования по проблемам преподавания изобразительной деятельности представлены следующими авторами: Л. С. Выготский, Е. И. Игнатьев, В. С. Кузин, П. Н. Якобсон. [\[8, 10, 13, 31\]](#) Более обширно, на основе теории и практики реалистической школы рисунка, научных данных психологии и физиологии методическая наука отобразилась в трудах ученых-методистов: О. А. Авсиян, Н. Н. Анисимов, Г. В. Беда, В. С. Кузин, Н. Н. Ростовцев, Г. Б. Смирнов, А. Е. Терентьев, А. А Уинковский, Т. Я. Шпикалова. [\[1, 3, 4, 13, 23, 26, 28, 29\]](#)

Процесс современного образовательного пространства в области преподавания рисунка для обучающихся направления подготовки 54.05.03 графика, художник анимации и компьютерной графики кафедры графического искусства и коммуникативного дизайна Института медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна являются, анализ выполнения работ обучающимися показывает, что основополагающие методические принципы: принцип поэтапности создания рисунка, выполнение его от цельного к элементарному и наоборот, принцип структурного анализа передачи формы в рисунке, и другие большей группой обучающихся не соблюдаются, существует слабое восприятия и осознание натуры, технические навыки практического выполнения рисунка также не имеют должного уровня. В итоге понижается роль необходимых методических принципов в учебном рисунке, качество работ обучающихся неудовлетворительно, снижается и качество в ступенчатом образовании. В некоторых этапах методики обучения рисунку расслаивается, ослабляется, некоторые группы методов при выполнении рисунков, не доведенных до нормы, выпадают из общего процесса как преподавателями, так и обучающимися.

Важно верно сформировать мотивацию обучающихся к освоению рисунка. Необходимо отметить место дисциплины в образовательном процессе, ее сущность и важность, вызвать интерес к формам и методам ее изучения. Поэтому на первом месте стоит четкое определение и понимание задач работы над рисунком, знание методических основ, четкая систематичная организации внутренней структуры проведения занятий, последовательность, постоянная направленность на решение вопросов методик и их реализации на практических занятиях.

Очень часто в современном обучении большое значение придают такому принципу, в котором выдигаются активные методы проведения занятий, состоящих из способов и приемов педагогического воздействия, привлекающих к усилию мыслительной активности, к проявлению креативности в изобразительной деятельности. Можно отметить научные исследования, основанные на изучении активизации практической деятельности обучающихся, проведенные преподавателями Н. А. Алимасовой, В. П. Беспалько, А. И. Бондаревой, А. К. Жаксыбергеновым, А. Я. Козляковым, Е. Ф. Кузнецовым. В некоторых методических работах для активизации образовательного процесса в области рисунка В. К. Лебедко, Н. Н. Ростовцева, А. Е. Терентьева есть включение в занятия упражнений по рисование по памяти, представлению. [\[2, 5, 6, 9, 12, 14, 15\]](#)

Научная разработка новых форм и методов в преподавании рисунка приходит к

необходимости изучения истории методов преподавания, анализа педагогического процесса и его научно-теоретического обоснования.

Можно выделить в диссертационном исследовании Д. П. Псурцева методический принцип углубленного изучения изображаемой натуры как рисунок с разных ракурсов и создание дополнительных зарисовок. [\[21, 29-31 с\]](#)

Также важна роль систематизированной самостоятельной работы. В научных трудах В. В. Боса, В. А. Подчеварова, Н. Н. Ростовцева описывается роль саморазвития обучающихся через изучение книг по искусству и учебных пособий по рисованию. А. В. Свешников предлагает средством повышения активности обучающихся в системном психолого-педагогическом учебно-воспитательном факторном воздействии на качества характера личности в методах обучения, руководствуясь индивидуальными психологическими особенностями. [\[7, 23, 25\]](#)

Конечно же, только комплексная система педагогического воздействия наиболее качественно приводит к обучению рисунку, не так, как отдельные некоторые средства и методы познания дисциплины. Можно выделить следующие: регулярное применение наглядности, постановка проблемы, систематичная организация натурных постановок, совместные обсуждения выполненных работ, комментарии педагога, и другие эффективные способы и приемы преподавания.

Многие авторы считают, что процесс активизации обучения предполагает осознанный подходом к обучению, в котором соблюдается поэтапность выполнения упражнения. При наблюдении выяснилось, что как на первых курсах, так и на старших констатируется бездумное копирование внешних форм натуры без применения важного методического принципа «от общего к частному». Обучающиеся, не анализируя, строят объем в рисунке, а просто переносят абрис и тональные пятна формы.

При изучении основ изобразительной грамоты необходимо решать важные задачи, выполнять все стадии и приемы работы, начиная со штудирования простых геометрических тел и завершая фигурой человека. Но методически верным в этом отношении и наиболее правильным будет обращение с начального этапа образовательного процесса, в котором закладывается фундамент знаний и умений в области рисунка, профессионально-художественного восприятия натуры, конструктивного мышления, светотонового анализа объема, тогда формируются необходимые знания, умения и навыки, способствующие приобретению высокого технического совершенства. Одно из главных мест в подготовке специалиста занимают объемно-пластические задачи. Следующим является идея линейно-конструктивного рисунка.

Необходимо выделить в рисунке исследования, в которых особое место придается особенностям пространственного мышления и методике рисования окружающей среды, вопросам развития композиционного построения, методам перспективного построения пространства на плоскости: Д. Г. Барышева, П. В. Капустина, В. И. Локтева, Н. Ф. Маркова, В. К. Мора, В. М. Непомнящего, Н. П. Пятакина, Г. М. Русакова, В. М. Соняка Е. А. Черной. [\[16, 17, 19, 20, 22, 27\]](#)

Организация эмпирического исследования.

Во многих методических исследованиях ставится преподавание основной выявление линейно-конструктивной основы на первое место, а затем и проработка тональной формы. В итоге обучающийся, достигший знаний, умений и навыков рисования с натуры

сложных пластических форм (голова и фигура человека), считается специалистом, подготовленным к различного рода профессионального рисования.

Обучение для будущих специалистов направления подготовки 54.05.03 графика, художник анимации и компьютерной графики кафедры графического искусства и коммуникативного дизайна Института медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна начинается с подготовительных курсов по дисциплине «Рисунок». Обучающимися высшего учебного заведения может стать прошедший курсы, выполнивший экзаменационное задание с соблюдением всех необходимых требований, предъявляемых поступающим по данным дисциплинам.

Всех абитуриентов образно можно разделить на несколько категорий: есть имеющие отличную довузовскую подготовку по рисунку – это учащиеся колледжей; некоторые могут иметь среднюю или слабую обученность, такие, как учащиеся художественных школ и художественных классов при общеобразовательных школах, студиях, школ искусств, кружков; есть также совсем не имеющие подготовки по рисунку.

На подготовительных курсах, являющихся одним из ступеней подготовки абитуриентов к обучению изобразительным дисциплинам, выполняемые задания уже имеют логическое продолжение образовательного процесса в высшем учебном заведении. Так как большинство обучающихся подготовительных курсов являются выпускниками дополнительного образования, ориентирующих своих выпускников на обучение в специализированных вузах, им намного легче освоить требования подготовки. Но есть и свои нюансы: абитуриенты приходят уже со своим багажом знаний, умений и навыков, видением их преподавателей. Из опыта многие специалисты в дополнительном образовании имеют свою специфику подготовки: желание «строить» геометрические формы в отрыве от тона; неакадемическая штриховка; первичная прорисовка плоскости, на которой стоят предметы; рисование очень мягким карандашом гипсовых фигур; рисование каждого предмета отдельно; штриховка по отдельности плоскостей геометрических фигур; срисовывание отдельно каждого предмета; отсутствие штриха по форме предмета; сильное раскрытие плоскости стола относительно линии горизонта; неровные вертикальные линии; неправильное композиционное размещение на листе.

При этом применяются все принципы наглядности, поясняется последовательность выполнения упражнения. К сожалению, сжатый срок обучения не дает в полном объеме заполнить пробел в полученных знаниях. Есть и индивидуальные задания с учетом возрастных особенностей, их объемно-пространственного мышления, при которых формируются первичные умения наблюдать, изучать, анализировать и изображать натуру на плоскости.

В высшем учебном заведении основной формой обучения дисциплины выступает сначала линейно-конструктивный рисунок, затем длительный тональный рисунок, построенный на восприятии натуры. Одновременно учтено выполнение краткосрочных упражнений в виде зарисовок и набросков для развития наблюдательности и зрительной памяти, навыков штриховки и конструктивного построения.

Обсуждение результатов. С каждым годом задания усложняются до комбинированных форм, более конкретно даются законы линейной и воздушной перспективы, технические приемы рисунка: начиная от простых натюрмортов, геометрических форм, капителей приходят к построению обрубовки, экорше, черепа, головы и фигуры. Также прививаются навыки поэтапной работы согласно принципу: от общего к частному и от конкретики к обобщению. На последнем этапе обучающиеся изучают основы

пластической анатомии, правила и особенности конструктивного и тонального рисунка головы человека, более сложно решаются композиционные, перспективные и тональные задания рисунка натюрморта и интерьера.

Предусмотрены на последнем этапе и задания, направленные на творческое формирование профессионала: двухфигурная тематическая постановка.

Задания по самостоятельной работе направлены на развитие умений и навыков, полученных в ходе аудиторных занятий.

Недостаточно долго длится эксперимент для обучающихся направления подготовки 54.05.03 графика, художник анимации и компьютерной графики кафедры графического искусства и коммуникативного дизайна Института медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна, необходимо продолжить для достоверности результатов.

Выводы.

Выявлено, что характерными чертами академического рисунка являются идеализированность натуры и высокий профессионализм в технике исполнения, которые прививались в годы обучения в академии художеств России.

Выделены основополагающие методические принципы: принцип поэтапности создания рисунка, выполнение его от цельного к элементарному и наоборот, принцип структурного анализа передачи формы в рисунке, и другие.

Поставлено четкое определение и понимание задач работы над рисунком, знание методических основ, четкая систематичная организации внутренней структуры проведения занятий, последовательность, постоянная направленность на решение вопросов методик и их реализации на практических занятиях.

Выделены следующие методологические принципы: активные методы проведения занятий, состоящих из способов и приемов педагогического воздействия, привлекающих к усилению мыслительной активности, к проявлению креативности в изобразительной деятельности; методический принцип углубленного изучения изображаемой натуры как рисунок с разных ракурсов и создание дополнительных зарисовок; регулярное применение наглядности, постановка проблемы, систематичная организация натурных постановок, совместные обсуждения выполненных работ, комментарии педагога, и другие эффективные способы и приемы преподавания, особенности пространственного мышления и методика рисования окружающей среды, вопросам развития композиционного построения, методам перспективного построения пространства на плоскости.

Также важна роль систематизированной самостоятельной работы: изучение книг по искусству и учебных пособий по рисованию, воздействие на качества характера личности в методах обучения, руководствующиеся индивидуальными психологическими особенностями.

Необходимо проложить внедрение методических принципов для обучающихся направления подготовки 54.05.03 графика, художник анимации и компьютерной графики кафедры графического искусства и коммуникативного дизайна Института медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна для более полного понимания процесса преподавания рисунка.

Библиография

1. Авсиян, О. А. Натура и рисование по представлению: Учеб. пособие. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 152 с.
2. Алимасова, Н. А. Изобразительные и дидактические функции графических средств в учебном рисунке на начальных этапах подготовки художников-педагогов: Дис. ... кан. пед. наук./Н. А. Алимасова – М., 1990. – 248 с.
3. Анисимов, Н. Н. Основы рисования: Учебное пособие. 2-е изд./Н. Н. Анисимов – М.: Стройиздат, 1977. – 168 с.
4. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция: Учебное пособие. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.
5. Беспалько, В. П. Слагаемые педагогической технологии./В. П. Беспалько – М.: Педагогика, 1989. – 190 с.
6. Бондарева, А. И. Проблема объемно-конструктивного анализа объектов в учебном рисунке: Дис.... кан. пед. наук. – М., 1989. – 223 с.
7. Боос, В. В. Самостоятельная работа по рисунку как средство активизации учебной и творческой деятельности студентов: Дис. кан. пед. наук. – М., 1991. – 214 с.
8. Выготский, Л. С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 345 с.
9. Жаксыбергенов, А. К. Развитие познавательной активности студентов в процессе обучения рисунку головы человека: Дис. кан. пед. наук. – М., 1985. – 164 с.
10. Игнатьев, Е. И. Психология изобразительной деятельности (психологический анализ процесса изображения): Автореф. дис. ... докт. пед. наук (по психологии)./Е. И. Игнатьев – М., 1961. – 40 с.
11. Кардовский, Д. Н. О принципах и методах обучения рисованию. // В сб.: Рисунок. Живопись. Композиция. Хрестоматия. Учебное пособие. /Сост. Н.Н. Ростовцев, СЕ, Игнатьев, Е.В. Шорохов./Д. Н. Кардовский – М.: Просвещение, 1989. – 49-56.
12. Козляков, А. Я. Проблема объемной формы в учебном рисунке: Дис, ... кан. пед. наук. – М., 1985. – 225 с.
13. Кузин, В. С. Особенности изобразительной деятельности как познавательной деятельности. Пособие для учителей. – М.: Министерство просвещения РСФСР, 1969. – 100 с.
14. Кузнецов, Е. Ф. Формирование целостного видения на начальных этапах обучения рисунку студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов. Дис. кан. пед. наук. – М., 1986. – 221 с.
15. Лебедко, В. К. Развитие пространственных представлений на занятиях рисунком: (Методические рекомендации для студентов первого курса художественно-графического факультета). – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – 43 с.
16. Локтев, В. И. Композиционное мышление архитектора: (Анализ пространственно-тектонических закономерностей в архитектуре Ренессанса и Барокко Италии): Автореферат дисс. докт. архитектуры: 18.00.01. МАРХИ. – М.: 1986. – 48 с.
17. Маркитанова, Т. О. Особенности методики обучения рисунку студентов архитектурно-строительного вуза: на материале Санкт-Петербургского архитектурно-строительного университета: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Маркитанова Татьяна Олеговна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 165 с.: ил. РГБ ОД, 61 10-13/452
18. Мастера искусства об искусстве. – Т. VII. – М.: Изд-во «Искусство», 1970. – 654 с.
19. Моор, В. К. Архитектурное пространство как центральная категория профессионального мышления: (Восприятие теории и методики комплексного анализа): Автореф. дисс... канд. архитектуры: 18.00.01 / МАРХИ – М.: 1983. – 23 с.

20. Непомнящий, В. М. Проблемы изображения пространства в рисунке и живописи: Дис. ... кан. пед. наук. – М., 1972. – 233 с.
21. Псурцев, Д. П. Активизация познавательной деятельности студентов в процессе учебного рисования натюрморта: Дис. кан. пед. наук. – М, 1991. – 220 с.
22. Пятахин, Н. П. Формирование композиционного мышления. Ч. I. Концепция метода. Система заданий по дисциплине «Рисунок»: учебно-методическое пособие. – СПбГАСУ. СПб., 2008. – 40 с.
23. Ростовцев, Н. Н. История методов обучения рисованию: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1982. – 240 с.
24. Савинов, А. М. Активизация процесса освоения методических принципов работы над академическими рисунками на начальных этапах обучения студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02: Москва, 1999 240 с. РГБ – ОД, 61:99-13/509-Х
25. Свешников, А. В. Зависимость методов формирования творческой активности на занятиях академическим рисунком от индивидуально-психологических особенностей личности студента: Дис. ... кан. пед. наук. – М., 1981. – 199 с.
26. Смирнов, А. А. Проблемы психологии памяти. – М.: Просвещение, 1966. – 423 с.
27. Соняк, В. М. Пространство в рисунке архитектора: (Развитие теории отображения и методов практического изучения в высшей школе): Автореф. дис. . канд. архитектуры: 18.00.01; МАРХИ. – М.: 1988. – 23 с.
28. Терентьев, А. Е. Существенные аспекты специализации подготовки художников-педагогов по рисунку: Дис. ... кан. пед. наук. – М., 1977. – 254 с.
29. Уинковский, А. А. Рисунки – наброски. Пособие для студентов-заочников худож.-графич. ф-тов пед. ин-тов. – Л.: Учпедгиз, 1963. – 56 с.
30. Чистяков, П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. – М.: Искусство, 1953. – 592 с.
31. Якобсон, П. М. Психология художественного творчества. – М.: Знание, 1971. – 47 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Объектом исследования в представленной статье выступает художественно-образовательный процесс, предметом же - преподавание рисунка.

Работа имеет несомненную актуальность, поскольку принципы обучения, хотя и неизменны сущностно на протяжении всей истории дидактики, требуют определенного содержательно переосмыслиения с учётом изменения в первую очередь технологического и инструментального облика педагогического процесса.

Работа имеет классическую структуру и состоит из теоретической и практической частей. Текст написан языком, в котором соблюдаются нормы научного стиля, хотя в целом можно отметить определенный уклон в научно-популярный жанр.

Основным методом исследования выступает описательный педагогический анализ, что представляется достаточным инструментарием для статьи с подобным содержанием.

Работа может вызвать интерес у узкоспециализированной аудитории, представляющей художественные образовательные учреждения.

Теоретическая часть исследования выполнена в целом на хорошем уровне с учётом достаточно подробного и тщательно исполненного обзора исследований. Так, в частности,

категоризация существующих работ в общем массиве публикационного пространства позволяет говорить об элементах локальной новизны в работе.

Со структурой точки зрения требует расширения список литературы. Невозможно исследовать вопросы обучения компьютерной графике, пользуясь источниками тех лет, когда компьютерной графики не было и в помине. Нужно добавить книги или статьи 21 века.

Основным и весьма существенным недостатком данной работы является то, что её содержание не в полной мере соответствует названию, по крайней мере с точки зрения теоретической педагогики как науки. В научно-педагогической теории принцип обучения понимается либо как наиболее общее теоретическое положение, затрагивающее разнородные педагогические ситуации, либо как конкретный практический регулятив. Ни в одной из этих ипостасей принципы в работе не раскрыты. В лучшем случае они лишь обозначаются. То, что автор называет принципами в заключении в действительности является формами и методами работы. В этом же абзаце говорится о "других эффективных приёмах преподавания". Прием - уже совершенно новая категория. Фактически в тексте перемешаны все основные категории теоретической дидактики: принципы, формы, методы, приемы и пр. Научная работа с таким названием требует тезисного перечисления конкретных принципов как постулатов с обоснованием их содержательной специфики для конкретного педагогического процесса, принципы должны быть названы каким-то образом, как правило, для этого используются абстрактные слова с учётом природы принципа как явления. В работе автор так или иначе касается применения активного обучения, следовательно, нужно выделить принцип активизации, в случае систематизированной самостоятельной работы следует говорить о принципе систематизации и так далее. Не следует в данной статье называть практическую часть эмпирическим исследованием, поскольку педагогического эксперимента, предполагающего работу с конкретным массивом данных, конкретной выборкой с последующей оцифровкой результатов в работе не представлено. Фактически автор описательно рассказывает об опыте педагогической деятельности, поэтому работу и следует назвать "Об опыте применения ... в процессе преподавания рисунка....".

Эти замечания обедняют работу с содержательной точки зрения, однако, в целом текст соответствует базовым требованиям, предъявляемым к статьям по педагогике, и может быть опубликован в рецензируемом издании.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Корнеева А.А. Сеть литературных музеев Москвы: формирование и современное состояние в контексте историко-культурного процесса // Культура и искусство. 2024. № 1. С. 53-67. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.1.69565 EDN: CKUVCI URL: https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=69565

Сеть литературных музеев Москвы: формирование и современное состояние в контексте историко-культурного процесса

Корнеева Анастасия Александровна

ORCID: 0000-0002-2210-1633

научный сотрудник, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

121069, Россия, г. Москва, пер. Трубниковский, 17 стр. 1

✉ formuseums1@gmail.com



[Статья из рубрики "Культурное наследие, традиции и инновации"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.1.69565

EDN:

CKUVCI

Дата направления статьи в редакцию:

11-01-2024

Аннотация: Предметом исследования является сеть литературных музеев Москвы, которая является крупнейшей в стране. В статье рассматривается история формирования и современное состояние сети литературных музеев столицы в контексте историко-культурного процесса. Хронологические рамки охватывают период с XIX в. по настоящее время. Это обусловлено моментом появления в Москве первых протомузейных форм литературных музеев, первых музеев этого профиля, а также становления и развития их сети. Обозначены значимые исторические и культурные предпосылки для возникновения музеев данного профиля. Рассмотрены основные периоды в истории формирования и развития сети литературных музеев в контексте периодизации истории музейного дела и исторического процесса в стране. Выявлены не только литературные, но и близкие им музеи книги, а также учреждения музейного типа литературной тематики, памятные места, связанные с писателями и литературным процессом. Проведен качественный и количественный анализ сети литературных музеев в Москве в контексте историко-культурного процесса, произведена статистическая

обработка результатов. Новизна исследования заключается в выявлении общего количества литературных музеев в Москве, включая государственные, муниципальные, ведомственные, общественные, частные и школьные. В рамках данной профильной группы выявлены как монографические музеи, так и музеи истории литературы (отражающие различные явления в истории литературы и литературного процесса и включающие музей национальной литературы, музеи литературных жанров, музеи детской литературы, музеи сказки, музеи литературных произведений и их героев). Проведенный анализ позволяет зафиксировать объективную картину развития сети литературных музеев Москвы в контексте историко-культурного процесса, заполнить лакуны в статистических данных и более полно представить данную профильную группу музеев в рамках музейной сети столицы. Особым вкладом автора в исследование темы является качественно и количественно исследованная история формирования сети литературных музеев Москвы, подтверждающая уже существующую периодизацию, ее соотношение с ключевыми факторами, которые оказали влияние на создание новых литературных музеев: частные лица, общественные организации, политика государства, культурное развитие страны в целом.

Ключевые слова:

сеть литературных музеев, музейная сеть, протомузейные формы, литературные музеи, школьные литературные музеи, частные литературные музеи, учреждения музейного типа, музеи книг, Москва, статистика по музеям

Исключительное место литературы («поэзия есть высший род искусства [\[1, с. 7\]](#)») и ее автора («поэт в России – больше, чем поэт [\[2, с. 69\]](#)») в российском самосознании создали ситуацию, при которой литературный текст, автор и герой литературного произведения во все времена оказывали влияние на формирование этических, нравственных и социальных ценностей. Роль литературного музея как хранителя и транслятора литературного наследия определяет его как важнейший социальный институт.

