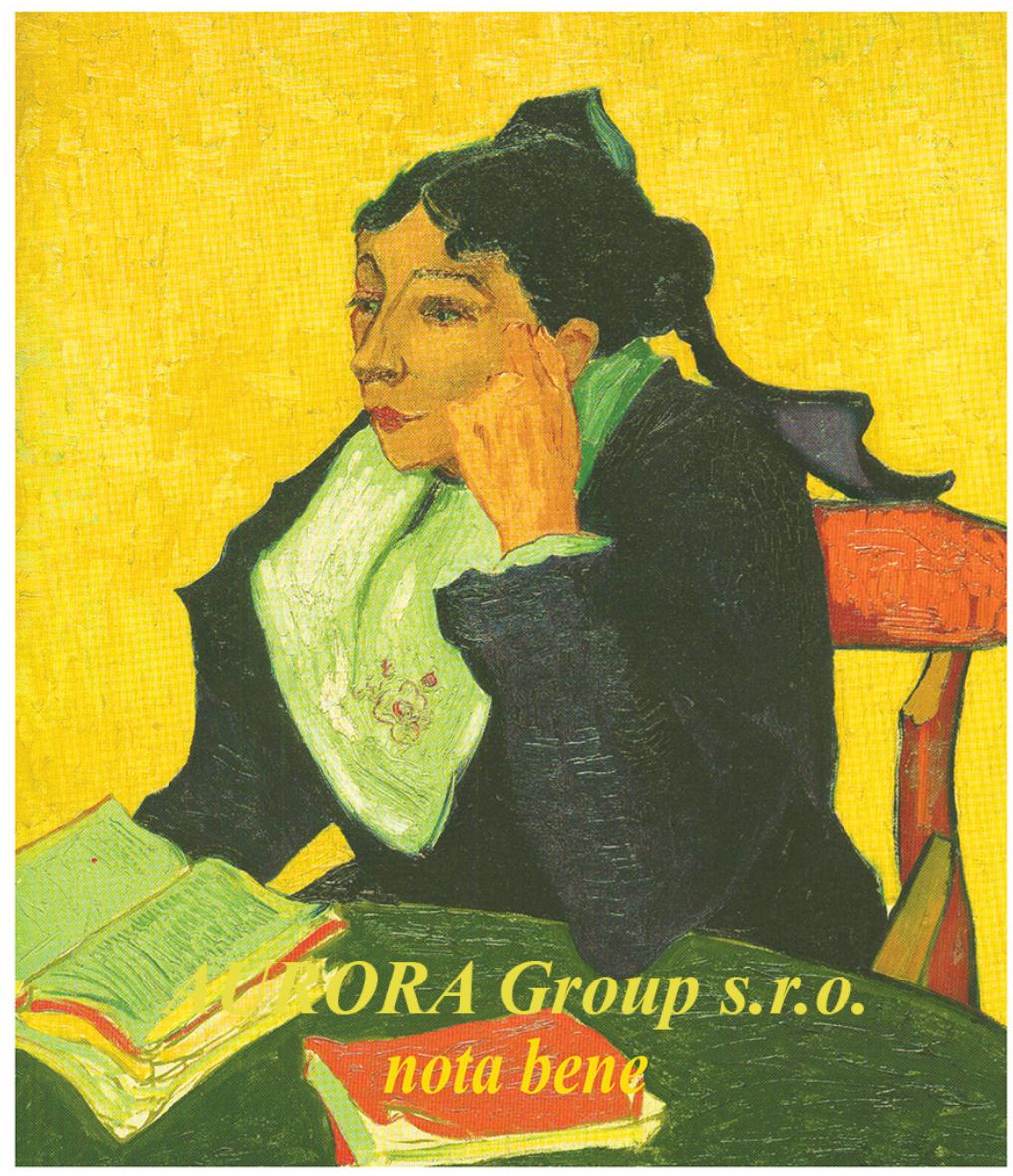


ISSN 2222-1956

# КУЛЬТУРА *и искусство*



AURORA Group s.r.o.  
*nota bene*

[www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 06-05-2024

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](http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Publisher's imprint

Number of signed prints: 06-05-2024

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](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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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 медиевых

искусств, [nihrenov@mail.ru](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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, [shorty@yandex.ru](mailto:shorty@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](mailto: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](mailto: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 языкознания РАН. 125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. 1/12.