В музеологии принято выделять литературные музеи как отдельную профильную группу. Вследствие взаимосвязи литературы с другими видами искусств (театр, музыка, живопись и др.), в контексте статьи под литературными рассматриваются также музеи, кроме этого имеющие признаки и другого профиля, такие как историко-литературные, литературно-художественные, литературно-краеведческие.

Для более полного раскрытия темы также кажется важным рассмотреть музеи других профилей (например, музыкальные, художественные, краеведческие и другие), а также другие учреждения (учреждения музейного типа, выполняющие социальные функции музея, но не в полном объеме; библиотеки, архивы, вузы), сохраняющие, изучающие и презентирующие литературное наследие. Отдельное место занимают музеи книги. Несмотря на то, что они не являются литературными музеями, а относятся к отдельной профильной группе, «раскрывающей общественно-историческое значение книги как явления духовной и материальной культуры, средства коммуникации» [\[3\]](#), они близки к литературным музеям тем, что в их собраниях также находятся памятники литературы (в т.ч. художественной).

Москва – столица Российской Федерации и наибольший город страны, является одним из

крупнейших политических, экономических, исторических, культурных и музейных центров международного значения. По состоянию на 2023 г. музейная сеть Москвы является крупнейшей в стране и состоит более чем из 1500 музеев: свыше 400 – государственных, муниципальных, корпоративных, частных, общественных, ведомственных [\[4\]](#), более 1100 – школьных [\[5\]](#).

В истории страны Москва всегда играла важную роль: с XIV в. она становится центром объединения земель в процессе становления Русского централизованного государства, в это же время происходит формирование языка великорусской народности и зарождается литературный процесс. В 1325 г. в Москву перенесена кафедра митрополитов, здесь велось княжеское и митрополичье летописание. С XV в. литературный процесс продолжает развиваться: составлена Троицкая летопись (1408 г.), Московские велиkokняжеские своды (1472, 1479 гг.). Существовали скриптории в Симоновом, Чудовом, Спасо-Андрониковом, Спасском на Бору монастырях, Успенском соборе.

В XVI в. важную роль в становлении русского литературного языка сыграло книгопечатание. В 1553 г. основан Московский печатный двор; в 1550-е гг. в т.н. Анонимной типографии напечатаны Четвероевангелие 1553 г. и Триодь постная; в открытой в 1563 г. типографии Иван Федоров и Петр Мстиславец издали «Апостол» – первую точно датированную книгу, напечатанную в Москве [\[6\]](#), происходит рост числа переводов и разнообразия переводной книжной продукции.

В XVIII в., не смотря на перенос столицы в 1732 г. в город Санкт-Петербург, Москва остается одним из главных центров литературного процесса в России. В 1678 г. здесь открыто первое в России высшее учебное заведение – Славяно-греко-латинская академия, в которой в первой половине XVIII в. обучались В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов и А. Д. Кантемир – основоположники классицизма, в конце XVIII – начале XIX в. здесь творил Н. М. Карамзин – один из ярких представителей сентиментализма.

С начала XIX в. в Москве возникают литературные общества: в 1801 г. основано Дружеское литературное общество; в 1811 г. – Общество любителей российской словесности; в 1-й половине 1820-х гг. существует «Общество товарищей» («Кружок Раича»); в 1823-1825 гг. – Общество любомудрия; в 1877-1917 гг. – Общество любителей древней письменности; кружки Н. В. Станкевича (1831-1839) и Герцена-Огарёва (1831-1834).

С середины XIX в. мемориализация наследия писателей в стране происходит благодаря изданию их сочинений, материалов к их биографиям. Эту тенденцию можно проследить в журналах «Русская старина» и «Русский архив». В своих выпусках, помимо исторических материалов и документов, здесь публиковались сведения по истории русской литературы, материалы о жизни и творчестве писателей, автографы и списки литературных произведений, письма и воспоминания. Литературные коллекции, содержащие книги, рукописи были собраны П. В. Анненковым, А. Д. Чертковым, П. И. Бартеневым, М. Н. Лонгиновым, П. А. Ефремовым, Я. Ф. Березиным-Ширяевым и другими коллекционерами и библиофилами. Большую работу по поиску и хранению источников вели библиотеки: Московского публичного и Румянцевского музеев в Москве и Публичная библиотека в Санкт-Петербурге.

Помимо этого, в данный период празднуются юбилеи писателей, организовываются выставки, устанавливаются мемориальные знаки [\[7, с. 597\]](#). В Москве эта тенденция находит отражение в открытии в 1880 г. памятника А. С. Пушкину, проведении выставок,

посвящённых жизни и творчеству Ф. М. Достоевского в 1891 г., 50-летию со дня смерти В. Г. Белинского в 1898 г.

Во второй половине XIX в. в отечественной общественной мысли возникает желание увековечить память о выдающихся писателях не только благодаря изданию их произведений и проведению выставок, но и устроению посвященных им музеев. Это стремление дало толчок к созданию первоначально протомузейных форм литературных музеев, а, позднее, и самих этих музеев.

Первые литературные музеи в России появляются в конце XIX в. в Санкт-Петербурге – Пушкинский музей при Императорском Александровском лицее (1879 г.), Лермонтовский музей при Николаевском кавалерийском училище (основан в 1881 г., открыт в 1883 г.). Это связано с тем, что до 1918 г. этот город был столицей Российского государства и являлся центром сосредоточения культуры, здесь учились, жили и творили многие великие русские писатели.

В Москве же к концу XIX в. появляются первые протомузейные формы литературных музеев. В 1897 г. в библиотеке Московского публичного и Румянцевского музеев была открыта «Комната людей 40-х годов» – центр сохранения и презентации материалов по истории русской литературы и российской эмиграции. Здесь были собраны архивы А. И. Герцена и Н. П. Огарева, документы и издания В. Г. Белинского, Т. Н. Грановского и др. [\[8, с. 491\]](#). В 1912 г. в той же библиотеке при участии А. А. Борзова, И. П. Чехова и В. В. Каллаша создана «Чеховская комната», где были представлены рукописи, фотографии, личные вещи писателя и литература о нём.

В 1889 г. вдовой писателя Ф. М. Достоевского А. Г. Достоевской в Императорский Российский исторический музей имени императора Александра III передана собранная ею мемориальная коллекция, размещенная при библиотеке в специально выделенном двухуровневом помещении как «Отдел Ф. М. Достоевского»; в 1906 г. коллекция передана в дар музею и стала «Музеем памяти Ф. М. Достоевского», который просуществовал до 1918 г. [\[9, с. 337\]](#). В 1894 г. А. А. Бахрушиным был основан Литературно-театральный музей. В октябре 1911 г. в Российском историческом музее по инициативе Толстовского общества открыта выставка, посвященная писателю, на основе экспонатов которой в декабре при участии Толстовского общества создан Толстовский музей.

До революции 1917 г. сеть литературных музеев в Москве еще не сформировалась, создание музеев этого профиля носило спорадический характер и было связано с инициативой сохранения памяти о писателе, исходившей от частных лиц или общественных организаций.

Первый период в истории формирования сети литературных музеев – 1920-е гг. Советской властью начинает осуществляться новая государственная политика: происходит национализация культурных ценностей и недвижимого имущества, выявление и постановка на учет памятников истории и культуры, создание государственных органов и организаций, занимавшихся их охраной. Литературные музеи появляются в национализированных усадьбах, домах, квартирах. В Москве в 1920 г. на базе Толстовского музея в усадьбе Лопухиных-Станицкой образован Государственный музей Л. Н. Толстого, в 1921 г. открыт музей-усадьба Л. Н. Толстого «Хамовники», в 1928 г. – Музей Ф. М. Достоевского (Музей-квартира Ф. М. Достоевского в 1983-2021 гг., Музейный центр «Московский дом Достоевского» с 2021 г.).

В 1921 г. на базе материалов, полученных от родственников писателя, организован Московский музей имени А. П. Чехова. В нем были представлены портреты писателя и его семьи, фотографии, рукописи и документы из личного архива, редкие издания его произведений. В конце 1920-х гг. музей был присоединен к Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина и стал ее Литературным музеем [\[10, с. 54-55\]](#).

С 1926 г. по начало 1930-х гг. существовал Музей Есенина, созданный по инициативе Комиссии по наследству С. А. Есенина Всероссийского союза писателей, в т.н. Доме Герцена, где размещались писательские организации и Всероссийский союз писателей, с 1928 г. этот музей функционировал как отдел Литературного музея Всероссийского союза писателей [\[11\]](#).

Под музейной сетью в музеологии подразумевается «исторически сложившаяся совокупность музеев, действующая на определенной территории» [\[12\]](#) или «целенаправленно формируемая совокупность музеев, либо совокупность конкретных групп музеев» [\[13, с. 56\]](#). Опираясь на это определение, рассматриваемый период можно считать началом формирования сети литературных музеев, поскольку их создание в 1920-е гг. носило целенаправленный характер (сохранение памяти о мемориируемой личности) и было связано с политикой государства в области культуры. На этом этапе в Москве насчитывается 5 литературных музеев.

Следующий этап в развитии сети литературных музеев – 1930-1950-е гг. Состоявшийся в 1930 г. Первый Всероссийский музейный съездставил перед музеями задачу «перестройки»: они должны служить социалистическому строительству, культурному обслуживанию масс [\[14, с. 11\]](#). В 1932 г. В. Д. Бонч-Бруевич говорит о назревшей потребности в организации Центрального литературного музея: «В настоящее время особо остро стоит вопрос о создании такого литературного музейного центра в Москве, который бы мог вместить в себе все литературные материалы, находящиеся сейчас в различных местах» [\[15, с. 342-343\]](#). В 1933 г. по его инициативе организован Центральный музей художественной литературы, критики и публицистики, находившийся в ведении музейного отдела Наркомпроса – первый в стране национальный литературный музей. В его фондах находились музейные предметы, приобретённые, в том числе, в результате работы учреждённой в 1931 г. государственной Комиссии по выявлению находящихся за границей памятников литературы и искусства народов СССР [\[16, с. 141\]](#). По мнению основателя Музея Ф. М. Достоевского В. С. Нечаевой «До последнего времени наиболее распространены были музеи, построенные по принципу историко-культурных монографий («жизнь и творчество писателя»). <...> Однако, перестройка литературных музеев едва начата, – для ее успешного продвижения необходимо перейти к созданию музея литературы, отражающего ход развития исторического процесса в России и ставящего во главу угла классовый анализ литературных произведений» [\[17, стлб. 524\]](#). Во многом, для решения этой задачи в 1934 г. на базе Центрального музея художественной литературы, критики и публицистики был создан Государственный литературный музей (Музей истории российской литературы музей имени В. И. Даля с 2017 г.), в фонды которого также были переданы материалы Литературного музея Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина [\[18, с. 414\]](#).

В это же время государство уделяет внимание вопросам литературы, в качестве основного метода советской художественной литературы утверждается социалистический реализм. В 1932 г. выходит Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», создан Институт мировой литературы имени

А. М. Горького АН СССР, в котором после смерти писателя открыт его музей (1937 г.), на основе экспонатов Всесоюзной Пушкинской выставки 1937 г., посвященной 100-летней годовщине со дня смерти поэта там же создан музей А. С. Пушкина (1938 г., в 1948 г. его фонды переданы в Институт русской литературы (Пушкинский дом) в Ленинграде).

В это же десятилетие созданы Музей детской книги (1933 г., существовал до 1938 г.); музеи писателей, признанных советской властью: Библиотека-музей В. В. Маяковского (1937 г.); Музей-квартира Н. А. Островского (1940 г.).

В 1940-е гг. рост сети литературных музеев не происходит вследствие событий Великой Отечественной войны и ликвидации ее последствий. Основное внимание сосредоточено на восстановлении пострадавших музеев, поиск утраченных предметов. Но в 1950-е гг. процесс создания новых музеев постепенно возобновляется, открыты Дом-музей А. П. Чехова (1954 г.) и Государственный музей А. С. Пушкина (1957 г.).

Несмотря на прекращение деятельности некоторых литературных музеев, в этот период наблюдается рост их сети: создаются как монографические, так и национальные литературные музеи. На конец 1950-х гг. в столице их действует уже 10.

Во время «музейного бума» 1960-1980-х гг., расширение сети литературных музеев в значительной степени связано с возросшей популярностью музеев, интенсивным творческим поиском в области музейного проектирования, экспозиционно-выставочной деятельности, музейной педагогики. Организовано большое количество монографических литературных музеев: Мемориальный кабинет А. В. Луначарского (1964 г.), «Дом Н. В. Гоголя» (в 1966 г. принято решение разместить в доме библиотеку № 2 с мемориальной комнатой писателя, с 1979 г. библиотеке присвоено имя Н. В. Гоголя, а в 1974 г. развернута историко-литературная экспозиция [\[19, с. 252\]](#)), Музей К. Г. Паустовского (был школьным в 1975 г., общественным в 1975-1993 гг., государственный с 1993 г.), Музей имени В. И. Даля и Мемориальная квартира А. С. Пушкина на Арбате (1986 г.); домов-музеев: А. Н. Островского (1973 г.), А. И. Герцена (1976 г.), М. Ю. Лермонтова (1978 г.); музеев-квартир: А. М. Горького (1965 г.), А. Н. Толстого (1987 г.), И. Д. Сытина (1989 г.).

Помимо монографических, возникают и музеи истории литературы: в 1962 г. открыт музей «Никитинские субботники», посвященный литературному объединению и издательству при нем (существовал до 1973 г.); в 1977 г. – музей «Слово о полку Игореве» (существовал до конца 1980-х гг.).

В этот период количество литературных музеев возрастает чуть более чем вдвое, на конец 1980-х гг. их насчитывается 21.

Следующий этап развития происходит с начала 1990-х гг. В ситуации отмены цензуры, гласности, возобновления публикаций произведений ранее запрещенных писателей и появления интереса к ним, появляются новые литературные музеи. Открыты: Дом-музей Марины Цветаевой (1990 г.), Государственный музей Владимира Высоцкого (1992 г.), Московский музей С. А. Есенина (1995 г.), Музей Серебряного века («Дом В. Я. Брюсова») (1998 г.), Мемориальная квартира Андрея Белого (2000 г.), Государственный музей М. А. Булгакова (2007 г.), Мемориальный музей А. С. Грибоедова (2010 г.), Дом-музей В. Л. Пушкина на Старой Басманной (2013 г.), музей-квартира Александра Солженицына (2018 г.) и Музей русского зарубежья (2019 г.) Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, Дом И. С. Тургенева (2018 г., существовал как временная выставка в 2009-2018 гг.), Музей истории литературы XX века (2021 г.).

В связи с расширением территории столицы в 2012 г. музеи в памятном месте – Писательском городке в дачном поселке Переделкино – стали также московскими. Это отделы Музея истории российской литературы музей имени В. И. Даля – Дома-музеи Б. Л. Пастернака (с 1990 г.) и К. И. Чуковского (с 1994 г.), а также Мемориальный музей Б. Ш. Окуджавы (с 1998 г.).

Благодаря возвращению права частной собственности создаются и частные литературные музеи: в 1995 г. – Музей священника Павла Флоренского и Детский музей имени Н. Машовца «Дом сказок "Жили-были"» (в 2000 г. открыто его отделение – Музей Буратино – Пиноккио, в 2005-2009 гг. действовал Музей русских сказок); в 2002 г. – Музей барона Мюнхгаузена; в 2004 г. – Музей-театр «Булгаковский Дом» и в 2009 г. передвижной музей «Трамвай 302-БИС» в его структуре; в 2006 г. – Дом-музей Ф. Ф. Конюхова; в 2017 г. – Московский дом А. А. Ахматовой.

В этот же период активизируется мемориальная функция библиотек, в следствие чего в них также создаются литературные музеи: А. Л. Барто (2001 г.) Детской библиотеки-филиала № 99 имени А. Л. Барто (Детская библиотека № 178 – Культурный центр А. Л. Барто с 2014 г.), Историко-литературный М. Шолохова «Жизнь, творчество, трагедия великого русского писателя» (2002 г.) Центральной библиотеки № 70 имени М. Шолохова, Музей Н. М. Рубцова (существовал в 2002-2012 гг.) Библиотеки № 95 – Культурно-просветительного центра имени Н. Рубцова, Литературно-краеведческий «Родные истоки» (2003 г.) Детской казачьей библиотеки № 128 – Культурного центра М. А. Шолохова, Музей-лаборатория «Я открываю мир книги» (существовал в 2008-2022 гг.) Библиотеки № 3 имени Н. А. Добролюбова, Зал-музей В. А. Жуковского (2013 г.) Библиотеки № 7 имени В. А. Жуковского, А. Ф. Лосева (2017 г.) Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева» (Дом А.Ф. Лосева – научная библиотека и мемориальный музей с 2019 г.), а также Музей-библиотека Н. Ф. Фёдорова (1993 г.).

По инициативе руководителей и педагогов для увековечивания памяти писателя, чье имя присвоено учебному заведению, а также и с целью включения в образовательный процесс появляются литературные музеи в вузах и колледжах: кабинет-музей Ю.В. Бондарева (существовал в 1994-2015 гг.), кабинет-музей методики преподавания русского языка и литературы (существовал в 1996-2014 гг.) и Литературный музей имени М. А. Шолохова (существовал в 2000-2015 гг.) Московского государственного открытого педагогического университета (имени М. А. Шолохова с 2000 г., Московский государственный гуманитарный университет с 2006 г.), Музей С. Я. Маршака (с 2002 г.) Педагогического колледжа № 13 имени С. Я. Маршака (Колледж имени С.Я. Маршака в составе Московского городского педагогического университета с 2015 г.), Мемориальный музей М. А. Шолохова (с 2005 г.) Московского казачьего кадетского корпуса имени М. А. Шолохова (Московское президентское кадетское училище имени М. А. Шолохова войск национальной гвардии Российской Федерации с 2016 г.), Музей М. А. Шолохова (с 2015 г.) Московского государственного университета технологий и управления имени К. Г. Разумовского (Первого казачьего университета), Музей С. Т. Аксакова (с 2016 г.) Московского государственного университета геодезии и картографии.

Большую группу литературных музеев в Москве составляют школьные музеи, по подсчетам автора на 2023 г. их насчитывается 32. На формирование этой группы музеев повлияли как «музейный бум», так и культурная политика 1960-х гг. В это время издавались нормативные акты и специальная литература по школьному краеведению и деятельности школьных музеев. Так, согласно Постановление секретариата ЦК ВЛКСМ,

коллегии Министерства просвещения СССР и коллегии Министерства культуры СССР от 8 апреля 1968 г. «О мерах по дальнейшему улучшению деятельности школьных музеев» они рассматривались как средство воспитания, пропагандировалось создание музеев, посвященных выдающимся людям страны. Первые школьные литературные музеи в столице появляются в середине 1960-х гг. – это: Клуб-музей В. В. Маяковского в школе № 483 (имени В. В. Маяковского с 1981 г., гимназия № 1274 имени В. В. Маяковского с 2011 г., Школа имени В. В. Маяковского с 2017 г.) и Литературно-исторический музей А. С. Пушкина «Края Москвы, края родные» в школе № 353 (№ 345 с 2013 г.) имени А. С. Пушкина, созданные в 1965 г. В 1970-е гг. открыты Мемориальный музей Нади Рушевой (1971 г.) в школе № 470 (№ 1466 с 2009 г.), Музей А. С. Пушкина (1972 г.) в школе № 777 (имени Героя Советского Союза Е. В. Михайлова с 2015 г.), Литературный музей А. Т. Твардовского (1975 г.) в школе № 279 (№ 293 с 2014 г.) имени А. Т. Твардовского. В 1980-1990-е гг. открываются: Музей А. П. Чехова (1980 г.) в школе № 170 (Учебно-воспитательный комплекс «Детский сад-школа» № 1695 с 1993 г., имени А. П. Чехова с 1999 г., Центр образования № 170 имени А. П. Чехова с 2003 г., Школа имени А. П. Чехова с 2012 г., Школа № 170 имени А. П. Чехова с 2014 г.); музеи в школе № 364 (№ 1530 «Школа Ломоносова» с 1994 г.): М. В. Ломоносова (1990 г.), «Пушкинский уголок» и «Художественные традиции Москвы»; Музей М. И. Цветаевой (1992 г.) в школе № 1619 (имени М. Цветаевой с 1996 г.); Музей «Сказок народов мира» (1994 г.) в Центре детского творчества «Южнопортовый» (Дворец творчества детей и молодежи имени А. П. Гайдара с 2015 г.); Музей книги «Обыкновенное чудо» (1994 г.) в Центре образования № 1490 района Лианозово (школа № 1573 с 2013 г.); Музейно-выставочный комплекс «Тропа к Есенину» (1995 г.) в школе № 641 (имени С. А. Есенина с 1996 г.); Музей А. С. Пушкина (1999 г.) в центре образования № 1881 (школа № 2087 «Открытие» с 2013 г.). В 2000-е гг. открыты музеи: С. Есенина в школе № 1238 (2000 г.), «Русь времен "Слова о полку Игореве"» (2002 г.) в школе № 1825 (№ 2114 с 2014 г.), имени Т. Снежиной в школе № 97 (2005 г.), «В гостях у сказки» (2006 г.) в школе № 384 (имени Д. К. Корнеева с 2011 г.), «От письменности до печати» в Марьинской школе № 1566 памяти Героев Сталинградской битвы (2007 г.), «Квартира Чебурашки» (2008 г.) в детском саду № 2550 (дошкольный корпус школы № 2036 с 2013 г.), «Сказы П. П. Бажова» (2008 г.) в школе № 352 (№ 1499 с 2013 г., имени Героя Советского Союза И. А. Докукина с 2015 г.), «В. Д. Берестов и его окружение» (2009 г.) в гимназии № 1565 (гимназия № 1565 «Свиблово» с 2011 г., Школа «Свиблово» с 2015 г.), Русского слова (2009 г.) в гимназии (школа с 2017 г.) № 1636 «Ника». 2010-е гг. также ознаменованы ростом сети школьных литературных музеев. Созданы музеи: А. С. Пушкина (2010 г.) в школе № 1018, «Василий Теркин» (2010 г.) в Центре образования (школа с 2013 г.) № 1694 «Ясенево» (имени П. М. Фитина с 2022 г.), Литературно-краеведческий имени О. В. Беликова (2011 г.) в гимназии (школа с 2017 г.) № 1528 (имени Героя Советского Союза И. В. Панфилова с 2016 г.), литературно-краеведческий «Ф. М. Достоевский в Люблине» (2015 г.) в школе № 1148 (имени Ф. М. Достоевского с 2001 г.), «Герои золотого века России» в школе № 1208 имени Героя Советского Союза М. С. Шумилова (2015 г.), А. И. Солженицына в школе № 1948 «Лингвист-М» (2016 г.), Кота Ученого в школе № 2114 (2016 г.), литературно-художественный «В гостях у сказки» в школе № 827 (с 2010-х гг.). В 2022 г. открыт музей «Автомат и гитара» в школе № 1515, посвящённый авторам-исполнителям – участникам боевых действий. В музее школы № 69 с 1998 г. действует экспозиция Б. Ш. Окуджавы.

С 1990-х гг. в связи с коммерциализацией рекреационной сферы и расширением форм досуга в столице появляются учреждения музейного типа, репрезентирующие и популяризирующие литературное наследие. Здесь можно отметить интерактивный Музей

уральских сказов (открыт в 1993 г. как «В гости к Хозяйке Медной горы. Музей сказов П. П. Бажова»); Есенинский культурный центр (с 1994 г.).

Литературная составляющая представлена не только в литературных музеях, но и в музеях других профилей, таких как Государственный центральный Театральный музей имени А. А. Бахрушина, Музей Дворянского быта 40-х годов (существовал в 1919-1929 гг.), «Онегинский зал» Мемориального Дома-музея К. С. Станиславского (с 1948 г.), Педагогический музей А. С. Макаренко (существовал в 1983-2014 гг.), Музей «Дом на набережной» (с 1989 г.), Общественный музей имени Н. К. Рериха Международного центра Рерихов (существовал в 1989-2015 гг.), Дом-музей Матвея Муравьёва-Апостола (с 1998 г.), Музей Рерихов (с 2016 г.).

Музеев книги на 2023 г. в столице насчитывается 8. В Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина (Российская государственная библиотека с 1992 г.) Музей книги изначально был открыт в 1926 г. после ее переименования и просуществовал до начала 1930-х гг.; в 1976 функции создания Музея книги в библиотеке были возложены на специально организованный Научно-исследовательский отдел истории книги (Музей книги), в 1988 г. он после ряда структурных изменений получил современное название – Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) [\[20\]](#). Музей экслибриса Всесоюзного добровольного общества любителей книги (Международное сообщество книголюбов с 1992 г., Международный союз общественных организаций книголюбов с 2010 г.) создан в 1991 г., а в 2003 г. с открытием Музея миниатюрной книги два музея объединены и стали Музеем экслибриса и миниатюрной книги. В 1994 г. появился Музей книги, который с 2007 г. носит название «Книжная галерея Вольфсона». В 2000 г. открыт Музей истории полиграфии, книгоиздания и Московского государственного университета печати (имени Ивана Федорова с 2010 г., Высшая школа печати и медиаиндустрии в составе Московского политехнического университета с 2016 г.), в 2007 г. – Музей истории книги «ИстоК» в школе № 1980. Музеи редкой книги есть в Московском государственном институте международных отношений (с 1995 г.) и Российском университете дружбы народов (с 2011 г.). В 2022 г. в Российской государственной библиотеке для молодежи открыт Музей электронной книги.

Сохранением, изучением и популяризацией творческого наследия писателей также занимаются учреждения культуры, например, Дом Аксаковых (существовал в 1984-2003 гг.), Центр культурного наследия В. Д. Берестова (с 2012 г.), культурный центр «Дом Булата» (с 2019 г.); библиотеки и экспозиции в них: Библиотека № 210 – культурный центр А. Т. Твардовского (с 2010 г.), литературно-художественная экспозиция С. А. Есенина в Библиотеке № 186 (развернута в 2012 г., до этого существовала как литературно-художественный музей С. А. Есенина в 1994-2008 гг.), мемориальные экспозиции В. Г. Короленко в носящих его имя Библиотеке № 44 и Центральной библиотеке № 65.

Кроме этого, можно выделить возникшие в памятных местах и в связи с получением зданиями статуса памятников истории и культуры выставочные площадки для презентации литературного наследия: отдел Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля «Дом И. С. Остроухова в Трубниках» (действует с 1983 г., существовал как Музей истории советской литературы в 1984-1992 гг.), филиал Государственного музея Л. Н. Толстого «Толстовский центр на Пятницкой-12» (с 1985 г.).

Наряду с литературными музеями, памятники литературы и коллекции редких книг содержат фонды музеев других профилей. Среди них можно отметить Государственный

историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник, Государственный исторический музей, Музейное объединение «Музей Москвы», Государственный музей искусства народов Востока, Государственный центральный музей современной истории России и другие музеи.

В Москве существует множество памятных мест, связанных с писателями и литературным процессом: в 1932 г. основан Дом писателей, который в 1934 г. стал Центральным домом литераторов; Дом писателей (Лаврушинский пер., д. 17); Дом поэтов (Трехпрудный пер., д. 8); Погодинская изба (Погодинская ул., д. 12а); объект музейного значения Атриум (с 1994 г.); Литературный дворик «Басни Крылова» (Открытое ш., около д. 2). В 2021 г. на пересечении переулков Достоевского и Чернышевского, улиц Селезневской и Новосущевской создано арт-пространство «Квартал поэтов», разделенное на две части: первая – сквер с памятником Неизвестному поэту, держащему в руках зонт и лист бумаги с текстом, а также и стеной из кортена с цитатами литераторов, музыкантов и режиссеров; вторая – «Стена поэтов» во дворе «Есенин-центра» (здание Московского государственного музея С. А. Есенина): композиции с фигурами-силуэтами поэтов разных эпох. В этом же году у Центральной городской деловой библиотеки на ул. Бориса Галушкина около д. 19 корпус 1 открыт Литературный сквер со скульптурой из камня в виде раскрытой книги «Книги – корабли Мысли», которую дополняют два архитектурных объекта, выполненных из темного дерева в виде больших книжных шкафов.

На основе вышеизложенного, можно сделать вывод, что сеть литературных музеев в Москве сложилась и развивалась с 1920-х гг. С целью понимания контекста появления сети автором выделены значимые исторические и культурные предпосылки для возникновения музеев данного профиля. Качественно и количественно исследована история формирования сети литературных музеев Москвы, что подтверждает уже существующую периодизацию [\[21, с. 111\]](#): формирование (с конца XIX в. до конца 1910-х гг.), становление (1920-е гг.) и поэтапное поступательное развитие (1930-1950-е гг., 1960-1980-е гг., с начала 1990-х гг. до настоящего времени). Периодизация соотносится с ключевыми факторами, которые оказали влияние на создание новых литературных музеев: инициатива частных лиц, общественных организаций, политика государства, культурное развитие страны в целом.

На 2023 г. сеть литературных музеев в Москве, по подсчетам автора, насчитывает 83 музея, что составляет около 6% от общего числа музеев. Она является крупнейшей в стране [\[22, с. 154\]](#) и представлена различными группами музеев по признаку принадлежности (государственные, муниципальные, ведомственные, общественные, частные). В столице данная профильная группа музеев представлена как монографическими музеями, так и музеями истории литературы (отражающими различные явления в истории литературы и литературного процесса и включающими музей национальной литературы, музеи литературных жанров, музеи детской литературы, музеи сказки, музеи литературных произведений и их героев).

Тенденцию к сохранению, изучению и презентации литературного наследия отражает наличие не только литературных, но и близких им музеев книги, а также учреждений музейного типа литературной тематики, способных стать классическими музеями. Памятные места, связанные с писателями и литературным процессом, служат внеэкспозиционным мемориальным пространством.

Проведенный анализ позволяет зафиксировать объективную картину развития сети литературных музеев в контексте историко-культурного процесса, заполнить лакуны в

статистических данных и более полно представить данную профильную группу музеев в рамках музейной сети столицы.

Библиография

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. Статьи и рецензии. 1841-1844. М.: Издательство АН СССР, 1954.
2. Евтушенко Е.А. Братская ГЭС. Стихи и поэма. М.: Советский писатель, 1967.
3. Гнедовский М.Б. Книги музеи // Российская музейная энциклопедия: В 2 т. / Российский институт культурологии МК РФ и РАН; редкол.: В.Л. Янин (пред.) и др. Т. 1. А-М. М.: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. С. 276.
4. Музеи и галереи // Открытые данные Министерства культуры России. URL: <https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-museums> (дата обращения: 30.10.2023).
5. Школьные музеи: более 15 тысяч юных москвичей участвуют в создании выставок и экспозиций // Вести образования. URL: https://vogazeta.ru/articles/2023/5/20/city_education/22850-shkolnye_muzei_bolee_15_tysyach_yunyh_moskvichey_uchastvuyut_v_sozdanii_vystavok_i_ekspositsiy (дата обращения: 01.11.2023).
6. Апостол // НЭБ. Книжные памятники: [сайт]. URL: <https://kp.rusneb.ru/item/material/apostol-1-20> (дата обращения: 20.11.2023).
7. Бак Д.П., Воронцова Е.А., Мастеница Е.Н. Литературные музеи // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 596-603.
8. Соломина О.Л. «Комната людей 40-х годов» // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 491-492.
9. Алексеева О.В. «Достоевского Ф.М. памяти музей» // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 337-338.
10. Виноградова К.М. Государственный литературный музей (1921-1960 гг.) // Вопросы работы музеев литературного профиля. М., 1961. С. 51-93.
11. Скороходов М.В. Есенина музей // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 353.
12. Музейная сеть // Российская музейная энциклопедия: В 2 т. / Российский институт культурологии МК РФ и РАН; редкол.: В.Л. Янин (пред.) и др. Т. 1. А-М. М.: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. С. 401.
13. Словарь актуальных музейных терминов / Авторы-составители: М.Е. Каулен, А.А. Сундиева, И.В. Чувилова и др. // Музей. 2009. № 5. С. 47-68.
14. Труды Первого Всероссийского музейного съезда: В 2 т. Т.1. Протоколы пленарных заседаний 1-5 декабря 1930 г. / под ред. И.К. Лупполя. М., Л.: УЧГИЗ – Наркомпрос РСФСР, 1931.
15. Бонч-Бруевич В. Первые шаги Центрального литературного музея // Литературное наследство. Т. 3. М.: Журнально-газетное объединение 1932. С. 341-346.
16. Сарычева К.В. Бонч-Бруевич // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 139-143.

17. Нечаева В.С. Музеи литературные // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 7. М.: ОГИЗ РСФСР, Государственное словарно-энциклопедическое издательство «Советская Энциклопедия», 1934. Стлб. 523-525.
18. Бак Д.П., Михайлова Е.Д., Орлов Э.Д. Истории российской литературы музея Государственный имени В.И. Даля // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 414-418.
19. Викулова В.П. «Гоголя дом» // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 251-253.
20. Золотова М.Б. Книги музей // Литературные музеи России: энциклопедия: В 2 т. / ГМИРЛИ им. В.И. Даля; гл. ред. Д.П. Бак; ред. Е.А. Воронцова, Э.Д. Орлов. Т. 1. А-Л. М.: ГМИРЛИ имени В.И. Даля, 2022. С. 476.
21. Мастеница Е.Н. Литературные музеи России: генезис и эволюция // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 2(31). С. 108-111.
22. Корнеева А.А. Выявление современного состояния региональных сетей литературных музеев в России и особенности работы над блоком статей о регионах для энциклопедии «Литературные музеи России» // Вопросы музеологии. 2022. Т. 13. Вып. 1. С. 149-156.

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 для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор указал в заголовке («Сеть литературных музеев Москвы: формирование и современное состояние в контексте историко-культурного процесса»), является формирование сети литературных музеев Москвы. В заголовке также есть указание на объект исследования — историко-культурный процесс. Разъяснению читателю места предмета исследования в истории России, как и базового понятия «литературный музей» в предметной области музееведения, автор уделяет достойное внимание, чего нельзя сказать о конкретизации объекта исследования. А ведь его однозначное понимание является фундаментом кумулятивного накопления научного знания в обозначенной проблемной области. Впрочем, из контексте повествования становится очевидным, что автор вносит существенный вклад в исследование историко-культурного процесса развития литературных музеев России на примере формирования сети литературных музеев Москвы. Возможно, в последующих публикациях автора или его коллег в достаточной мере подробно и фундировано этот историко-культурный процесс будет рассмотрен и оценен в общем историческом поле развития культуры России.

По вводному разделу представленного на рецензирование текста следует указать на ряд терминологических и стилистических неточностей, портящих общее положительное впечатление.

Первый абзац автор завершает словосочетанием «социальный институт общества», представляющей с терминологической точки зрения оксюморон: социальный институт, или общественный институт не нуждается в уточнении, что он принадлежит обществу. Другое дело, если речь идет о каком-то конкретном обществе или его локальной формации: к примеру, социальный институт российского общества или социальный

институт традиционного общества. В общем же контексте высказывания автора, определяющего литературный музей как социальный институт, слово «общество» попросту излишне.

Обращаясь к истории становления столичного статуса Москвы, вокруг которой формируется централизованное российское государство и складывается начиная с XIV в. самобытный литературный процесс, автор, по мнению рецензента допускает неточность, определяя русский народ как народность. Здесь же и стилистическая опечатка («Литературный процесс в здесь возникает с XIV в. и происходит в контексте формирования централизованного государства») существенно затрудняет прочтение мысли автора, и путаница с датами: с одной стороны, речь идет о XIV в., а аргументы, подтверждающие тезисное суждение о начале литературного процесса, относятся к XVI в. (1550-е гг., 1553 г., 1563 г.). По мнению рецензента этот абзац в целом следует доработать, уточнив мысль автора, устранив противоречия и терминологическую неточность. В частности, говоря о народности и ее языке, автор существенно принижает значимость исторического становления русского народа и его языка, вокруг которого, по мнению А. Тойнби сложилась самобытная цивилизация.

Оттолкнувшись от значимости литературного процесса в становлении российской государственности, автор последовательно раскрывает три этапа формирования сети литературных музеев Москвы, в которых можно отметить 5 исторических периодов: «появление (с конца XIX в. до конца 1910-х гг.), становление (1920-е гг.) и поэтапное поступательное развитие (1930-1950-е гг., 1960-1980-е гг., с начала 1990-х гг. до настоящего времени)». Предпринятая автором периодизация формирования сети литературных музеев Москвы хорошо аргументирована. Полученные результаты исследования заслуживают доверия.

Таким образом, за исключением обозначенных выше спорных моментов, предмет исследования раскрыт на достойном публикации в научном журнале уровне.

Методология исследования основана на исторической периодизации формирования сети литературных музеев Москвы. Автор обобщает исследования коллег, что позволила ему с опорой на принцип историзма воссоздать своего рода биографию сети литературных музеев Москвы. Вместе с тем, рецензент обращает внимание, что термин «сеть», подразумевающий определенное состояние структуры некоторой совокупности элементов, использован автором интуитивно или метафорично. Простого количественного обобщения наименований, по мнению рецензента, недостаточно для констатации, что множество является сетью: необходимы дополнительные доводы, указывающие на способность обозначенного множества литературных музеев Москвы рационально добиваться общих целей, в противном случае считать их сетью будет преувеличением.

Актуальность темы исследования со ссылкой на известные оценки поэзии В. Г. Белинским и роли поэта в России Е. А. Евтушенко автор поясняет исключительным местом литературы и литераторов в российском национальном самосознании, в процессе формирования этических, нравственных и социальных ценностей. Безусловно, следует согласиться с тезисом автора, что значимость литературного процесса для развития российского национального самосознания указывает на «роль литературного музея как хранителя и транслятора литературного наследия», определяя «его как важнейший социальный институт».

Научная новизна, состоящая в предложенной автором периодизации формирования сети литературных музеев Москвы, заслуживает доверия.

Стиль текста в целом выдержан научный, помимо указанных выше терминологических и стилистических неточностей, автору следует обратить внимание на правильность употребления им имени собственного «городской усадьбе Лопухиных-Станицкой»: у

объекта есть официальное название, хотя он действительно принадлежал в свое время и Лопухиным, и Станицким.

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемное поле изучения сети литературных музеев Москвы, хотя и не включает полученные автором результаты в общее международное поле исследования литературных музеев (зарубежной литературы нет).

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Представленная статья заинтересует читательскую аудиторию журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.

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 «Сеть литературных музеев Москвы: формирование и современное состояние в контексте историко-культурного процесса», в которой проведен обзор столичной музейной сети, ее становления и функционирования в настоящее время.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что литературные музеи необходимо выделять в отдельную профильную группу. Как отмечает автор, литературный текст, автор и герой литературного произведения во все времена оказывали влияние на формирование этических, нравственных и социальных ценностей. Роль литературного музея как хранителя и транслятора литературного наследия определяет его как важнейший социальный институт. Вследствие взаимосвязи литературы с другими видами искусств (театр, музыка, живопись и др.) в контексте статьи под литературными автором рассматриваются также музеи, имеющие признаки и другого профиля, такие как историко-литературные, литературно-художественные, литературно-краеведческие.

Целью настоящего исследования является комплексное изучение социокультурных институтов, функционирующих как механизмы сохранения и трансляции литературного наследия.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью зафиксировать объективную картину развития сети литературных музеев в контексте историко-культурного процесса, заполнить лакуны в статистических данных и более полно представить данную профильную группу музеев в рамках музейной сети столицы.

В качестве методологического обоснования автор использует как общенаучные методы (анализ и синтез, наблюдение, описание), так и культурно-исторический анализ.

К сожалению, автором не проведен анализ научной обоснованности проблематики, вследствие чего представляется затруднительным делать предположения о научной новизне исследования.

На основании исторического анализа автор приходит к заключению, что сеть литературных музеев в Москве сложилась и развивалась с 1920-х годов. С целью понимания контекста появления сети автором выделены значимые исторические и культурные предпосылки для возникновения музеев данного профиля. Качественно и количественно исследована история формирования сети литературных музеев Москвы и разработана следующая периодизация: формирование (с конца XIX в. до конца 1910-х гг.), становление (1920-е гг.) и поэтапное поступательное развитие (1930-1950-е гг., 1960-1980-е гг., с начала 1990-х гг. до настоящего времени). Данную периодизацию автор соотносит с ключевыми факторами, которые оказали влияние на создание новых литературных музеев: инициатива частных лиц, общественных организаций, политика

государства, культурное развитие страны в целом.

Автором рассмотрены музеи других профилей (например, музыкальные, художественные, краеведческие и другие), а также другие учреждения (учреждения музейного типа, выполняющие социальные функции музея: библиотеки, архивы, вузы), сохраняющие, изучающие и репрезентирующие литературное наследие. Особое внимание автор уделяет музеям книги. Автор констатирует, что тенденцию к сохранению, изучению и репрезентации литературного наследия отражает наличие не только литературных, но и близких им музеев книги, а также учреждений музейного типа литературной тематики, способных стать классическими музеями. Памятные места, связанные с писателями и литературным процессом, служат внеэкспозиционным мемориальным пространством.

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 комплексное изучение музейных сетей как механизма мемориализации культурного и литературного наследия 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 хотя и состоит из 22 источников, но содержит недостаточно непосредственно научных трудов по изучаемой проблематики.

Тем не менее, 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 указанных недостатков.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Прокудин Г.А. Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир-не-для-нас // Культура и искусство. 2024. № 1. С. 68-78. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.1.69444 EDN: CLZCGE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69444

Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир-не-для-нас

Прокудин Глеб Андреевич

ORCID: 0000-0002-4682-7092

аспирант кафедры культурологии, Институт Кино и Телевидения ГИТР

125284, Россия, Московская область, г. Москва, шоссе Хорошёвское, 32А

✉ ya.law-pro@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.1.69444

EDN:

CLZCGE

Дата направления статьи в редакцию:

25-12-2023

Аннотация: В статье рассматривается проблема закрытости мира-в-себе в силу непреодолимости человеческой субъективности в процессе познания мира. В философии позитивизма и спекулятивизма тезис о фундаментальной непознаваемости реальности позволяет вывести целый аспект мира, недоступный к познанию аналитическими методами. Эта часть мира в силу своей фундаментальной сокрытости сопротивляется всякому рациональному познанию, но, тем не менее, может проявляться особым образом, имеющим больше общего с мистическим опытом, чем с объективным познанием. Цель статьи – предложить образный язык кинотекстов жанра космического ужаса в качестве способа помыслить мир-в-себе, иначе недоступный для познания. Анализ производится на примере двух текстов – «Сквозь Горизонт» (реж. Пол У. С. Андерсон, 1997) и «Пекло» (реж. Д. Бойл, 2007). В качестве метода исследования выбран системный киноанализ. Экранные произведения анализируются с точки зрения того, как предмет исследования раскрывается через структурные элементы кинопроизведения. Основными выводами исследования являются тезисы о том, что экранные произведения в жанре ужасов, в частности космического хоррора, могут быть

использованы как способ помыслить аспект мира, недоступный познанию рациональными методами. Это возможно в силу того, что фундаментальная сокрытость мира-не-для-нас с одной стороны делает его недоступным для традиционного анализа, а с другой - сближает с мистическим опытом. Фильмы жанра космического ужаса, и в особенности те из них, которые являются продолжателями т. н. лавкрафтовской традиции используют характерную пугающую образность чтобы вызвать у зрителя ощущение потустороннего, мистического, создать то же ощущение жуткого, которое возникает когда мир-не-для-нас проявляет себя. Но кроме образов, сама структура повествования фильма и его средства выразительности работают на то, чтобы направить мысль зрителя в сторону осмыслиения этого странного скрытого от нас мира.

Ключевые слова:

Экранная культура, Хоррор, Спекулятивизм, Мир-в-себе, Кинотекст, Теология, Кино, Киноанализ, Теория культуры, Массовая культура

Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир-не-для-нас.**Введение**

Вопрос об отношении между человеком и миром является настолько фундаментальным, что можно считать его вопросом, определяющим философию в целом. Каждое направление и каждое поколение философии предлагает свои варианты ответов, но точка в дискуссиях до сих пор не поставлена. Ещё более запутанной ситуация стала с развитием научного мышления в эпоху просвещения и постепенного усиления позиций материализма. По мере развития мышления, человек шаг за шагом терял твёрдую почву под ногами: сначала был мир, созданный Богом для человека, затем мир, куда человек попал по своей вине, и так далее, пока научное сознание не заявило, что мир никем и ни для кого не создан. Человек из эпицентра бытия переместился на самую его окраину, в категорию маловероятных случайностей. Выход из кризиса, порождённого таким переходом произошёл через перенос самого понятия «Мир» внутрь человеческого сознания. Но этот же переход создал совершенно новую проблему: если мир, который мы знаем, существует в нашем сознании, то каковы же наши отношения с действительно реальным миром, не окрашенным человеческим восприятием? Это проблема кантовского мира-в-себе, которую научное сознание и позитивизм решили при помощи создания системы научных методов и моделей, которые описывают мир единым образом вне связи его с человеческим восприятием. Эта проблема не решена до сих пор и упоминается в современных исследованиях, например А. Шапарака в своей статье, размышляя на тему исследований в области социологии обращается к более фундаментальным вопросам науки философии, указывая на тот факт, что «для традиционной эпистемологии чувственный опыт не имеет большого веса» [\[1, с. 4\]](#). Другая статья А. Malo Larrea обращается к эпистемологии чтобы «предложить один из путей к преодолению дихотомии природы-общества» [\[2, с. 1\]](#) в области экологии и экономики. Но за всем этим идейным комплексом довлеет мысль, к которой разными путями приходили мыслители разных эпох, которая ярче всего выражена в «Логико-философском трактате» Витгенштейна: наши модели мира на самом деле не говорят о мире ничего, кроме того, что его можно описать такой моделью [\[3, с. 120-121\]](#). Может показаться, что нет ни единого шанса помыслить этот тёмный и смутный мир-не-для-нас, но возможно, тут смогут помочь некоторые фильмы в жанре космического хоррора.

История проблемы

Познаваемый мир, в котором живёт человек, и о котором он строит свои суждения, не является достоверной репрезентацией реальности. Эта идея яснее всего кристаллизовалась в философии Иммануила Канта, который отдал веши, какими мы их эмпирически познаём от так называемых «вещей-в-себе» [4, с. 70]. Вещь-в-себе недоступна для эмпирического познания, как и мир-в-себе, состоящий из таких вещей. Последующие поколения философов предлагали различные варианты выхода из этого эпистемологического тупика, один из которых – исследование научными методами – активно продвигался позитивистами. Однако, использование строгих методов и приборов для моделирования мира лишь на первый взгляд решает проблему закрытости мира-в-себе. Витгенштейн в своём «Логико-философском трактате» сравнивает математические и научные модели мира с «мерной сеткой», которая накладывается на картину мира [3, с.119–120]. Эта метафора наглядно иллюстрирует его тезис о том, что любые модели мира на самом деле не сообщают ничего о мире, кроме того, что его можно описать выбранным образом. Так как же тогда можно представить себе отношение человека и этого непостижимого мира-в-себе?

Можно обратиться напрямую к жанру ужасов, где можно найти примеры фильмов, использующих художественную интерпретацию этой темы как попытку помыслить закрытый мир-не-для-нас. Все явления, принадлежащие такому миру, мы будем отмечать термином «нечеловеческое» [5, с. 15-17], заимствованным из исследования Дилана Тригга «Нечто». В книге этот термин описывает аспекты мира, которые исключают возможность их познания с любых антропоцентрических позиций. Другой термин, подходящий для данного явления – «Жуткое» – заимствован у З. Фрейда. Несмотря на то, что заметкам Фрейда на тему жуткого уже больше 100 лет, этот термин продолжает использоваться в том же значении. Даже современные исследования указывают, что корни этого явления – это «структурные отклонения, вызывающие эффект зловещей долины» [6, с. 2]. Удачно этот термин охарактеризован в статье Люси Хаскинсон, применительно к пространству вокруг нас: «Жуткие пространства отличаются несовпадением наших ожиданий и реальности. ... Они выявляют, что у нас нет столько контроля над средой, как мы думаем» [7, с. 39]. Пожалуй, двумя ярчайшими примерами развития этой темы являются фильмы «Сквозь горизонт» (реж. Пол Андерсон, 1997) и «Пекло» (реж. Дэнни Бойл, 2007).

«Сквозь Горизонт»

События фильма «Сквозь горизонт» разворачиваются в 2047 году. Команда спасательного космического корабля отправляется на орбиту Нептуна, откуда был получен сигнал бедствия другого корабля, пропавшего без вести за 7 лет до начала событий. Вместе с командой спасателей летит учёный физик, который создал пропавший корабль под названием «Горизонт событий». По пути к месту назначения из разговоров героев становится ясно, что пропавший корабль не обычный. В качестве двигателя он использует искусственно созданную чёрную дыру, используя её невероятную энергию, чтобы искривить ткань пространства-времени до такой степени, чтобы начальная и конечная точка путешествия совпали. Затем корабль перемещается через образовавшийся тоннель и таким образом получает возможность преодолевать любые расстояния за ничтожно малое количество времени. Теория относительности действительно допускает возможность таких путешествий при соблюдении особых условий.

По прибытии к месту происшествия, спасатели обнаруживают, что команда «горизонта» исчезла, на корабле остались лишь следы крови и зловещая запись, состоящая из криков и фразы, которую расшифровывают как «liberate me» (освободите меня). На этом заканчивается вводная часть картины и начинают происходить события, которые можно истолковать как столкновение с нечеловеческим.

Нечеловеческое – это всегда скрытое и не поддающееся прямому исследованию или описанию. Оно проявляет себя косвенно и может быть исследовано через косвенные проявления. В фильме оно проявляется именно так. Сначала механик случайно активирует двигатель, делая активным ядро, и проваливается вовнутрь. Он выбирается обратно, но тут же впадает в коматозное состояние, а затем пытается покончить с собой, перед этим рассказав о «мраке внутри».

Эта серия эпизодов призвана вызвать у зрителя вопросы, подогревая интерес к причинам происходящего, но с точки зрения исследования сверхъестественного ужаса он является самодостаточным. С этой позиции, он изображает столкновения человеческого восприятия с миром-не-для-нас. Этот мир расположен в ином измерении, обычно закрытом и недоступном для нас, и может рассматриваться как аналогия миру в себе, который также содержит в себе исток познаваемого мира, но всё же является для нас закрытым и непознаваемым, проявляя себя лишь как мистическое переживание, подобное левинасовскому *il y a* [8, с. 53-54]. Этот иной мир другого измерения также не может быть понят и проанализирован чувственным или рациональным человеческим восприятием, он находится на качественно ином уровне по отношению к человеческому существованию. Поэтому герой Джастин, побывав в этом ином измерении всего несколько мгновений и может говорить лишь о тьме. Это тьма не в смысле отсутствия света, это тьма в смысле невозможности самого мышления. В ином измерении Джастин сталкивается с чем-то, что не должно существовать в рамках нашего миропонимания, но существует, тем самым подрывая основы нашего миропонимания. Такой кризис мышления является причиной последующего состояния героя, его сумасшествия и попытки самоубийства.

Вернувшись из жуткого иного мира механик невольно приносит в себе то, что находится там. Оно попадает в реальный мир экранного произведения и начинает подрывать его действительность. Оно может действовать только так в силу своей нечеловеческой природы и по мере развития событий фильма, это начинают ощущать остальные члены экспедиции. Здесь фильм приобретает более традиционный оттенок. Сверхъестественное проявляется себя в виде галлюцинаций. Это связано отчасти с особенностями сюжетосложения в рамках жанра: галлюцинации героев одновременно раскрывают их прошлое (капитан Миллер в исполнении Лоуренса Фишберна видит призрак друга, бывшего его подчинённым, и погибшим на корабле, которым Миллер когда-то командовал) или внутренний мир (доктор Вейр видит жену, совершившую самоубийство после того, как узнала, что у неё рак. Эти видения расшатывают психику героя, приводя его в безумие), и разделяют их, оставляя меньше шансов на спасение; отчасти с тем, как охарактеризовал особенности сверхъестественного ужаса Юджин Такер в своей книге «Щупальца длиннее ночи». Такер пишет, ссылаясь на исследование критика Цветана Тодорова, что «сверхъестественное существует в краткий момент сомнения. Когда человек сталкивается с чем-то, что не в состоянии объяснить, он оказывается на развилке: либо принять, что феномен, о котором идёт речь действительно рушит законы известного мира и является сверхъестественным, либо он может быть объяснён исходя из нашего миропонимания, и тогда он сверхъестественным не является» [9, с. 13-19]. Но эта развилка уже принадлежит мышлению, а действительно нечеловеческое не может

быть оценено средствами мышления, оно лишь смутно намекает на своё присутствие еле уловимыми движениями в тенях, в которых мерещится потустороннее, или, как в случае с фильмом «Сквозь горизонт», в галлюцинациях и необъяснимом ужасе, вызванным чьим-то непостижимым и невозможным присутствием. В любом случае, пишет Такер, сверхъестественное существует лишь в тот короткий миг сомнения, неустойчивости, мимолётного ощущения, что что-то не так. И немногие произведения, будь то литературные или экранные опусы, способны удерживать эту неразрешённость на протяжении всего повествования [\[10, с. 18-19\]](#). В статье под говорящим названием «Видеть тьму, ощущать тьму» Х. Сун пишет, что пребывание в месте, которое имеет характер сверхъестественного «оказывает заметное влияние на чувственное восприятие человека» [\[11, с. 3\]](#). В другой статье, авторства Е. Фаркич, говорится, что ««тёмные места» способны пробуждать в человеке мысли о цели и смысле его существования» [\[12, с. 2\]](#). Нахождение в месте, у которого есть «репутация сверхъестественного» [\[13, с. 8\]](#) может вызывать даже объективный физический стресс, как показывает медицинское исследование А. Эскола-Гаскона.

Дальнейшие события фильма возвращаются в русло исследования нечеловеческого. Команда, обсудив происходящее, делает вывод, что на «Горизонте событий» присутствует какая-то сущность, которая проявляет себя как живое. Таким образом события интерпретируются в терминах материальности, нечеловеческого бытия. Живое «оно» корабля начинает противостоять человеческому я, подобно тому, как человеческий организм противостоит проникшему в него вирусу. Мир-не-для-нас противится присутствию человеческого я.

Разыгрывающаяся дальше драма всё больше смещает и рассеивает сами основы понятия жизни в человеческом понимании. Доктор Вейр после ещё нескольких видений окончательно сходит с ума и становится, можно сказать, голосом корабля. В этот момент происходит инверсия понятия жизни. Вейр говорит, что корабль побывал в ином, непостижимом измерении и, возвращаясь оттуда, привёз с собой Нечто. Сам корабль стал живым организмом, что в привычной нам картине мира не имеет никакого смысла. То, что является грудой неодушевлённого металла не должно проявлять себя как живое, потому что это противоречит человеческому определению живого. Но это живое в то же время является не по-человечески живым, но непостижимой противоречивой формой. Такой формой жизни, какая возможна лишь в ином измерении, недоступном человеческому познанию или восприятию. Недаром доктор, сошедший с ума и вырвавший себе глаза объясняет капитану, запуская двигатель «Горизонта» – «Там, куда мы отправляемся, чтобы видеть глаза не нужны». Эта загадочная фраза намекает на невозможность познания того мира привычными нам методами. И если корабль приобрёл свойства живого организма, доктор Вейр наоборот, лишился своей человеческой сущности, можно сказать души. Он становится зеркальным отражением корабля по отношению к нашему миру – если использовать человеческие определения жизни, то он жив: он говорит, двигается, совершает осознанные действия и истекает кровью, но несмотря на всё это, он больше не является живым человеческим существом. Он стал тем, что Дилан Тригг в книге «Феноменология ужаса» назвал анонимной материальностью [\[5, с. 57-59\]](#). Телом, материей в себе, которая закрыта для познания человеческим опытом, которая к тому же утратила своего субъекта. Если корабль, будучи материей, приобрёл черты живого, то доктор Вейр, будучи живым, утратил свойства живого и стал анонимной материей, принадлежащей иному миру. Именно этот ужас от столкновения познающей потенции человеческого сознания с радикально непознаваемой материальностью иного мира, непримиримый конфликт жизни, как мы её

представляем и жизни в себе и является главным источником ужаса в фильме «Сквозь горизонт». Столкнувшись с этим ужасом, механик Джастин пытается покончить с собой, будучи не в состоянии выдержать соприкосновения с приоткрывшейся тьмой, доктор Вейр утрачивает свою человеческую сущность, сливаясь с нечеловеческой жизнью в себе, а оригинальная команда «Горизонта», как мы узнаём из вставок, впадает в кровавое безумие, которое понимается как настоящий ад. Обрывок фразы на латыни, данный в начале фильма, оказывается репликой сошедшего с ума капитана, которая гласит «liberate tute me ex inferis» – спасите себя от ада. В рамках данного исследования эта фраза может быть истолкована как предостережение от попыток познать то, что закрыто для человеческого познания и то, что познанию сопротивляется. Иной мир, помещённый в ином измерении, может рассматриваться как метафора реального мира в себе, отделённого от нас пределами нашего познания. В последние моменты перед развязкой доктор Вейр, воскрешённый кораблём из мёртвых (тем самым потерявший последние черты человеческого), говорит капитану Миллеру, назвавшему измерение, в котором побывал корабль адом, что «ад – это просто слово, а реальность – гораздо хуже».

Таким образом, «Сквозь горизонт» можно рассмотреть, как исследование, пусть и в терминах ужаса, пределов человеческого мышления и его бессилия в столкновении с радикально нечеловеческим миром, недоступным к познанию.

«Пекло»

Схожую тему поднимает фильм Дэни Бойла «Пекло». Действие так же развивается на космическом корабле, но в ином сеттинге. В центре повествования команда корабля «Икар 2», который буксирует к солнцу огромный ядерный заряд. «Пекло» изображает мир недалёкого будущего, в котором солнце начало угасать, а Земля – замерзать, как следствие. Чтобы спасти положение, на Земле создают огромный ядерный заряд, который при помощи пилотируемого корабля должен быть доставлен к Солнцу и сброшен на него, в расчёте на то, что взрыв нормализует процессы термоядерного синтеза в ядре звезды, продлив её жизненный цикл. За некоторое время до начала событий фильма был запущен корабль «Икар 1», аналогичный «Икару 2», но по неизвестным причинам он не выполнил свою миссию, а также не имеет возможности выйти на связь с Землёй и считается погибшим.

Миссия идёт по плану уже 16 месяцев, но команда внезапно получает сигнал бедствия «Икара 1», находясь в районе орбиты Меркурия. Принимается решение посетить пропавший корабль, которое оборачивается трагедией – из-за ошибки в расчётах повреждён защитный щит, выгорает оранжерея, которая снабжает экипаж кислородом и погибает капитан. Эти события имеют характер элементов, подталкивающих развитие сюжета, которые вынуждают команду принимать сложные решения. События, которые представляют интерес для данного исследования начинают происходить после стыковки двух кораблей. Герои обнаруживают команду первой миссии сгоревшими заживо в подобии ритуальной сцены (На кораблях есть зал с прозрачной стеной и светофильтром, защищающим сидящих от мощного солнечного излучения). Всё выглядит так, как будто экипаж добровольно сел в зале с отключенной защитой и сгорел от прямого излучения вблизи Солнца. Так же оказывается повреждённой панель управления кораблём и обнаруживается мрачная запись, сделанная капитаном корабля Пинбейкером. В ней он сообщает, что команда отказалась от своей миссии. «Наше светило гаснет, все научные достижения, вся надежда, все наши мечты, всё – чушь. Перед лицом этого мы лишь пыль, не более того, и обратимся в пыль, когда он назначит нам смерть. И мы должны с благодарностью принять эту смерть. Негоже человеку бросать Богу вызов».

В этих словах раскрывается ужас столкновения человека с непостижимостью мира. Крах рациональной мысли перед лицом реальности. Из дальнейших диалогов становится ясно, что запись была сделана, когда корабль был уже готов к выполнению задачи и находился вне зоны связи с Землёй. То есть причиной сознательного отказа от выполнения задачи, которая должна спасти человечество было столкновение с Чем-то. Что-то, что является несравненно большим, чем человек и человечество должно было открыться команде первого корабля.

После ещё нескольких непредвиденных событий и гибели ещё нескольких членов «Икара 2», мы снова встречаемся с Пинбейкером в залитом ослепляющим солнечным светом зале. Главный герой фильма физик Кейпа, не в состоянии рассмотреть силуэт в солнечном сиянии просит неизвестного назваться. «Кто я? И будет конец света, и останется в живых всего один человек, и этот миг пройдёт, и человек исчезнет. В мире не останется от человечества ничего, кроме звёздной пыли. Последний человек наедине с Богом. Этот человек – я». Далее Пинбейкер нападает на членов команды, выводит из строя системы корабля. И в заключительных кульминационных сценах фильма есть ещё одна его реплика: «Почти семь лет я беседовал с Богом. Он повелел мне забрать всех на небеса».

Фильм заканчивается успехом миссии, и, хотя все члены экспедиции погибают, груз доставляется к солнцу и его удаётся зажечь с новой силой. Тем не менее с сюжетной линией команды «Икара 1» и, в частности, с персонажем капитана Пинбекера связано глубокое рассуждение. Как и в случае с «Горизонтом событий», эпизоды, связанные с командой первой миссии представляют из себя исследование пределов человеческого познания и человеческой мысли. Но, в отличие от хоррора 1997 года, «Пекло» подходит к вопросу с другой стороны. Здесь нет иных измерений и лавкрафтовских немыслимых сущностей. Форм жизни, подрывающих и отрицающих понятие жизни. В фильме Дэнни Бойла ужас исходит от безразличия мира к человеческой субъективности, безразличия к тщетности попыток познать его рациональными методами. Нечеловечность мира в себе, показанного в этом фильме раскрывает его именно как мир-не-для-нас. Л. Фляйшманн описывает такой нечеловеческий объект как «спутывающий привычные категории, нарушающий пространственные границы и подрывающий привычные в обществе устои» [\[14, с. 4-5\]](#). Ужас в этом фильме идёт от ощущения враждебности «нечеловеческой» атмосферы, которая «привязана к пространству» [\[15, с. 7\]](#).

Фильм в большей степени можно связать с идеями логико-философского трактата о том, что гипотезы и теории ничего не сообщают нам о мире, даже если способны достоверно предсказывать исход тех или иных событий. Цифры и аналогии не способны дать представление о реальности мира. Из своих исследований мы знаем, температуру всех слоёв солнца, а также мощность его светового и теплового излучения. Мы знаем точные расстояния между объектами в солнечной системе и далеко за её пределами и нам известно насколько пусто пространство между ними. Но цифры – это не познание, это мерная сетка, приложенная к картине мира. Но когда человек оказывается один на один с тем, что скрывают за собой эти цифры, он обнаруживает себя перед тем, что несопоставимо больше него самого, что превышает возможности его познания настолько, что обращается для человека в бездну, в отсутствие и тьму. Здесь уместен знаменитый афоризм Ницше: «Если долго смотреть в бездну, бездна начнёт смотреть на тебя» [\[16, с. 39\]](#). И будучи не в силах совладать с этой бездной, человек теряется.

Пинбейкер и его команда столкнулись с миром, непроницаемым для человеческой мысли и безразличным по отношению к ней. Символично преобладание мотива света в этих

рассуждениях. Здесь прослеживается параллель с мистическим опытом, который часто рассматривается не только как свет божественного, но и через категории тьмы. Испанский мистик 16 века Хуан де ла Крус пишет о божественном свете, который «захватывая душу, затмевает её естественный свет, и этим лишает её всех естественных впечатлений и пристрастий, которые она прежде схватывала посредством естественного света; и так не только оставляет её тёмной, но и пустой, относительно способностей и желаний, как духовных, так и естественных» [\[17, с. 93\]](#); «Бог есть не что иное, как тёмная ночь души в этой жизни» [\[17, с. 23\]](#). Жорж Батай схожим образом считает, что темнота – это «поглощённость тем, что вовне» [\[18, с. 42\]](#).

Другой термин, применимый с описываемой неуловимой материи – «атмосфера», как её понимает в своей недавней статье Д. Тригг: «Даже если атмосфера диффузным образом распределена в мире и не воспринимается, ... у неё всё же есть плотность, которую можно ощутить телесно». [\[19, с. 7\]](#)

Пинбейкер оказывается лицом к лицу с бесконечным тёмным и закрытым миром и в этой безразличной пустоте он находит Бога. Он тоже безразличен к человеческим попыткам познания, но его эманацией можно считать солнечный свет. Свет, физические характеристики которого хорошо известны человеку, но чья мощь выходит далеко за пределы математических построений. Очень метко выглядят в рамках таких рассуждений кадры, в которых виден сумасшедший капитан. Свет поглощает собой всё пространство, силуэт человека едва различим на фоне сияния. Можно сказать, его человеческая сущность стёрта этим сиянием. Свет проявляет себя как отрицающая тьма, которая мыслится как отрицание лишь исходя из человеческого миропонимания. На самом деле это безразличная сущность, которую можно описать термином Якова Бёме «*Ungrund*», что переводится как безосновность. Бёме использует его для характеристики Бога и божественного: оно безосновно, потому что не имеет собственных атрибутов, «это ни свет, ни тьма, ни любовь, ни ненависть, ни добро, ни зло» [\[20, с. 149\]](#). Это божественная Бездна, анонимная и безразличная, но также и скрытая, потому что она принадлежит миру-не-для-нас. Пинбекер и его команда столкнулись с бездной и нашли в ней божественное, но божественное безразличное и радикально нечеловеческое.

Заключение

Как можно заметить и из философских трудов, и из анализа экранных произведений, рассуждения на тему познания мира-не-для-нас в той или иной степени связаны с теологией в силу схожих характеристик исходного материала. Эта связь божественного и непознаваемого сама по себе может стать предметом обширного исследования, тем не менее на примере приведённых экранных произведений прослеживается возможность интерпретации мира-не-для-нас при помощи образности, характерной для произведений в жанре космического хоррора.

Библиография

1. Chaparak A. Toward a new stage for the epistemology of futures studies: Exploring social epistemology // *Futures*. 2023. No. 153. Pp. 7-15.
2. Malo Larrea A., Ambrosi de la Cadena M., Collado Ruanob J., Gallardo Fierro L. Transcending the nature-society dichotomy: A dialogue between the Sumak Kawsay and the epistemology of complexity // *Ecological Economics*. 2024. No. 216. Pp. 1-8.
3. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: ACT, 2022.
4. Кант И. Критика чистого разума. М.: ACT, 2018.

5. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017.
6. Diel A., Lewis M. Structural deviations drive an uncanny valley of physical places // Journal of Environmental Psychology. 2022. No. 82. Pp. 27-36.
7. Huskinson L. Uncanny places // The Psychologist: The British Psychological Society. 2021. No. 34. Pp. 38-42.
8. Левинас Э. Избранное. Париж: Fontaine, 1947.
9. Такер Ю. Щупальца длиннее ночи. Пермь: Гиле Пресс, 2019.
10. Такер Ю. В пыли этой планеты. Пермь: Гиле Пресс, 2019.
11. Sun J., Lv X. Feeling dark, seeing dark: Mind-body in dark tourism // Annals of Tourism Research. 2021. No. 86. Pp. 40-54.
12. Farcic J. Consuming dark sites via street art: Murals at Chernobyl // Annals of Tourism Research. 2021. No. 90. Pp. 30-41.
13. Escolà-Gascón Á., Houran J. Paradoxical effects of exposure to nature in "haunted" places: Implications for stress reduction theory // Landscape and Urban Planning. 2021. No. 214. Pp. 17-30.
14. Fleischmann L. More-than-human political geographies: Abjection and sovereign power // Political Geography. 2023. No. 107. Pp. 1-11.
15. Goulding C., Pressey A. A palimpsestic analysis of atmospheres at dark tourism // Annals of Tourism Research. 2023. No. 101. Pp. 23-33.
16. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. СПб.: Азбука-классика, 2006.
17. Хуан де ла Крус. Тёмная ночь. М.: Общедоступный православный ун-т, 2006.
18. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, 1997.
19. Trigg D. The role of atmosphere in shared emotion // Emotion, Space and Society. 2020. No. 35. Pp. 60-77.
20. Такер Ю. Звёздно-спекулятивный труп. Пермь: Гиле Пресс, 2019.

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 «Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир-не-для-нас», в которой проведено философское осмысление об отношении человека и окружающего мира.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что, являясь фундаментальным для философии, вопрос об отношении человека и мира стимулирует дискуссии в пределах каждого философского направления и культурно-исторического периода. Как отмечает автор, по мере развития мышления, человек шаг за шагом терял твёрдую почву под ногами: сначала был мир, созданный Богом для человека, затем мир, куда человек попал по своей вине, и так далее, пока научное сознание не заявило, что мир никем и ни для кого не создан. Человек из эпицентра бытия переместился на самую его окраину, в категорию маловероятных случайностей. Выход из кризиса, порождённого таким переходом, автор наблюдает в процессе переноса самого понятия «Мир» внутрь человеческого сознания. Но в этом переходе автор усматривает совершенно новую проблему: если мир, который мы знаем, существует в нашем сознании, то каковы же наши отношение с действительно реальным миром, не окрашенным человеческим восприятием.

Актуальность исследования определяется вниманием к данному феномену не только научного сообщества, но и широкой общественности.

Целью исследования является анализ проблемы восприятия и познания человеком враждебного окружающего мира. С точки зрения автора, рассуждения на тему познания мира-не-для-нас в той или иной степени связаны с теологией в силу схожих характеристик исходного материала. Предметом исследования является художественная интерпретация как попытка помыслить закрытый мир-не-для-нас в фильмах в жанре космического хоррора. Методологической основой исследования явился комплексный подход, включающий как общенаучные методы (анализ, синтез, дедукция, индукция), так и философский, художественный и семиотический анализ.

В исследовании автор опирается на теоретические положения трудов таких мыслителей как И. Кант, З. Фрейд, Л. Витгенштейн, Д. Тригг и др. Эмпирическим материалом послужили фильмы в жанре космического хоррора «Сквозь горизонт» (реж. Пол Андерсон, 1997) и «Пекло» (реж. Дэнни Бойл, 2007). Научная новизна заключается в комплексном анализе фильмов жанра космический хоррор как инструментов познания пределов человеческого мышления и взаимодействия человека с миром.

В исследовании автор оперирует понятиями «нечеловеческое» и «жуткое» для обозначения непостигаемых реалий мира-не-для-нас. Нечеловеческое – это всегда скрытое и не поддающееся прямому исследованию или описанию. В книге Дилана Тригга «Нечто» этот термин описывает аспекты мира, которые исключают возможность их познания с любых антропоцентрических позиций. Другой термин, подходящий для данного явления – «Жуткое» – заимствован у З. Фрейда.

Для достижения цели исследования автор проводит детальный художественный и философский анализ сюжета указанных фильмов. «Сквозь горизонт» автор рассматривает как исследование, пусть и в терминах ужаса, пределов человеческого мышления и его бессилия в столкновении с радикально нечеловеческим миром, недоступным к познанию. Схожую тему поднимает фильм Дэни Бойла «Пекло», который также представляет собой исследование пределов человеческого познания и человеческой мысли. Автор связывает фильм с идеями логико-философского трактата о том, что гипотезы и теории ничего не сообщают нам о мире, даже если способны достоверно предсказывать исход тех или иных событий.

Проведя исследование, автор приводит ключевые положения своего исследования.

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 возможности осмыслиения глобальных философских вопросов с помощью произведений художественной культуры представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

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 20 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:

Порубина М.В. Вариации на тему «балет» в творчестве Эрика Сати // Культура и искусство. 2024. № 1. С. 79-92. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.1.69614 EDN: COTHJL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69614

Вариации на тему «балет» в творчестве Эрика Сати**Порубина Марина Владимировна**

ORCID: 0000-0003-2501-2764

аспирант кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

344002, Россия, г. Ростов-На-Дону, просп. Будённовский, 23

✉ vladimirovnamarina9@gmail.com

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

10.7256/2454-0625.2024.1.69614

EDN:

COTHJL

Дата направления статьи в редакцию:

17-01-2024

Аннотация: Творчество Эрика Сати, его ценностная оценка, равно как и особенности ненормативного художественного мышления автора неоднократно становились предметом музыковедческих дискуссий, однако по-прежнему целый ряд его художественных открытий в разных жанровых областях остается вне поля зрения исследователей. В предлагаемой статье анализируется балетное творчество французского композитора, ставшее пространством экспериментирования в процессе поиска нового облика музыкально-хореографического спектакля. В качестве материала исследования привлекается не только одиозный «Парад», ставший манифестом «нового искусства», но и другие четыре произведения Эрика Сати в жанре балета, без изучения которых невозможно составить целостную картину этой сферы («Успуд», «Приключения Меркурия», «Эксцентричная красавица», «Спектакль отменяется»). Их рассмотрение с точки зрения эволюции подхода автора к созданию музыки к балетному спектаклю, а также в аспекте выявления содержательно-смысловых, композиционно-драматургических и стилистических новаций является предметом исследования в данной статье. В процессе изучения проблемы применяется комплексный подход, сочетающий сравнительный и культурно-исторический методы с теоретико-аналитическими

инструментами музыкоznания. В ходе проведенного анализа автор приходит к выводу, что трансформации подвергаются все компоненты художественного целого балетного спектакля. На сюжетно-смысловом уровне происходит постепенный отказ от традиционного либретто, процессуально раскрывающего фабулу происходящего на сцене, в пользу небольшого сценарного плана, решенного зачастую без сквозного развития и причинно-следственных связей между эпизодами. Композиционно-драматургическое решение балетов опирается на корневую для жанра сюитность, интерпретированную, однако, в модифицированном виде, с активным привлечением комбинаторности и монтажности. Музыкально-стилистический облик спектаклей также зачастую определяется «антиакадемической» концепцией, характерной не только для этого жанра, но и для творчества Эрика Сати в целом. Звуковое пространство балетов композитора в высокой степени гетерогенно и представляет собой микс академических музыкальных традиций с культурой повседневности, как музыкальной (мюзик-холл, кабаре, джаз), так и внemузыкальной (использование в партитуре «Парада» бытовых предметов, воспроизводящих шум городской среды).

Ключевые слова:

Эрик Сати, балет, Франция, начало XX века, художественное экспериментирование, обновление жанра, сюжет, композиция, драматургия, музыкальная стилистика

В первые десятилетия XX века искусство балета во Франции переживает небывалый подъем: он становится жанром активного художественного экспериментирования, стимулировавшего значительные преобразования всех компонентов балетного спектакля, а также пересмотр складывавшейся на протяжении веков системы взаимодействия этих компонентов в едином синтетическом целом. Такое смещение вектора музыкально-театральных интересов в сторону пластического искусства очень точно выражена в высказывании русского художника, историка искусства и художественного критика А. Бенуа: «После всех искушений нашего мозга, после всех слов, то сбивчивых и нудных, то пошлых и дурацких, то туманных и выспренних, хочется на сцене молчания и зрелица» [\[1, с. 103\]](#). Оригинальные сочинения, созданные усилиями антреприз («Русский балет» С. Дягилева и «Шведские балеты» Р. де Маре, «Парижские вечера» Э. де Бомона и «Балет Иды Рубинштейн»), выдающихся композиторов, балетмейстеров, постановщиков, художников, изменили культурный «ход истории», облик французского, и вместе с ним – и всего европейского балетного искусства. Среди авторов, деятельность которых приводила к художественно-эстетическим, стилевым, композиционно-драматургическим и музыкально-языковым преобразованиям жанра (М. Равель, К. Дебюсси, композиторы группы «Шести», Р. Штраус, И. Стравинский, Н. Черепнин и др.), не последнее место принадлежит Эрику Сати, имя которого прежде всего ассоциируется с эпатажными балетами «Парад» («Parade», 1917) и «Спектакль отменяется» («Relâche», 1924). Однако, помимо этих двух спектаклей, ставших манифестом «нового искусства» со всех возможных точек зрения, автором написано еще три балета – «Успуд» («Uspud», 1892), «Эксцентричная красавица» («La Belle excentrique», 1921) и «Приключения Меркурия (пластические позы)» («Les Aventures de Mercure (poses plastiques)», 1924), неожиданность и смелость художественных решений которых, провокационность и подчас проявляющаяся установка на перформативность, становятся своеобразным «мостом» в искусство второй половины XX века. Практически полное отсутствие этих произведений в парадигме научного знания о творчестве Эрика Сати, а также фрагментарная изученность двух наиболее заметных сочинений, не

позволяет в полной мере проследить тенденцию к изменению жанрового облика балетных спектаклей в его наследии, оценить роль композитора в процессе поиска новых художественных решений, а также выявить те специфические черты, которые впоследствии станут неотъемлемой частью модернистского балета. Данная статья призвана восполнить этот пробел.

Столь стремительный прорыв балетного жанра в 1910-х – 1920-х годах в иное художественно-эстетическое пространство, наполненное идеями соединения мира реальной повседневности и преобразующего ее взгляда художника, новой условности, предполагающей отказ от передачи предмета в его непосредственном виде, поэтического абсурда, антинормативного художественного мышления, смешения ранее антагонистичных культурных явлений, во многом стал своеобразной реакцией на те стагнационные процессы, которые протекали во французском балетном театре в последней четверти XIX века. Закрепошенный академическими рамками жанр более, чем все остальные стремился к обновлению, черпая смыслы для него в изысканности и декоративности модерна и нарочитой простоте культуры повседневности (кафешантанной, мюзик-холльной и цирковой традициях), рациональности и выверенности неоклассического и абсурдности авангардного, в ином понимании пластичности человеческого тела, художественных возможностях кинематографии, фотографии и рекламы. Одной из характерных примет этого обновления становится *индивидуализация жанрового облика спектакля и возрастание образно-драматургической значимости всех его художественных составляющих*: самоценность хореографии и сценографии, взаимодействующих с музыкой и вербально-поэтическим замыслом по контрапунктическому принципу, предоставляет широкие возможности проекций одного вида искусства на другой. Не в последнюю очередь эмансиация компонентов связана с тем, что в отличие от классико-романтического периода, где определяющую роль при создании балета играл композитор, в начале XX века музыкально-хореографическая постановка становится результатом деятельности коллектива авторов, осуществляющего «сборку» произведения. Именно в таких условиях творческого сотрудничества рождались все сочинения Эрика Сати, по сути являвшиеся не индивидуальными проектами композитора, а плодом совместного творчества нескольких «демиургов», обеспечивающих оригинальность эстетической и художественной систем в каждом новом опусе. Показательно, что только первый из пяти балетов – «Успуд» – в полной мере был инспирирован самим автором, к созданию остальных четырех он привлекался уже после формирования первичного замысла, что нисколько не умаляет его заслуг и не снижает роли тех музыкальных открытий, которые в значительной степени определили новаторское звучание этих спектаклей.

Новый «художественный формат» балета активно проявляется в обновлении как собственно содержательного наполнения спектакля, так и в ином соотношении сюжета с остальными компонентами художественного целого. Ранний балет Эрика Сати «Успуд», созданный им в сотрудничестве с либреттистом Контамином де Латуром, по мнению многих исследователей, является пародией на драму Г. Флобера «Искушение Святого Антония», замысел которой, как известно, сложился в результате рецепции одноименной картины П. Брейгеля-младшего. Названный самим автором «христианским», он вместо возвышенных и одухотворенных образов представляет зрителю центрального персонажа – Успуда (с фр. – «урод») – в окружении животных, фантасмагоричных существ и неизвестных религии святых. Сюжетные мотивы веры и неверия, небесной кары, мученичества, явления Христа, видений и визионерства, сконцентрированные в трех действиях^[1], преподнесены в балете гротескно утрированно, со значительной долей фантастики, словно своеобразное упражнение, спасающее от опасностей религиозного

фанатизма, высмеивая именно те вещи, которые наиболее святы и дороги.

Обращение Эрика Сати к воплощению сюжета такого типа в жанре балета уже само по себе является примечательным фактом, поскольку христианская проблематика активно начала укореняться в тематике этого искусства, начиная с XX века^[2]. Еще более радикальным является гротескный способ преподнесения, манипулирующий со смыслами религиозных обрядов, метафор и символов в духе обличения, не столько характерном для драмы Флобера и «Искушения Святого Антония» Брейгеля-младшего, сколько скорее для полотен «сюрреалиста XV века» И. Босха, также создавшего триптих на этот сюжет. Не менее важны и композиционно-драматургические пересечения с манерой голландца: у Эрика Сати и де Латура все также многофигурно, детализировано (по II действии – 33 зоологических объекта, в III – 16 мучеников)^[3], ритмично (благодаря повторности), монтажно (благодаря резкому переключению разных по смыслу эпизодов).

Если «Успуд» написан на достаточно развернутое либретто, даже чрезмерно насыщенное событиями для этого жанра, то в следующих партитурах автор отказывается от этого принципа, постепенно поворачивая в плоскость бессюжетного балета. Так, и «Парад» (либретто Ж. Кокто, декорации и костюмы – П. Пикассо, хореография – Л. Мясина, премьера состоялась 18 мая 1917 года в Théâtre du Châtelet под руководством дирижера Э. Ансерме) и «Приключения Меркурия» (декорации и костюмы – П. Пикассо, хореография – Л. Мясина, премьера состоялась в Théâtre de la Cigale 15 июня 1924 года под руководством Р. Дезормьера) не содержат ни традиционных драматургических ходов, ни ярко выраженной сюжетной линии. Фабула «Парада», как известно, сконцентрирована вокруг показа трех основных обезличенных в духе масок персонажей или их групп – Китайского фокусника, Малышки-американки, Акробатов и трех Менеджеров-зазывал, которые говорят друг другу, что толпа путает представление на улице с шоу, которое должно состояться внутри, и пытаются самым грубым образом убедить публику прийти и посмотреть на зрелище внутри. Завершающий это мюзикхолльно-цирковое представление «парад-алле» словно в ускоренной перемотке вновь представляет зрителю всех персонажей. Столь скромная событийность, минимальные причинно-следственные связи и процессуальность, концентрация внимания на презентации героев формируют совершенно новый тип балетного спектакля – «экспонирующего» (термин Ю. Пакконен^[2]).

Наряду с религиозным «Успудом» и банально-повседневным «Парадом» в творчестве Эрика Сати появляется балет, актуализирующий еще одну весьма распространенную во французском искусстве рубежа веков сферу пасторальной тематики, зачастую апеллирующую к ценностным универсалиям античности^[4]. В «Приключениях Меркурия» – нехитрой пародии на историю о греческих божествах – изначально отсутствовала установка на сюжетность как таковую, так как главной идеей его вдохновителя графа Э. де Бомона было создание серии «живых картин» на мифологическую тему: «Я не хочу втягивать в это литературу, – писал он, – и не хочу, чтобы композитор или хореограф делал это... делали все, что вы хотите» [\[3, с. 258\]](#). Однако, краткие синопсисы к каждой из трех картин, посвященных показу разных граней сущности Меркурия, в его взаимодействии с представителями греческой и римской мифологии (Аполлон, Венера, Прозерпина, Плутон, Цербер, Хаос, три грации, знаки зодиака и др.)^[5], тем не менее формируют определенную последовательность действий и ситуаций. Они так же, как и в «Параде», образуют самостоятельные и не зависимые друг от друга в смысловом отношении эпизоды, позволяющие Эрику Сати реализовать в традиционной балетной сюите новаторский – коллажный – тип драматургии и своеобразный – мозаичный – тип

композиции.

В еще двух спектаклях – «Эксцентрическая красавица» (идея костюма – Ж. Кокто, хореография – Э. Тулемон, премьера состоялась в Théâtre du Colisée 14 июня 1921 года под руководством В. Гольшмана) и «Спектакль отменяется» (художник – Ф. Пикабиа и М. Дюшан, режиссер – Р. Клер, хореограф – Ж. Бьорлен, дирижер – А. Соге, премьера состоялась в Théâtre des Champs-Élysées 27 ноября 1924 года) – Эрик Сати полностью отказывается не только от сюжета, но и от хотя бы минимально выраженного сценария. Составленный из трех танцев («Marche franco-lunaire» – «Франко-лунный марш», «Valse du mystérieux baiser dans l'œil» – «Вальс таинственного поцелуя в глаза», «Cancan Grand-Mondain» – «Светский канкан») и чередующегося с ними инструментального ритурнеля («Grand Ritornello» – «Большой ритурнель») одноактный балет «Эксцентрическая красавица» – это дивертисмент, сопровождающий пластические позы авангардной танцовщицы и хореографа Э. Тулемон, заказавшей этот балет композитору. Последний опыт Эрика Сати «Спектакль отменяется», который в полной мере может считаться апогеем в преодолении традиционных закономерностей жанра, по сути представляет собой даже не балет, а интермедиальный проект-перформанс, объединяющий два основных компонента – хореографический (два акта балета) и кинематографический (демонстрируемый до I акта вместо увертюры и в перерыве между I и II актом абсурдистский фильм «Антракт»^[6]). В условиях такого сложного образования, где каждый компонент не самодостаточен и «разъедает» границы другого, разрушаются сюжетные и жанровые структуры, практически отсутствует нарративный процесс, равно как и отвергается сама идея произведения искусства как такового, фабула «балетной части»^[7] сводится к бессмысленному набору действий персонажей, которых сам Эрик Сати назвал «обсценными»^[4, с. 139]. Таким образом композитором и его соавторами в музыкально-хореографической части этого интермедиального зрелища устраниется означаемое, то есть художественная идея, что приводит к отсутствию сквозного смысла, появлению немотивируемых образов и отказу от психологической глубины смыслового пространства, на смену которому приходит ирония.

Смелость пластических и сценографических решений, экстравагантность сюжетов ни в коей мере не затеняют значения музыкального решения спектаклей, по-прежнему остающегося «титульным» компонентом в этом мультижанровом комплексе. И несмотря на то, что Эрик Сати не всегда выступал доминантной фигурой, определявшей идею спектакля, его экспериментализм активно способствовал стилевому «раскрепощению» жанра и формировал новые представления о взаимоотношениях музыкального и хореографического языка. В отличие от продолжающей свое активное развитие в этот период тенденции «музыкоцентристских» балетов, пластически осмысливающих симфонизм, в опусах композитора проявляется «особый тип дансантности, сочетающей типичные для балетной музыки контрастно-составные танцевальные структуры с новым мелодико-гармоническим и ритмическим языком»^[5, с. 6]. Формирующееся в его творчестве новое понимание пространственно-временных отношений, оригинальная структурообразующая логика, опирающаяся на калейдоскопическое нанизывание разделов, преобладание функции экспонирования над развитием и ослабление процессуальных черт формы, создание звукового пространства с помощью многократного повторения непротяженных структурных образований, метроритмическая вариативность – все это позволяет его музыке быть в высокой степени «дансантной» и обеспечивает ту комбинаторность, которая позволяет хореографу создать бесконечное множество пластических конфигураций. Прослеживая подход автора к композиционно-драматургическому устройству сочинений, нельзя обойти стороной тот факт, что в целом

он отмечен тяготением к сюитности, являющейся базовым принципом организации спектакля и в этом смысле опыты Эрика Сати прочными нитями связаны с традициями французского балетного театра. Однако, наряду с этой, достаточно привычной для балета структурой, начинают созревать те формообразующие закономерности, которые впоследствии будут определять новаторский облик многих сочинений XX века. Уже в первом балете «Успуд» благодаря «кадровой смене», нанизыванию разнопротяженных эпизодов, каждый из которых незавершен и выступает как часть более продолжительного раздела, складывается новый композиционно-драматургический подход, впоследствии именуемый в музыковедении как монтажный. Вместо симфонизации музыкальной ткани автор опирается на свой излюбленный принцип повторности более десятка видоизменяемых на протяжении трех актов интонационно-тематических образований длиной от одного до одиннадцати тактов, жанрово-стилистически и фактурно контрастных, данных «встык», без переходов и связок. Чередование этого равнофункционального тематизма ослабляет процессуальность и создает дискретность формы. Одновременно формируется особое ощущение течения музыкального времени через деформацию его естественного хода (метроритмическая организация представляет собой «калейдоскоп», так как размер меняется не только в каждой из 12 тем-«паттернов», но и внутри отдельных из них), дробность и прерывистость, сжатие и расширение (одно и то же тематическое образование колеблется по длине и может то удлиняться, то сокращаться).

С одной стороны, доминирование столь рационально-логического подхода к композиции с использованием непротяженных структур, а также насыщение этих структур короткими фразами, мотивами, отдельными аккордами, повторность в отсутствии развития должны сложно координироваться как с хореографической тканью, так и с сюжетной канвой, что свидетельствует о том, что партитура Эрика Сати – это чистая музыка, обладающая собственными закономерностями, не зависимыми от происходящих на сцене событий. С другой – именно такая разобщенность музыки и действия, необусловленность композиторского решения драматической фабулой предоставляет балетмейстеру полную свободу в пластической интерпретации сюжета и создании всевозможных хореографических конфигураций. Однако, в полной мере назвать «фоновым» музыкальное решение спектакля не позволяют отдельные моменты его образно-смысловой синхронизации с событийной канвой. Так, например, один из ведущих «паттернов», появляющихся в ключевых структурных точках, связанных с трансформацией главного героя, – изложенная в октавной дублировке (в первоначальном проведении) стилизация григорианского хорала – может быть аналогизирована лейтмотиву, олицетворяющему дух Успуда. Целый ряд сюжетных моментов в балетном спектакле подвергается достаточно прямолинейной звукоизобразительной иллюстрации. Появление во всей его торжествующей и сияющей ясности до-мажорного аккорда, сопровождающего прибытие христианской церкви в кульминации второго акта, воспринимается посреди хроматически активных отрывков как очень символичный и значимый момент. Он во многом напоминает реакцию тапера на неожиданную смену сцены в немом кино. Столь же иллюстративно точным оказывается и эпизод, сопутствующий следующему тексту либретто: «Мы слышим хор ангелов, архангелов, серафимов, херувимов, держав, престолов и господств, поющих гимн Всевышнему», опирающийся на последование в аккордово-хоральной фактуре. В то же время, целый ряд заложенных автором либретто де Латуром ярких сюжетных мотивов – громкие раскаты грома, превращение камней в огненные шары, падение статуи и др., не отмечены в партитуре яркими музыкальными «событиями» (сменой фактуры, динамики и т. п.).

Если в «Успуре» монтажность выступает как самостоятельный принцип композиционного мышления, то в следующем балете – «Парад» – он в значительной мере опосредован родовой для балетного спектакля сюитностью с опорой на ключевой для логики этого типа организации контраст, оказывающийся двигателем процесса развития как в балете в целом, так и в каждом номере / эпизоде. Сюитность проявляется, во-первых, в чередовании контрастных в жанрово-стилистическом отношении номеров, большинство из которых имеют ярко-выраженный танцевальный характер, во-вторых, на уровне «парада» портретов разнохарактерных героев, в-третьих, в самом построении балетного сценического действия как в крупном плане – через апелляцию к основам классической балетной сюиты, пусть и представленной в достаточно «размытом» виде («Китайский фокусник», № 2 – мужская вариация), («Малышка-американка», № 3 – женская вариация), («Акробаты», № 4 – парный танец и «Финал», № 5 – кода с выходом всех участников), так и в более мелком – в череде хореографических конфигураций и цирковых трюков в сценах балета. При этом использованный Эриком Сати принцип постепенного выстраивания целого с помощью смены замкнутых, самодостаточных образований с намеренным подчеркиванием «швов», моментов «склейки» кадров-эпизодов и полистилистическими столкновениями, обусловленных пестротой тематического материала, восходит к знаменитому эйзенштейновскому принципу «монтажа аттракционов».

В то же время композитор и его соавторы достигают почти совершенной архитектонической целостности с помощью ряда методов. Большая часть из них лежит в плоскости формообразующих закономерностей инструментальной музыки, обеспечивающих достаточную автономность музыкальному компоненту балетного спектакля. В результате их воздействия формируется концентрическая зеркальная структура^[8] с центром симметрии в эпизоде «Пароходный рэгтайм» из Танца Малышки-американки, в которой основные номера чередуются с выходами Менеджеров-зазывал и обрамляются тематической аркой. Последняя образуется посредством, во-первых, «внутренней рамы» – галопирующего призыва зазывал, звучавшего перед Танцем Фокусника и после Танца Малышки-американки, во-вторых, «внешней рамы» – своеобразного пролога «Прелюдия Красного занавеса» и эпилога, обозначенного как «Продолжение прелюдии Красного занавеса». Эти два номера есть не что иное как фуга, прерванная в момент экспозиции ворвавшимся в ее статично-рациональный мир балаганным хаосом и продолженная уже в коде. Подобное решение оказывается не только важным фактором достижения целостности, приближая монтажную структуру к типовой форме и компенсируя ее мозаичность, но и существенным драматургическим ходом в формировании образно-смысловой логики «Парада», так как обеспечивает и работу принципа «театр в театре», и функционирование целого ряда антиномий – статики / динамики, порядка / хаоса, прошлого / современности, элитарного / массового.

Отмеченная выше коллажность проявляется не только в чередовании номеров балета и эпизодов внутри номеров. Тот же принцип композиционного мышления определяет и движение музыкальной мысли внутри эпизодов, собранных из различных интонационно-тематических «идей», каждая из которых многократно и навязчиво повторена автором. Образующиеся в результате таких повторений музыкальные блоки формируют некоторое подобие репетитивного процесса – столь востребованной во второй половине XX века техники организации музыкальной ткани в творчестве композиторов-минималистов. Наиболее характерный пример такого рода – музыка, сопровождающая выход первого Менеджера-зазывалы, складывающаяся из пяти таких блоков (повторенного на протяжении 16-ти тактов жигоподобного мотива, на протяжении 9-ти тактов – галопа и т. д.), «сшитых» в своеобразное лоскутное одеяло.

В следующих двух спектаклях Эрик Сати не выходит за рамки закономерностей дивертисмента, выстраивая логику музыкального процесса в четком соответствии с образами мифологически-пасторальной фабулы – в «Приключениях Меркурия», и с задачами создания оригинального звукового оформления для хореографической импровизации – в бессюжетной «Эксцентричной красавице». При этом если композиционное решение «Меркурия» опирается исключительно на сюитные закономерности с характерным жанрово-стилистическим, темповым, метроритмическим и динамическим контрастом между номерами балета и не отягощено образованием формы «второго плана» за счет тематических арок, группировки в более крупные разделы и т. п., то в «Красавице» мозаичность формы преодолевается рондальностью, образующейся в результате возвращения вступительного инструментального ритурнеля после каждого танцевального номера. Последнее вызвано скорее всего исключительно прикладными потребностями: необходимостью времени для отдыха или образного переключения единственной исполнительницы в этом моноспектакле.

Более оригинальным, и, в определенной степени, возвращающим к монтажным структурам «Успуда» и «Парада», является композиционное устройство последнего балета «Спектакль отменяется». Несмотря на общий авангардный замысел этого интермедиального перформанса его балетная составляющая, в отличие от кинематографической, не воспринимается как столь уж новаторская. Организованная в чередовании выходов мужчин и женщин, их танцев по отдельности и в совместных взаимодействиях, структура балета на поверхностный взгляд достаточно традиционна. Более того, в музыкальной ткани спектакля можно наблюдать некое подобие лейтмотивов, не отягощенных, однако, сколько-нибудь достаточной трансформацией, которую можно было бы связать с развитием условного «сюжета» спектакля и наличием процессов симфонизации. Тем не менее, стоит отметить, что определенные тематические арки формируются проведениями «мужской» темы, впервые заявившей о себе в увертюре, в номере «Выход мужчины» (в увеличении и в первоначальном виде) I акта, а также в номере «Танцор возлагает корону на голову зрительницы» и Финале – во II-ом. «Женская» тема, первый раз прозвучавшая в «Выходе женщины» в I акте, повторяется в «Возвращении женщины» (в увеличении) и в номере «Женщина садится в свое кресло» II действия (в первоначальном облике). Общностью жанрово-стилистического решения объединяются номера каждой из представленных сфер: упругими мускульными ритмами галопа с насыщенной динамикой и быстрым темпом определяется коллективный «портрет» мужских эпизодов, вальсовой формульностью и сдержаным темпом – женских, а также некоторых совместных танцев мужчин и женщин. Несмотря на отмеченные сюитные закономерности, достаточно быстрый темп смены миниатюрных номеров-кадров балета на основе не динамического сопряжения, а контрастного сопоставления, тезисность тематического материала, складывающаяся в чередовании различных мотивов, ритмоформул и фактурных рисунков, свидетельствуют о действии еще одного формообразующего фактора – монтажного.

Комбинаторность, активно проявляющая себя в балетах Эрика Сати на уровне пространственно-временной организации художественного целого, в не меньшей степени определяет и стилистический облик произведений, в которых автором свободно микшируются «высокие» и «низкие» жанры, знаки разных эпох и стилей, начиная от средневековой монодии и заканчивая многообразной музыкой повседневности начала XX века. Характерная в целом для творчества композитора гетерогенность музыкального языка, а также тенденция к его упрощению и обытовлению оказались чрезвычайно органичными поисками новой танцевальной лексики,озвучной современности. Так же,

как и в других жанрах, в балетах Эрика Сати проявляется связь с цирковой, мюзик-холльной эстетикой, кабаре-культурой, а также джазом, интерес к которому в авангардной творческой среде связан, как считает А. Цукер, «с поистине ураганным распространением в Америке, а затем в Европе джаза и "оджазированных" танцевальных жанров латиноамериканского происхождения. Их новая, непривычная для европейского слуха звуковая атмосфера, достаточно автономная система выразительных средств, специфический стиль исполнения в сочетании с немалой сенсационностью, поначалу окружавшей эту музыку, в корне преобразовали всю структуру музыкального искусства» [\[6, с. 122\]](#). Эта тенденция нашла отражение в творчестве многих академических композиторов, среди которых М. Равель, К. Дебюсси, Д. Мийо, И. Стравинский и др., однако, именно Эрик Сати стал одним из первых, кто ввел джаз в балетный спектакль. Так, в «Параде» в качестве музыкальной характеристики Малышки-американки композитор избирает рэгтайм, который по замыслу олицетворял ее чувства тоски по Родине. Цитируя популярную песенку И. Берлинга и Т. Снайдера «Этот таинственный рэг», композитор сохраняет тональность и размер оригинала, а также основные ритмические структуры, однако, меняет расположение куплета и припева песни, увеличивает некоторые построения за счет добавления тактов с новым тематическим материалом, усложняет гармоническое решение [\[9\]](#). Помимо этого, следуя желанию идеолога «Парада» Ж. Кокто создать «реалистический балет», «более подлинный, чем подлинность», Эрик Сати не ограничивается введением в партитуру балета только музыкальных знаков повседневности – в нее вплетаются звуковые символы цивилизации нового столетия, реализуемые с помощью различных предметов: печатных машинок, гудков, сирен (пронзительной и низкой), лотерейного колеса, револьвера, бутылофона и т. п. Все эти «слуховые обманки» (термин Ж. Кокто) способствовали имитации шума городской среды и стали одним из ранних проявлений так называемой «конкретной музыки».

Однако, не только в этом балете, с его по сути «антиакадемической» концепцией, Эрик Сати многообразно претворяет незамысловатые лексемы городской музыкальной среды. Финальным канканом и цитатами его же собственных кафешантаных песен, написанных в 1900-е годы, «украшена» партитура «Эксцентричной красавицы», популярными песенно-танцевальными мелодиями своего времени – «Спектакль отменяется»: «Музыка для "Relâche"?, – писал сам автор – Я изображал людей "на взводе". Используя популярные темы для этой цели. Эти темы очень вызывающие. Особенные, даже. Слабонервные и прочие моралисты упрекнут меня в том, что я использую эти темы» [\[7, с. 537-539\]](#). Даже в спектакле «Приключения Меркурия» с его классицизирующими буколическими мотивами в сюжете композитор оперирует антиномичными сценическими традициями, создавая своеобразный эффект взаимоотталкивания. Как пишет сам Эрик Сати, в этом балете его целью «было сделать музыку неотъемлемой частью, так сказать, действий и жестов людей, которые двигаются в этом простом упражнении. Подобные позы можно увидеть на любой ярмарке. Зрелище связано с мюзик-холлом, без стилизации или какого-либо отношения к художественности» [\[8, с. 232\]](#).

Обобщая сделанные наблюдения, необходимо отметить, что каждый из балетных опытов композитора в большей или меньшей степени свидетельствует о новаторском подходе композитора к решению этого жанра. В результате парадоксального и порой взаимоотталкивающего сопряжения образов, смыслов, сюжетов, структур, принципов, жанрово-стилистических «кодов» академического и бытового, традиционного и новаторского, элитарного и массового в творчестве Эрика Сати, как и многих его современников, формировался новый облик балетного спектакля, обусловленного

спецификой эстетических исканий этого исторического периода.

[\[1\]](#) Центральные мотивы I действия – показ преступлений Успуда против веры (казнь христиан, попрание их реликвий, поклонение истукану), последовавшей за это кары (символизированной ударом грома, разбившего истукана), явление ему христианской церкви в образе женщины небесной красоты с кинжалом, вонзенным в грудь, и реакция Успуда, забросавшего ее камнями, превращающимися в огненные шары. II действие концентрирует сюжетные мотивы размышлений Успуда о христианстве и язычестве, превращения его идолов в животных и деревья, жуткую картину крушения его мира и языческое судилище, на смену которому является Христос в сопровождении ангелов и херувимов. В III действии отражены крещение Успуда, процессия святых и мучеников, мученичество Успуда (перевод либретто см. в Приложении).

[\[2\]](#) Так, исследователь Н. Аргамакова пишет, что впервые идея создания балета на подобную тему пришла С. Дягилеву в 1914 году и вылилась в неосуществленный замысел спектакля «Литургия» с хореографией Л. Мясина и костюмами Н. Гончаровой [\[9, с. 16\]](#).

[\[3\]](#) Некоторые исследователи и, в частности, Р. Орледж полагают, что и числа, и буквы, составляющие замысловатые имена святых и мучеников, представляют собой зашифрованную систему [\[10\]](#).

[\[4\]](#) Более подробно о претворении пасторальных традиций во французском балете начала XX века см. диссертацию О. Гагариной [\[11\]](#).

[\[5\]](#) I действие: Ночь. Аполлон и Венера занимаются любовью, а Меркурий окружает их знаками зодиака. Меркурий завидует Аполлону, убивает его, перерезав его нить жизни, а затем оживляет его; II действие: Три грации исполняют танец, затем снимают жемчуг, чтобы искупаться. Меркурий крадет жемчуг и убегает, преследуемый Цербером; III действие: Во время праздника Вакха Меркурий изобретает алфавит. По приказу Плутона он принимает меры, чтобы Хаос похитил Прозерпину. В финале ее увозят на колеснице.

[\[6\]](#) На сегодняшний день именно имеющий статус кинематографического музейного экспоната и эмансирировавшийся от балета «Спектакль отменяется» фильм «Антракт» достаточно подробно исследован как с точки зрения видеоряда, так и музыкального ряда, считающегося первым саундтреком в истории кино [\[12;13; 14;15;16\]](#).

[\[7\]](#) Балетная сюита выстраивается следующим образом: I действие – Проекция. Занавес. Выход женщины. / Женщина останавливается посреди сцены и рассматривает декор. / Музыка между выходом Женщины и ее «Танцем без музыки»: она сидит, курит сигарету и слушает произведение. / Женский танец без музыки. / Выход мужчины. / Танец вращающейся двери (мужчина и женщина). / Вальс. / Пауза. / Выход мужчин. / Мужской танец. / Танец Женщины. / Финал; II действие – Музыка возвращения. / Возвращение Мужчин. / Возвращение Женщины. / Мужчины раздеваются (Женщина одевается). / Танец Мужчины и Женщины. / Мужчины возвращаются на свои места и находят свои шинели. Танец на тачке (Женщина и танцор). / Танец с короной (Женщина одна). / Танцор возлагает корону на голову зрительницы. / Женщина садится в свое кресло. / Финальный маленький танец (имитация песни).

[\[8\]](#) Структура балета выглядит следующим образом: вступительный «Хорал» / «Прелюдия красного занавеса» / «Китайский фокусник» / «Малышка-американка» [Пароходный

регтайм] «Малышка-американка» (продолжение) / «Акробаты» / «Финал» / «Продолжение прелюдии красного занавеса».

[\[9\]](#) Более подробно об этом см. статью Е. Михайловой [\[17\]](#).

Библиография

1. Бенуа А. Н. Беседа о балете // «Театр». Книга о новом театре: Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 95–122. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Teatr_kniga_o_novom/book_new/#_Toc130488252 (дата обращения 27.05.2023)
2. Пакконен Ю. С. *Творчество Эрика Сати: на пороге XX века* // Музыковедение. 2005. № 1. С. 26–36.
3. Richardson J. *A Life of Picasso III: The Triumphant Years 1917-1932*. NY: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008. 608 р.
4. Сати Э. Заметки млекопитающего: проза, письма, воспоминания современников / пер. с фр., сост. предисл. и comment. В. Кислова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. 2015. 416 с.
5. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин: к проблеме музыкально-хореографического синтеза. Москва: Издательство МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 342 с.
6. Цукер А. М. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов // Искусство на рубежах веков: материалы Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 16–21 нояб. 1998 г. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория. 1999. С. 107–124.
7. Whiting S. M. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. New York: Oxford University Press. 1999. 604 р.
8. Orledge R. *Satie the Composer*. Cambridge university press, 1990. 437 р.
9. Аргамакова Н. В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №7. С. 15–26.
10. Orledge R. Erik Satie's ballet "Uspud": Prime Numbers and the Creation of a New Language with Only Half the Alphabet // The Musical Times. 2009. Vol. 150. № 1908. Рр. 31-41.
11. Гагарина О. А. Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Екатеринбург, 2018. 246 с.
12. Шикина Г. А. Сати-дадаист: история одного скандала // Музыкальное образование и наука. 2016. № 1 (4). С. 6–9.
13. Михеева Ю. В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самовыявление звука // Вестник ВГИК. 2013. №17. С. 43–51.
14. Boerner M. S. *Intermedial and aesthetic influences on Erik Satie's late compositional practices: submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts*. The Pennsylvania State University, 2013. 130 р.
15. Marks M. *The Well-Furnished Film: Satie's Score for Entr'acte*. Canadian University Music Review // *Revue de musique des universités canadiennes*. 1983. №4. Р. 245–277.
16. Shaw-Miller S. "The only musician with eyes": Erik Satie and visual art // *Erik Satie: music, art and literature* / edited by Caroline Potter. UK: Kingston University. 2013. Рр.

85-114.

17. Михайлова Е. А. Рэгтайм в балете «Парад» // Музыкальное образование и наука. 2019. №1 (10). Нижний Новгород: Нижненовгородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2019. С. 11-13.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования, как образно обозначил автор в заголовке представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье («Вариации на тему "балет" в творчестве Эрика Сати»), является новаторство Эрика Сати в музыкально-сценическом балетном жанре. Соответственно, балетный жанр в творчестве Сати в заданном контексте выступает объектом исследования. Который, в свою очередь, рассмотрен автором в историко-культурном контексте стенического модернизма французского балета первых десятилетий XX в., во многом предопределившего стилистические тенденции европейского балетного искусства на протяжении столетия.

Следуя своего рода тренду научно-популярной эссеистики, распространенному в отечественной гуманитарной публицистике, автор избегает формализации программы исследования в вводной части статьи, совмещая научно-исследовательские и дидактические цели публикации. Во введении автор обосновывает актуальность обращения к изучаемой теме и сразу переходит к изложению историко-культурного контекста балетного творчества Э. Сати. В основной части статьи автор прослеживает эволюцию балетной композиционно-сценической техники композитора в рамках общей тенденции индивидуализации жанрового облика спектакля и возрастания образно-драматургической значимости всех его художественных составляющих. Интересна трактовка автором взаимосвязи этой тенденции с «эмансипацией» компонентов музыкально-сценического произведения, связанной с тем, «что в отличие от классико-романтического периода, где определяющую роль при создании балета играл композитор, в начале XX в. музыкально-хореографическая постановка становится результатом деятельности коллектива авторов».

Автор справедливо отмечает, что с именем Сати ассоциируются, прежде всего, эпатажные постановки балетов «Парад» («Parade», 1917) и «Спектакль отменяется» («Relâche», 1924) и выдвигает вполне обоснованную гипотезу, что балетное творчество композитора следует рассматривать в совокупности всех его пяти значимых произведений: «Успуд» («Uspud», 1892), «Парад» («Parade», 1917), «Эксцентрическая красавица» («La Belle excentrique», 1921), «Спектакль отменяется» («Relâche», 1924) и «Приключения Меркурия (пластические позы)» («Les Aventures de Mercure (poses plastiques)», 1924). Рассмотрение балетного наследия композитора в исторической хронологии сценических премьер, позволило автору проследить общую для эволюции композиторского стиля установку на перформативность, которая, по мнению автора, «становится своеобразным "мостом" в искусство второй половины XX в.». Восстанавливая последовательность балетов Сати, автор уделяет внимание отдельным новаторским решениям композитора в содружестве с либреттистами, сценографами и хореографами, повлекшим в XX в. наиболее существенные изменения музыкально-сценических представлений, которые, как обозначил автор образно в заголовке, становится своего рода «вариациями на тему "балет"». Сати, как наблюдает автор, избегает типового отношения к балетному жанру: каждое представление содержит

максимум новаций, существенно расширяющих трактовку жанра, — поэтому образная характеристика балетных новаций Сати («вариации на тему “балет”») наиболее предметно описывает отношение композитора к этому направлению творчества. В этой связи образность и метафоричность авторского заголовка приобретает концептуальную определенность: предметом новаторства Сати становится не столько музыкальное содержание произведений, сколько пластичность самого музыкально-сценического балетного жанра. Поэтому, действительно, вполне уместна характеристика балетного наследия композитора в совокупности как «5 вариаций на тему “балет”», ведь ни одно последующее произведение не повторяет достигнутые прежде рубежи, а вариационным образом продолжает расширение жанра балета.

Высказанная автором гипотеза хорошо аргументирована на примере сравнения новаторских решений в балетах Сати.

Предмет исследования, таким образом, детально рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования гармонично сочетает элементы историко-биографического, музыкально-стилистического и музыкально-сintаксического анализа. Общетеоретический метод типологии традиции и новаций, использованный автором для скрепления общей канвы повествования, требует от читателя высокого уровня эрудиции в области истории искусств (музыки, балета, живописи), но вместе с тем, и ориентирует читателя в модернистском нарративе начала XX в. Несмотря на то, что формализация программы исследования автором проигнорирована, она ясно очерчена в логичной структуре повествования: автор, актуализируя тему исследования, излагает собственное видение предмета (гипотезу), а за тем логично аргументирует свою точку зрения.

Актуальность выбранной темы автор поясняет образовавшемся в музыказнании пробелом в освещении творческого наследия Э. Сати, фрагментарностью изученности двух наиболее заметных сочинений при том, что отмечается «практически полное отсутствие» комплексного анализа совокупности балетов композитора как последовательного творческого процесса модернизации жанра. Выбранный автором аспект, безусловно, представляет большой научно-исследовательский интерес и существенно расширяет дидактический потенциал истории французского балета в контексте истории европейского искусства.

Научная новизна представленной статьи заключается как в авторском подходе, позволившем в исторической последовательности балетных премьер Э. Сати усмотреть новые грани творчества композитора, так и в смелой трактовке автором стиля творческого осмыслиения музыкально-сценического жанра как объекта художественного творчества — «вариации на тему “балет”». Данные аспекты научной новизны автором хорошо аргументированы и заслуживают доверия. Безусловно, некоторое время в теоретическом дискурсе «вариации на тему “балет”» могут сохранять высокую степень метафоричности, но с расширением области применения этой категории к анализу целенаправленных композиторских экспериментов в области музыкального жанра, метафора вполне может закрепиться в качестве устойчивого теоретического понятия.

Стиль текста автором выдержан научный. Структура статьи в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография достаточно хорошо отражает проблемную область исследования и оформлена в соответствии с редакционными требованиями, хотя указывает и на неиспользованную автором возможность помещения результатов своего исследования в актуальный контекст современного теоретического дискурса (мало отечественных и зарубежных публикаций за последние 3-5 лет: их 17-ти только одна).

Апелляция к оппонентам вполне корректна, логична и достаточна.

Статья, безусловно, вызовет интерес у читательской аудитории журнала «Культура и

искусство» и может быть рекомендована к публикации.

Англоязычные метаданные

Urban space: archetypal models, morphological properties, mythological plots. The methodology of comprehensive study

Sokhatskaya Daria

Associate Professor, Department of Architectural Environment Design, Komsomolsk-on-Amur State University,
Member of the Union of Designers of Russia

681013, Russia, Khabarovsk Territory, Komsomolsk-On-Amur, Lenin str., 27, office 308

✉ amurliman-design@yandex.ru



Abstract. The object of the study is the cultural space of the city. The subject of the study is the morphological properties and mythological plots of the cultural space of the city (using the example of Komsomolsk-on-Amur). The author examines in detail the complex study of the cultural space of the city in the prism of historical-cultural, philosophical-cultural, psychoanalytic, symbolic, linguistic and semiological approaches. The author's method of exploring urban space has been formed, based on the line of myth (lemniscata Bernoulli). Literary and artistic works have been studied and reviewed to identify archetypal models and their morphological properties of the city of Komsomolsk-on-Amur. Some mythological plots and ways of transforming cultural space are revealed. Special attention is paid to the analysis of artistic texts to identify the artistic image of the cultural space of the city. The description of a number of architectural objects and the interpretation of some decorative elements are presented. The study uses traditional approaches to the study of the cultural space of the city, and also attempts to complement the boundaries of the study based on the interpretation of mythical plots, mythologems using a technematic component – the Bernoulli Lemniscate. The scientific novelty of the research lies in the fact that on the basis of traditional and technematic approaches, the cultural space of the city of Komsomolsk-on-Amur is studied based on the analysis of mythological plots of the city of Komsomolsk-on-Amur, artistic texts, literary and architectural works. The morphological properties of the cultural space of the city are revealed. The main conclusion of the study is that using an interdisciplinary approach in the study of the cultural space of the city, opportunities for its identification have been identified. With the help of technematics or mathematical analysis, interpretation of literary and artistic texts, as well as a comprehensive study of architectural objects and its decorative, expressive means, it became possible to interpret this knowledge as a way to transform the cultural space of the city. This study opens up opportunities for a more thorough study of the myth line as one of the possible options for transforming the city's space, preserving historical, architectural, artistic and literary heritage.

Keywords: technematics, mythologeme, Lemniscata Bernoulli, the Soviet city, The archetypal model, The archetype, mythological plot, The myth, the cultural space of the city, morphology of culture

References (transliterated)

1. Yung K.G. Arkhetip i simvol. – M.: Renessans, 1991. – 304 s.
2. Mastenitsa E. N. Kul'turnoe prostranstvo goroda: puti postizheniya i interpretatsii // TRUDY SPBGIK. 2015.
3. Plotnikova A.A. Metodika issledovaniya obrazno-simvolicheskikh kachestv arkhitekturnoi sredy goroda URL:

- http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz22_pril/26/template_article-ar=K21-40-k38.htm (data obrashcheniya: 06.07.2023).
4. Shishin M.Yu. Problema interpretatsii proizvedeniya iskusstva: filosofskie rakursy rassmotreniya // Vestnik Altaiskoi nauki. 2013. № 2-2. S. 105-112.
 5. Maiorov G.G. Tri tipa ponimaniya filosofii v istorii evropeiskoi kul'tury (Soznanie u podnozhiya Absolyuta) //Altai-Kosmos-Mikrokosm: soznanie cheloveka i biosfera na poroge KhKhI veka: tez. dokladov 4-i mezhdunar. konf. – Barnaul: Ak-Kem, 1998. C. 38-43.
 6. Likhatskaya L.N. Geometricheskaya figura v kompozitsii khudozhestvennogo proizvedeniya kak sredstvo vyrazheniya metaforicheskogo smysla / Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov. 2015, №1 (51). Ch.II. S. 106-111.
 7. Murylev VI. Sotsial'no-kul'turnye kharakteristiki gorodskoi sredy // Analitika kul'turologii. 2008. №11.
 8. Vysokovskii, Aleksandr Arkad'evich. Substatsional'nye svoistva sredy // Gorodskaya sreda: problemy sushchestvovaniya / Pod red. A. A. Vysokovskogo i G.Z. Kaganova. M., 1990. 190 s.
 9. Nesmelov V.I. Nauka o cheloveke. T. 1: Opyt psikhologicheskoi istorii i kritiki osnovnykh voprosov zhizni. – SPb.: Tsentr izucheniya, okhrany i restavratsii naslediya svyashchennika Pavla Florenskogo, 2000. 347 s.
 10. Mishina L.S. Obrazy gorodov v mirovoi literature / L. S. Mishina, A. M. Dubovka, G. I. Khusyainova. – Tekst : neposredstvennyi // Yunyi uchenyi. 2016. № 3 (6). S. 10-12. URL: <https://moluch.ru/young/archive/6/482/> (data obrashcheniya: 05.07.2023).
 11. Toporov V.N. O strukture romana Dostoevskogo v svyazi s arkhaicheskimi skhemami mifologicheskogo myshleniya. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1973, S. 86.
 12. Belov S.I. Sovetskii politicheskii mif: prichiny gibeli, soderzhatel'noe i simvolicheskoe nasledie // Gosudarstvennoe upravlenie. Elektron. vestn., 2017. dek. Vyp. 65. S. 3.
 13. Pesnya moya Komsomol'sk. Vospominaniya, stikhi, ocherki. – Khabarovsk; Kn. Izd. 1982. S. 234, S. 232, S. 261, S. 287, S. 334, S. 292.
 14. Maslova A.N. Sotsiologicheskii analiz obraza g. Nizhnego Novgoroda: dis. ...magistra. – Nizhnii Novgorod, 2006. URL: <https://www.docme.ru/doc/978074/sociologicheskijanaliz-obraza-g.-nizhnego>
 15. Puchkov M.V. Semioticheskie printsipy formirovaniya arkhitekturnogo prostranstva: dis. ... kand. arkhitektury: 18.00.01 / Puchkov Maksim Viktorovich. – Ekaterinburg, 2003. 175 s.
 16. Gorod, rozhdeniyi podvigom : Komsomol'sku-na-Amure – 70 let / avt. teksta: N. Ulaev, V. Usol'tsev. – Khabarovsk: Priamur. vedomosti, 2002. 96 s.
 17. Gorod na zare: sbornik / sost. S. A. Savel'ev. – M.: Molodaya gvardiya, 1972. 311 s.
 18. Dorodnov E. Podvig na Amure. Khronika geroich. stroiki : dok. povest' / E. Dorodnov, G. Khlebnikov. – Khabarovsk: Kn. izd-vo, 1971. 304 s.
 19. Komsomol'sk-na-Amure – gorod muzhestva, truda i geroizma. – Khabarovsk: Kn. izd-vo, 1982. 376 s.
 20. Korolenko Ts.P., Dmitrieva N.V. Osnovnye arkhetipy v klassicheskikh yungianskikh i sovremennykh predstavleniyakh // Meditsinskaya psichologiya v Rossii. 2018. №1.
 21. Linch K. Obraz goroda / K. Linch; per. s angl. V. L. Glazycheva; sost. A. V. Ikonnikov; pod red. A. V. Ikonnikova. – M.: Stroiizdat, 1982. 328 s.
 22. Lunacharskii A.V. Stat'i o sovetskoi literature. – M., 1958. S. 239.

23. Lotman Yu.M. O semiosfere. Trudy po znakovym sistemam / Yu. Lotman // Uchenye zapiski Tart. gos. un-ta. 1984. Vyp. 641. S. 5-23.
24. Sokhatskaya D.G. Simvolicheskii kod kak komponent dizain-koda kul'turnogoprostranstva goroda Komsomol'ska-na-Amure Uchenye zapiski KnAGTU». № II-2 (50) 2021 «Nauki o cheloveke, obshchestve i kul'ture», S. 52-57.
25. Ulitsy goroda. Biblioteka Komsomol'ska URL: <https://www.kmslib.ru/dostoprimechatelnosti-komsomolska-na-amure/ulicy-goroda> (data obrashcheniya: 29.06.2023)

Eidic hierarchy as the basis of vertically oriented aesthetics

Pankratova Aleksandra Vladimirovna

PhD in Philosophy

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

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

 sashaoscar@mail.ru



Abstract. The object of this research is the organization of visual culture in a vertically oriented paradigm. The subject of the study is the eidetic hierarchy as the basis for the organization of the visual environment in a vertically oriented paradigm. The purpose of this study is to explicate the eidic hierarchy as the basis of aesthetic representations in a vertically oriented paradigm. Modern culture has come to full aesthetic relativism under the influence of modernism. Today, everything is acceptable in art, so artists and designers are actively being forced out of the profession by neural networks. Neural networks are the product of a horizontally oriented culture in which any objects are recognized as equally valuable, since there is no appeal to the super-object. Therefore, today it becomes relevant to shift the focus of research attention to the opposite organization of culture – vertically oriented, recognizing transcendent reality. Such a culture should have clear criteria of art, determined by the eidic hierarchy. In distinguishing the vertically oriented paradigm, the author relies on A. G. Dugin. The author's main method is semiotic analysis, which makes it possible to see the transcendent signified in culture. The author also relies on Plato's teaching about the eidetic hierarchy of being. The main conclusion of the study is that in the vertical oriented paradigm there is a clear aesthetic hierarchy, which is absent in culture today due to its horizontal orientation. The vertically oriented paradigm is associated with the idea of the eidic hierarchy of being. The canon, which has been developing for centuries, has been a tool for depicting the eidic forms of things, not phenomena, but noumens. Reorientation to the presence of a super-object can be an opportunity to preserve the profession of an artist and art itself from aesthetic relativism.

Keywords: signifier, super-object, transcendent, vertically oriented paradigm, horizontally oriented paradigm, flat ontologies, canon, Symbol, signified, sign

References (transliterated)

1. Vetchinskii A.S. Na puti k simmetrii: kak ontologiya stala ploskoi. // Filosofiya i kul'tura. 2016. № 12. C. 1625-1630. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.12.20796. URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=39337 (data obrashcheniya: 04.09.2023)
2. Morton T. Stat' ekologichnym. M.: Ad Marginem Press, Muzei sovremennoego iskusstva «Garazh», 2019. 240 s.

3. Pankratova A.V. Ploskii dizain kak vizualizatsiya ploskikh ontologii // Kul'tura i iskusstvo. 2023. № 7. S. 23-32. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.7.43587 URL: https://e-notabene.ru/pki/article_43587.html
4. Pankratova A.V. Dizain v moderne: istoricheskii vybor v pol'zu globalizatsii // Kul'tura i iskusstvo. 2023. № 10. S. 12-25. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.44134 URL: https://e-notabene.ru/pki/article_44134.html
5. Pankratova A.V. Dizain kak fenomen kul'tury // Kul'tura i iskusstvo. 2023. № 11. S. 1-17. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.11.33573 EDN: YUVBS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33573
6. Pankratova A.V. Problema dizaina kak metayazyka informatsionnogo prostranstva // Kul'tura i iskusstvo. 2023. № 12. S. 1-11. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.12.68776 EDN: TYYZQY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68776
7. Dugin A. G. Noomakhiya: voiny uma. Vizantiiskii Logos. Ellinizm i Imperiya. M.: Akademicheskii proekt, 2016. 519 s.
8. Ryzhenkova V.V. Svidetel'stvo budushchego: tsifrovoi poverot v filosofii media i gibrindnom iskusstve // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 10 / Pod red. A. V. Zakharovoi, S. V. Mal'tsevoi, E. Yu. Stanyukovich-Denisovoi. MGU imeni M. V. Lomonosova / SPb.: NP-Print, 2020. S. 641-648. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa200-4-59>
9. Platon. Gosudarstvo / per. s dr.-grech. V.N. Karpova. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2015. 352 s.
10. Platon. Fedon, Pir, Fedr, Parmenid / obshch. red. A.F.Loseva i dr.; avtor vstupit. stat'i A.F.Losev; primech. A.A.Takho-Godi; per. s drevnegrech. M.: Mysl', 1999. 528 s.
11. Plotin. Izbrannye traktaty. Mn.: Kharvest; M.: AST, 2000. 320 s.
12. Dionisii Areopagit. Korpus sochinenii. S tolkovaniyami prep. Maksima Ispovednika / perevod s grecheskogo i vstupitel'naya stat'ya G.M.Prokhorova. 6-e izd., isp. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2017. 464 s.
13. Dekart R. Rassuzhdение о методе. Per. M. Pozdneva, N. Sretenskogo, A. Gutermana. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2018. 320 s.
14. Leibnits G.-V. Sochineniya v chetyrekh tomakh: T. I / Red. i sost., avt. vstupit. stat'i i primech. V. V. Sokolov; perevod Ya. M. Borovskogo i dr. M.: Mysl', 1982. 636 s.
15. Gegel' Georg Vil'gel'm Fridrikh. Lektsii po estetike. Moskva: Eksmo, 2018. 224 s.
16. Solov'ev V. S. Chteniya o Bogochelovechestve. Vstupit. st. A. A.Tesli. M.: RIPOL klassik, 2018. 382 s.
17. Losev A. F. Vvedenie v obshchuyu teoriyu yazykovykh modelei / Pod red. I.A. Vasilenko. Izd. 2-e, stereotipnoe. M.: Editorial URSS, 2004. 296 s.
18. Losev A. F. Dialektika mifa / sost., podg., obshch. red. A. A.Takho-Godi, V. P.Troitskogo. M.: Mysl', 2001. 558 [1] s.: 1 l. portr.
19. Losev A. F. Istoryya antichnoi estetiki. Itogi tysiacheletnogo razvitiya. V 2 kn. Kn. 1 / Khudozh.-ofor. B.F. Bublik. Khar'kov: Folio; M.: OOO «Izdatel'stvo AST», 2000. 832 s.
20. Losev A. F, Takho-Godi A.A. Platon: mif i real'nost'. M.: Molodaya gvardiya, 2014. 312 s.
21. Florenskii Pavel, svyashchennik. U vodorazdelov mysli (Cherty konkretnoi metafiziki). T.1. 2-e izd. M.: Akademicheskii proekt, 2017. 684 s.
22. Losskii V. N. Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoi Tserkvi. Dogmatischeskoe bogoslovie. Per. s fr. V.A.Reshchikovoi. STSL, 2010. 448 s.
23. Losskii N. O. Istoryya russkoi filosofii. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2018. 608 s.

24. Taruashvili L. I. *Tektonika vizual'nogo obraza v poezii antichnosti i khristianskoi Evropy: K voprosu o kul'turno-istoricheskikh predposylkakh ordernogo zodchestva*. M.: Yazyki russkoi kul'tury, 1998. 376 s.
25. Sekatskii, A. K. *Shchit filosofa: izbrannye esse*. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. 448 s.

Cultural and National Elements in the Works of Contemporary South Korean Artists

Antonova Aleksandra Andreevna

Post-graduate student, Assistant, the department of Culturology and Art History, Far Eastern Federal University

690091, Russia, Primorskiy krai, g. Vladivostok, ul. Sukhanova, 8

✉ antonova-sasha@yandex.ru



Abstract. The subject of this study is current projects (installations, paintings, sculptures, performances) by contemporary South Korean artists that contain symbols, elements or cultural artifacts related to the local identity of the country. The article attempts to identify the main themes, motifs and techniques that are used in Korean contemporary art to emphasize the issues of the nation's self-identification within the global themes and problems of the modern world.

To achieve this goal, the main South Korean artists recognized by the world art community (Kimsuja, So Do Ho, Lee Soo Kyung, Kwang Yong Chan, Pak Chang Kyung, Ham Kyuna, Yoon Seongnam) are singled out, whose work is directly related to the traditional cultural elements of their country. Their projects, themes and techniques are explored from the point of view of the interaction of global and local processes in modern society.

The relevance of the work lies in an attempt to identify the unique processes taking place in contemporary South Korean art.

Point studies of Asian artistic culture often include either the study of the creative path of individual artists, or the consideration of the main trends and trends.

In this paper, an attempt is made to look at South Korean art from the point of view of topics and technologies that are inherent only in local Korean culture, and to identify points of contact with global issues and problems. This is the scientific novelty of the study. A number of contemporary South Korean artists create works of art based on their life experiences, directly related to the traditions of their country. Themes related to the search and reflection of cultural identity and self-identification arise in their works.

The work uses both general scientific research methods: analytical and comparative, and a special method of art history: structural-functional.

Keywords: local identity, local korean culture, South Korean traditions, modern art techniques, global issues of art, South Korean contemporary art, South Korean contemporary artists, nomadism, contemporary art, hallyu

References (transliterated)

1. Kireeva L.I. Koreya v mirovom kul'turnom prostranstve // Neva. 2010. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2010/3/koreya-v-mirovom-kulturnom-prostranstve.html> (data obrashcheniya: 09.01.2023)
2. Mikhailik O.N. Fenomen «koreiskoi volny»: sintez Zapada i Vostoka? // Izvestiya

- Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politologiya. Religiovedenie. 2008. № 1. S. 31–40.
3. Khachaturyan S.V. Khallyu («koreiskaya volna») vo V'etname // V'etnamskie issledovaniya. 2021. № 3. S. 109–128.
 4. Kim Bok-Rae. Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave) // American International Journal of Contemporary Research. 2015. Vol. 5. Rp. 154–160.
 5. Kim A., Khun Suk Li, Khokhlova E. Sovremennoe koreiskoe iskusstvo: orientirovaniye na mestnosti. M.: Samizdat, 2015. 117 s.
 6. KNDR i RK – 70 let. Sbornik statei po materialam KhKhII konferentsii koreovedov Rossii i stran SNG. M.: IDV RAN, 2018. 376 s.
 7. Khun Suk Li. Sovremennoe iskusstvo Yuzhnoi Korei: preodolenie periferiinosti // Observatoriya kul'tury. 2016. №. 5. S. 554–563.
 8. Cho Yoonjung Fragments Transcending Time and Space. // Magazine National Museum of Korea. 2020. Pp. 14–17.
 9. Sovremennye problemy Koreiskogo poluostrova 2022 / Ros. akad. nauk; In-t Kitaya i sovr. Azii RAN. M.: IKSA RAN, 2022. 316 s.
 10. Gvansu O. Istorya koreiskogo iskusstva XX veka. Seul: Michzhinsa, 1978. 348 s.
 11. Kireeva L.I. Etnograficheskie melochi (iz istorii koreiskoi traditsionnoi kul'tury) // Problemy istorii, filologii, kul'tury. Magnitogorsk, 2003. Vyp. XIII. S. 577–596.
 12. Hwa Young Choi Caruso Art as a Political Act: Expression of Cultural Identity, Self-Identity, and Gender by Suk Nam Yun and Yong Soon Min// The Journal of Aesthetic Education. 2005.. N. 3. Rp. 71-87.
 13. Khokhlova E. A. Vystavka molodykh yuzhnokoreiskikh khudozhnikov v galeree «Triumf» // Inostrannaya literatura. 2016. №11. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2016/11/vystavka-molodyh-yuzhnokorejskih-hudozhnikov-v-galeree-triumf.html> (data obrashcheniya: 09.01.2023).
 14. Lee Young Ji, Kim Suzie The Individual as a Site of Modernity and the Transnational Webs of Modern Art// Art in Translation, 2020. Vol. 12. Pp. 403-406.
 15. OH Yulim, AHN Hyeri An Analysis of Research Trend in Art Appreciation Education Focusing on Articles Published in Korean Art Education Journals from 1990 to 2020 //Society for Art Education of Korea, 2021. Vol. 79 Pp. 163-194.

Methodological Principles of Teaching Drawing in the Process of Preparing an Animation and Computer Graphics Artist

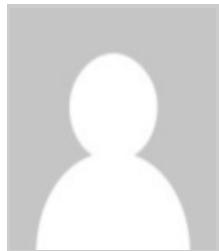
Chaika Nadezhda Mikhailovna

PhD in Pedagogy

Senior Lecturer, Department of Graphic Art and Communicative Design, V.I. Vernadsky Crimean Federal University

295007, Russia, Republic of Crimea, Simferopol, Akademika Vernadskogo ave., 4

✉ chaika-604@mail.ru



Abstract. The subject of the study is the fundamental methodological principles of teaching students graphics, animation and computer graphics artist by the Department of Graphic Art and Communicative Design of the Institute of Media Communications, Media Technologies and Design: the principle of step-by-step creation of a drawing, its implementation from integral to elementary and vice versa, the principle of structural analysis of the transfer of form in

drawing, active methods of attracting to strengthening mental activity, manifestation of creativity; in-depth study of the depicted nature; the use of visualization, problem statement, systematic organization of full-scale productions, joint discussions of completed works, comments of the teacher, spatial thinking, compositional construction; independent work. Purpose of the study is the application of methodological principles in working with students. Methods of the study are scientific, historical experience of development, application of methodological principles. Results of the study: the methodological principles of teaching drawing are partially implemented in the course of training an animation and computer graphics artist. Some shortcomings in working with applicants and first-year students have been identified. Not all stages of training of students from applicants to the last courses, their professional formation in the field of drawing are considered yet.

The scope of application of the results: students of the field of training graphics, animation and computer graphics artist. The novelty is that these principles are applied specifically to this field of study.

Conclusions: The methodological principles of teaching drawing for university students are investigated. The necessary methods and methods of education are highlighted. The necessity to trace the application of these principles from the first course to the last is revealed.

Keywords: teacher's comments, principle of visibility, entrant, texture, tonal drawing, perspective, linear-constructive drawing, graphics, spatial thinking, professional and artistic perception

References (transliterated)

1. Avsiyan, O. A. Natura i risovanie po predstavleniyu: Ucheb. posobie. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1985. – 152 s.
2. Alimasova, N. A. Izobrazitel'nye i didakticheskie funktsii graficheskikh sredstv v uchebnom risunke na nachal'nykh etapakh podgotovki khudozhnikov-pedagogov: Dis. ... kan. ped. nauk./N. A. Alimasova – M., 1990. – 248 s.
3. Anisimov, N. N. Osnovy risovaniya: Uchebnoe posobie. 2-e izd./N. N. Anisimov – M.: Stroizdat, 1977. – 168 s.
4. Beda, G. V. Osnovy izobrazitel'noi gramoty: Risunok, zhivopis', kompozitsiya: Uchebnoe posobie. 2-e izd., pererab. i dop. – M.: Prosveshchenie, 1981. – 239 s.
5. Bespal'ko, V. P. Slagaemye pedagogicheskoi tekhnologii./V. P. Bespal'ko – M.: Pedagogika, 1989. – 190 s.
6. Bondareva, A. I. Problema ob"emno-konstruktivnogo analiza ob"ektov v uchebnom risunke: Dis.... kan. ped. nauk. – M., 1989. – 223 s.
7. Boos, V. V. Samostoyatel'naya rabota po risunku kak sredstvo aktivizatsii uchebnoi i tvorcheskoi deyatel'nosti studentov: Dis. kan. ped. nauk. – M., 1991. – 214 s.
8. Vygotskii, L. S. Psichologiya iskusstva. – M.: Pedagogika, 1987. – 345 s.
9. Zhaksybergenov, A. K. Razvitie poznavatel'noi aktivnosti studentov v protsesse obucheniya risunku golovy cheloveka: Dis. kan. ped. nauk. – M., 1985. – 164 s.
10. Ignat'ev, E. I. Psichologiya izobrazitel'noi deyatel'nosti (psichologicheskii analiz protsessa izobrazheniya): Avtoref. dis. ... dokt. ped. nauk (po psichologii)./E. I. Ignat'ev – M., 1961. – 40 s.
11. Kardovskii, D. N. O printsipakh i metodakh obucheniya risovaniyu. // V sb.: Risunok. Zhivopis'. Kompozitsiya. Khrestomatiya. Uchebnoe posobie. /Sost. N.N. Rostovtsev, SE, Ignat'ev, E.V. Shorokhov./D. N. Kardovskii – M.: Prosveshchenie, 1989. – 49-56.
12. Kozlyakov, A. Ya. Problema ob"emnoi formy v uchebnom risunke: Dis, ... kan. ped.

- nauk. – M., 1985. – 225 s.
13. Kuzin, B. C. Osobennosti izobrazitel'noi deyatel'nosti kak poznavatel'noi deyatel'nosti. Posobie dlya uchitelei. – M.: Ministerstvo prosveshcheniya RSFSR, 1969. – 100 s.
14. Kuznetsov, E. F. Formirovanie tselostnogo videniya na nachal'nykh etapakh obucheniya risunku studentov khudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh institutov. Dis. kan. ped. nauk. – M., 1986. – 221 s.
15. Lebedko, V. K. Razvitie prostranstvennykh predstavlenii na zanyatiyakh risunkom: (Metodicheskie rekomendatsii dlya studentov pervogo kursa khudozhestvenno-graficheskogo fakul'teta). – M.: MGPI im. V.I. Lenina, 1985. – 43 s.
16. Loktev, V. I. Kompozitsionnoe myshlenie arkitektora: (Analiz prostranstvenno-tektonicheskikh zakonomernostei v arkitekture Renessansai Barokko Italii): Avtoreferat diss. dokt. arkitektury: 18.00.01. MARKhI. – M.: 1986. – 48 s.
17. Markitantova, T. O. Osobennosti metodiki obucheniya risunku studentov arkitekturno-stroitel'nogo vuza: na materiale Sankt-Peterburgskogo arkitekturno-stroitel'nogo universiteta: dissertatsiya ... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.02 / Markitantova Tat'yana Olegovna; [Mesto zashchity: Ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gertse]. – Sankt-Peterburg, 2009. – 165 s.: il. RGB OD, 61 10-13/452
18. Mastera iskusstva ob iskusstve. – T. VII. – M.: Izd-vo «Iskusstvo», 1970. – 654 s.
19. Moor, V. K. Arkitekturnoe prostranstvo kak tsentral'naya kategoriya professional'nogo myshleniya: (Vospriyatie teorii i metodiki kompleksnogo analiza): Avtoref. diss... kand. arkitektury: 18.00.01 / MARKhI – M.: 1983. – 23 s.
20. Nepomnyashchii, V. M. Problemy izobrazheniya prostranstva v risunke i zhivopisi: Dis. ... kan. ped. nauk. – M., 1972. – 233 s.
21. Psurtsev, D. P. Aktivizatsiya poznavatel'noi deyatel'nosti studentov v protsesse uchebnogo risovaniya natyurmorta: Dis. kan. ped. nauk. – M, 1991. – 220 s.
22. Pyatakhin, N. P. Formirovanie kompozitsionnogo myshleniya. Ch. I. Kontseptsiya metoda. Sistema zadani po distsipline «Risunok»: uchebno-metodicheskoe posobie. – SPbGASU. SPb., 2008. – 40 s.
23. Rostovtsev, N. N. Iстория методов обучения рисованию: Учебное пособие. – M.: Prosveshchenie, 1982. – 240 s.
24. Savinov, A. M. Aktivizatsiya protsessa osvoeniya metodicheskikh printsipov raboty nad akademicheskimi risunkami na nachal'nykh etapakh obucheniya studentov khudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh vuzov: Dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02: Moskva, 1999 240 c. RGB – OD, 61:99-13/509-X
25. Sveshnikov, A. V. Zavisimost' metodov formirovaniya tvorcheskoi aktivnosti na zanyatiyakh akademicheskim risunkom ot individual'no-psikhologicheskikh osobennostei lichnosti studenta: Dis. ... kan. ped. nauk. – M., 1981. – 199 s.
26. Smirnov, A. A. Problemy psikhologii pamyati. – M.: Prosveshchenie, 1966. – 423 s.
27. Sonyak, V. M. Prostranstvo v risunke arkitektora: (Razvitie teorii otobrazheniya i metodov prakticheskogo izucheniya v vysshei shkole): Avtoref. dis. . kand. arkitektury: 18.00.01; MARKhI. – M.: 1988. – 23 s.
28. Terent'ev, A. E. Sushchestvennye aspekty spetsializatsii podgotovki khudozhnikov-pedagogov po risunku: Dis. ... kan. ped. nauk. – M., 1977. – 254 s.
29. Uinkovskii, A. A. Risunki – nabroski. Posobie dlya studentov-zaochnikov khudozh.-grafich. f-tov ped. in-tov. – L.: Uchpedgiz, 1963. – 56 s.
30. Chistyakov, P. P. Pis'ma, zapisnye knizhki, vospominaniya. – M.: Iskusstvo, 1953. – 592 s.

31. Yakobson, P. M. Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva. – M.: Znanie, 1971. – 47 s.

Network of literary museums in Moscow: formation and present condition in the context of the historical and cultural process

Korneeva Anastasiia Aleksandrovna

Researcher, Vladimir Dahl Russian State Literary Museum

121069, Russia, Moscow, lane Trubnikovsky, 17 p. 1

✉ formuseums1@gmail.com



Abstract. The network of literary museums in Moscow is the largest in the country. The article examines the history of the formation and present condition of the network of literary museums in the capital in the context of the historical and cultural process. The chronological framework covers the period from the 19th century until now. This is due to the moment of the appearance in Moscow of the first proto-museum forms of literary museums, the first museums of this profile, as well as the formation and development of their network. Significant historical and cultural prerequisites for the emergence of museums of this profile are identified. The main periods in the history of the formation and development of the network of literary museums are considered in the context of the periodization of the history of museum affairs and the historical process in the country. Museums that also have characteristics of another profile, such as historical and literary, literary and artistic, and literary and local history, are also considered. The total number of literary museums in Moscow has been identified, including state, municipal, departmental, public, private and school. Museum-type institutions representing and popularizing literary heritage are shown. Museums of other profiles (music, art, local history and others) are indicated, the funds and exhibitions of which contain literary monuments and collections of rare books. A special place is occupied by book museums, which are not literary museums, but are close to them in that their collections also contain monuments of literature (including fiction). The total number of literary museums in the capital and their percentage in the museum network have been calculated.

Keywords: museum statistics, Moscow, museums of books, museum-type institutions, private literary museums, school literary museums, literary museums, proto-museum forms, museum network, network of literary museums

References (transliterated)

1. Belinskii V.G. Polnoe sobranie sochinenii: V 13 t. T. 5. Stat'i i retsenzii. 1841-1844. M.: Izdatel'stvo AN SSSR, 1954.
2. Evtushenko E.A. Bratskaya GES. Stikhi i poema. M.: Sovetskii pisatel', 1967.
3. Gnedovskii M.B. Knigi muzei // Rossiiskaya muzeinaya entsiklopediya: V 2 t. / Rossiiskii institut kul'turologii MK RF i RAN; redkol.: V.L. Yanin (pred.) i dr. T. 1. A-M. M.: Progress, «RIPOL KLASSIK», 2001. S. 276.
4. Muzei i galerei // Otkrytye dannye Ministerstva kul'tury Rossii. URL: <https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-museums> (data obrashcheniya: 30.10.2023).

5. Shkol'nye muzei: bolee 15 tysyach yunykh moskvichei uchastvuyut v sozdaniu vystavok i ekspozitsii // Vesti obrazovaniya. URL: https://vogazeta.ru/articles/2023/5/20/city_education/22850-shkolnye_muzei_bolee_15_tysyach_yunyh_moskvichey_uchastvuyut_v_sozdanii_vystavok_i_ekspozitsiy (data obrashcheniya: 01.11.2023).
6. Apostol // NEB. Knizhnye pamyatniki: [sait]. URL: <https://kp.rusneb.ru/item/material/apostol-1-20> (data obrashcheniya: 20.11.2023).
7. Bak D.P., Vorontsova E.A., Mastenitsa E.N. Literaturnye muzei // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 596-603.
8. Solomina O.L. «Komnata lyudei 40-kh godov» // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 491-492.
9. Alekseeva O.V. «Dostoevskogo F.M. pamyati muzei» // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 337-338.
10. Vinogradova K.M. Gosudarstvennyi literaturnyi muzei (1921-1960 gg.) // Voprosy raboty muzeev literaturnogo profilya. M., 1961. S. 51-93.
11. Skorokhodov M.V. Esenina muzei // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 353.
12. Muzeinaya set' // Rossiiskaya muzeinaya entsiklopediya: V 2 t. / Rossiiskii institut kul'turologii MK RF i RAN; redkol.: V.L. Yanin (pred.) i dr. T. 1. A-M. M.: Progress, «RIPOL KLASSIK», 2001. S. 401.
13. Slovar' aktual'nykh muzeinykh terminov / Avtory-sostaviteli: M.E. Kaulen, A.A. Sundieva, I.V. Chuvilova i dr. // Muzei. 2009. № 5. S. 47-68.
14. Trudy Pervogo Vserossiiskogo muzeinogo s'ezda: V 2 t. T.1. Protokoly plenarnykh zasedanii 1-5 dekabrya 1930 g. / pod red. I.K. Luppola. M., L.: UChGIZ – Narkompros RSFSR, 1931.
15. Bonch-Bruevich V. Pervye shagi Tsentral'nogo literaturnogo muzeya // Literaturnoe nasledstvo. T. 3. M.: Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie 1932. S. 341-346.
16. Sarycheva K.V. Bonch-Bruevich // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 139-143.
17. Nechaeva V.S. Muzei literaturnye // Literaturnaya entsiklopediya: V 11 t. T. 7. M.: OGIZ RSFSR, Gosudarstvennoe slovorno-entsiklopedicheskoe izdatel'stvo «Sovetskaya Entsiklopediya», 1934. Stlb. 523-525.
18. Bak D.P., Mikhailova E.D., Orlov E.D. Istorii rossiiskoi literatury muzei Gosudarstvennyi imeni V.I. Dalya // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 414-418.
19. Vikulova V.P. «Gogolya dom» // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 251-253.
20. Zolotova M.B. Knigi muzei // Literaturnye muzei Rossii: entsiklopediya: V 2 t. / GMIRLI im. V.I. Dalya; gl. red. D.P. Bak; red. E.A. Vorontsova, E.D. Orlov. T. 1. A-L. M.: GMIRLI imeni V.I. Dalya, 2022. S. 476.

21. Mastenitsa E.N. Literaturnye muzei Rossii: genezis i evolyutsiya // Vestnik SPbGUKI. 2017. № 2(31). S. 108-111.
22. Korneeva A.A. Vyyavlenie sovremennoogo sostoyaniya regional'nykh setei literaturnykh muzeev v Rossii i osobennosti raboty nad blokom statei o regionakh dlya entsiklopedii «Literaturnye muzei Rossii» // Voprosy muzeologii. 2022. T. 13. Vyp. 1. S. 149-156.

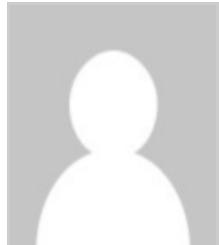
Films of the space horror genre, as an attempt to imagine a world-not-for-us.

Prokudin Gleb Andreevich

Postgraduate student, GITR Film and Television School

125284, Russia, Moscow region, Moscow, Khoroshevskoye highway, 32A

✉ ya.law-pro@yandex.ru



Abstract. The article deals with the problem of the world-in-itself being closed to our perception due to the inevitability of human subjectivity in the process of cognition of the world. In the philosophy of positivism and speculativism, the thesis of the fundamental unknowability of reality allows us to deduce an entire aspect of the world that is inaccessible to perception by analytical methods. This part of the world, by virtue of its fundamental concealment, resists all rational cognition, but, nevertheless, it can manifest itself in a special way that has more in common with mystical experience than with objective cognition. The purpose of the article is to offer a figurative language of the cinema texts of the cosmic horror genre as a way to think of the world-in-itself, otherwise inaccessible to cognition. The analysis is based on the example of two texts – "Through the Horizon" (dir. Paul W. S. Anderson, 1997) and "Hell" (directed by D. Boyle, 2007). A systematic film analysis was chosen as the research method. Screen works are analyzed from the point of view of how the subject of this research is revealed through the structural elements of film production. The main conclusions of the study are the theses that screen works in the horror genre, in particular space horror, can be used as a way to think about an aspect of the world that is inaccessible to knowledge by rational methods. This is possible due to the fact that the fundamental concealment of the world-not-for-us, on the one hand, makes it inaccessible to traditional analysis, and on the other hand, brings it closer to mystical experience. Films of the cosmic horror genre, and especially those that are the successors of the so-called Lovecraftian tradition, use characteristic frightening imagery to evoke in the viewer a feeling of the otherworldly, mystical, to create the same feeling of the creepy that occurs when the world-not-for-us manifests itself. But besides the images, the very structure of the film's narrative and its means of expression work to direct the viewer's thought towards understanding this strange world hidden from us.

Keywords: Theory of culture, Film analysis, Cinema, Theology, Film-as-text, World-in-itself, Speculativism, Horror, Screen culture, Mass culture

References (transliterated)

1. Chaparak A. Toward a new stage for the epistemology of futures studies: Exploring social epistemology // Futures. 2023. No. 153. Pp. 7-15.
2. Malo Larrea A., Ambrosi de la Cadena M., Collado Ruanob J., Gallardo Fierro L. Transcending the nature-society dichotomy: A dialogue between the Sumak Kawsay

- and the epistemology of complexity // Ecological Economics. 2024. No. 216. Pp. 1-8.
3. Vitgenshtein L. Logiko-filosofskii traktat. M.: AST, 2022.
 4. Kant I. Kritika chistogo razuma. M.: AST, 2018.
 5. Trigg D. Nechto. Fenomenologiya uzhasa. Perm': Gile Press, 2017.
 6. Diel A., Lewis M. Structural deviations drive an uncanny valley of physical places // Journal of Environmental Psychology. 2022. No. 82. Pp. 27-36.
 7. Huskinson L. Uncanny places // The Psychologist: The British Psychological Society. 2021. No. 34. Pp. 38-42.
 8. Levinas E. Izbrannoe. Parizh: Fontaine, 1947.
 9. Taker Yu. Shchupal'tsa dlinnee nochi. Perm': Gile Press, 2019.
 10. Taker Yu. V pyli etoi planety. Perm': Gile Press, 2019.
 11. Sun J., Lv X. Feeling dark, seeing dark: Mind-body in dark tourism // Annals of Tourism Research. 2021. No. 86. Pp. 40-54.
 12. Farcić J. Consuming dark sites via street art: Murals at Chernobyl // Annals of Tourism Research. 2021. No. 90. Pp. 30-41.
 13. Escolà-Gascón Á., Houran J. Paradoxical effects of exposure to nature in "haunted" places: Implications for stress reduction theory // Landscape and Urban Planning. 2021. No. 214. Pp. 17-30.
 14. Fleischmann L. More-than-human political geographies: Abjection and sovereign power // Political Geography. 2023. No. 107. Pp. 1-11.
 15. Goulding C., Pressey A. A palimpsestic analysis of atmospheres at dark tourism // Annals of Tourism Research. 2023. No. 101. Pp. 23-33.
 16. Nitsshe F. Po tu storonu dobra i zla. SPb.: Azbuka-klassika, 2006.
 17. Khuan de la Krus. Temnaya noch'. M.: Obshchedostupnyi pravoslavnyi un-t, 2006.
 18. Batai Zh. Vnutrennii opty. SPb.: Aksioma, 1997.
 19. Trigg D. The role of atmosphere in shared emotion // Emotion, Space and Society. 2020. No. 35. Pp. 60-77.
 20. Taker Yu. Zvezdno-spekulyativnyi trup. Perm': Gile Press, 2019.

Variations on the theme of "ballet" in the works of Eric Satie

Porubina Marina Vladimirovna 

Post-graduate student at the Music History Department, S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

344002, Russia, Rostov-On-Don, ave. Budyonnovsky, 23

 vladimirovnamarina9@gmail.com

Abstract. The work of Erik Satie, his value assessment, as well as the peculiarities of the author's non-normative artistic thinking have repeatedly become the subject of musicological discussions, but still a number of his artistic discoveries in different genre areas remain out of the researchers' field of vision. The proposed article analyzes the French composer's ballet work, which became a space of experimentation in the process of searching for a new image of a musical-choreographic performance. The material of the study includes not only the odious "Parade", which became a manifesto of the "new art", but also four other works by Erik Satie in the genre of ballet, without the study of which it is impossible to draw a complete picture of this sphere ("Uspud", "The Adventures of Mercury", "Eccentric Beauty", "The Spectacle is Canceled"). Their consideration from the point of view of the evolution of the author's

approach to the creation of music for a ballet performance, as well as in the aspect of revealing content-semantic, compositional-dramaturgical and stylistic innovations, is the subject of research in this article. In the process of studying the problem, a comprehensive approach is applied, combining comparative and cultural-historical methods with theoretical and analytical tools of musicology. In the course of the analysis, the author comes to the conclusion that all components of the artistic whole of a ballet performance undergo transformation. At the narrative and semantic level, there is a gradual rejection of the traditional libretto, procedurally revealing the fabula of what is happening on stage, in favor of a small script plan, often without development and cause-and-effect relationships between episodes. The compositional and dramaturgical solution of the ballets is based on the suite, which is the root of the genre, but interpreted in a modified form, with the active involvement of combinatorics and montage. The musical and stylistic appearance of the performances is also often determined by an "anti-academic" concept characteristic not only of this genre, but also of Erik Satie's work in general. The sound space of the composer's ballets is highly heterogeneous and represents a mix of academic musical traditions with the culture of everyday life, both musical (music hall, cabaret, jazz) and extra-musical (the use of everyday objects reproducing the noise of the urban environment in the score of *Parade*).

Keywords: composition, plot, genre upgrade, artistic experimentation, early 20th century, France, ballet, Erik Satie, dramaturgy, musical style

References (transliterated)

1. Benua A. N. Beseda o balete // «Teatr». Kniga o novom teatre: Sbornik statei. SPb.: Shipovnik, 1908. S. 95–122. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Teatr_kniga_o_novom/book_new/#_Toc130488252 (data obrashcheniya 27.05.2023)
2. Pakkonen Yu. S. *Tvorchestvo Erika Sati: na poroge XX veka* // Muzykovedenie. 2005. № 1. S. 26–36.
3. Richardson J. *A Life of Picasso III: The Triumphant Years 1917-1932*. NY: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008. 608 p.
4. Sati E. *Zametki mlekopitayushchego: proza, pis'ma, vospominaniya sovremennikov / per. s fr., sost. predisl. i komment. V. Kislova*. SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbakhha. 2015. 416 s.
5. Naborshchikova S. V. *Videt' muzyku, slyshat' tanets: Stravinskii i Balanchin: k probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza*. Moskva: Izdatel'stvo MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2010. 342 s.
6. Tsuker A. M. *Zhanrovye mutatsii v muzyke rubezhnykh periodov // Iskusstvo na rubezhakh vekov: materialy Mezhdunar. nauch. konf.*, Rostov-na-Donu, 16–21 noyab. 1998 g. Rostov-na-Donu: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1999. S. 107–124.
7. Whiting S. M. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. New York: Oxford University Press. 1999. 604 p.
8. Orledge R. *Satie the Composer*. Cambridge university press, 1990. 437 r.
9. Argamakova N. V. *Voploschchenie khristianskoi tematiki v baletnom zhanre kak otrazhenie mirovozzreniya khoreografa // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi*. 2017. №7. S. 15–26.
10. Orledge R. *Erik Satie's ballet "Uspud": Prime Numbers and the Creation of a New Language with Only Half the Alphabet* // The Musical Times. 2009. Vol. 150. № 1908.

Pr. 31-41.

11. Gagarina O. A. *Pastoral'nye traditsii vo frantsuzskom balete i ikh otrazhenie v baletnoi muzyke Frantsii nachala KhKh veka*: diss. ... kand. iskusstv.: 17.00.02. Ekaterinburg, 2018. 246 s.
12. Shikina G. A. *Sati-dadaist: istoriya odnogo skandala* // *Muzykal'noe obrazovanie i nauka*. 2016. № 1 (4). S. 6–9.
13. Mikheeva Yu. V. *Muzykal'nyi minimalizm v kinematografie: metamorfozy vremeni i samoyavlenie zvuka* // *Vestnik VGIK*. 2013. № 17. S. 43–51.
14. Boerner M. S. *Intermedial and aesthetic influences on Erik Satie's late compositional practices*: submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts. The Pennsylvania State University, 2013. 130 p.
15. Marks M. *The Well-Furnished Film: Satie's Score for Entr'acte*. Canadian University Music Review // *Revue de musique des universités canadiennes*. 1983. № 4. R. 245–277.
16. Shaw-Miller S. "The only musician with eyes": Erik Satie and visual art // *Erik Satie: music, art and literature* / edited by Caroline Potter. UK: Kingston University. 2013. Pp. 85–114.
17. Mikhailova E. A. *Regtaim v balete «Parad»* // *Muzykal'noe obrazovanie i nauka*. 2019. № 1 (10). Nizhnii Novgorod: Nizhnenovgorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 2019. S. 11–13.