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

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

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

**Ершова Галина Гавриловна** — доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского мезоамериканского центра имени Ю. В. Кнорозова Российского государственного гуманитарного университета, директор по науке и культуре Российско-мексиканского культурного центра (г. Мерида, Мексика). 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

**Жабский Михаил Иванович** — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета

кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Штейнер Евгений Семенович** — доктор искусствоведения, профессор факультета мировой экономики и мировой политики Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики", профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). Мясницкая ул., 20, Москва, 101000

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

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

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

**Будanova 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](mailto: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](mailto: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](mailto: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, [eiarinin@mail.ru](mailto:eiarinin@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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:daur958@mail.ru)

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

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

**Овруцкий Александр Владимирович** - доктор философских наук, Южный федеральный университет, Зав. кафедрой рекламы и связей с общественностью, 344019, Россия, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, ул. 15 линия, 84, кв. 18, [alexow1@ya.ru](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:fedorovskaya.na@dvfu.ru)

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

**Larisa P. Roshchevskaya** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of Humanities Interdisciplinary Studies of the Komi Scientific Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, 167982, Syktyvkar, Communist, 24, [lp38rosh@gmail.com](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:popov.eug@yandex.ru)

**Portnova Tatiana Vasiliyevna** - 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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:Olga_Shulgina@mail.ru)

## Требования к статьям

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

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А в библиографии они должны отображаться так:

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

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

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

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

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

## **ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.**

**По вопросам публикации и финансовым вопросам** обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне  
E-mail: [info@nbpublish.com](mailto: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

Желнова Е.Г. «Меркурий и Аргус» П. И. Соколова: эстетика картины, поиск художественного образа, восприятие современниками	1
Матюнина Д.С., Семёнова М.А., Хабибова А.С. Между Кохелем и Кальмюнцем. Ранние пленэры Габриэле Мюнтер в школе «Фаланга» Василия Кандинского	14
Цзинь Ф., Федоровская Н.А. Искусство цзяньчжи в творчестве китайской художницы Ку Шулань (анализ творческого метода на примере работы «Богиня вырезания из бумаги»)	30
Су В. Отражение эстетических концепций российского реализма в китайском изобразительном искусстве	43
Остапенко А.С. Образ Петра Верховенского из романа «Бесы» Ф. М. Достоевского: от реального С. Г. Нечаева до новых образов в кино	53
Лаврова Е.Н. Женские архетипы в мифологической концепции телевизионной новостной культуры	65
Аль-Тамими С.М., Панкина М.В. Орнамент в архитектуре мечетей Иордании: традиции и инновации	74
Попова Л.В. "Земной рай" в фильмах Александра Довженко	89
Прокудин Г.А. Афро-сюрреализм в экранных искусствах как опыт потустороннего	103
Розин В.М. Произведения рефлексивно-синтетического творчества (пролегомены к новому виду интеллектуальной практики – «креативистике»)	116
Черкасов Д.С. Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ	127
Маслов М.М. Типологические признаки и классификация территориальной айдентики с позиции содержания и формы. Подходы к формированию и алгоритм проектирования бренд-дизайна территорий	139
Англоязычные метаданные	156

## Contents

Zhelnova E.G. "Mercury and Argus" by P. I. Sokolov: aesthetics of the painting, search for an artistic image, perception by contemporaries	1
Matyunina D.S., Semyonova M.A., Habibova A.S. Between Kochel and Kalmunz. Early plein airs by Gabriele Munter at the school "Phalanx" by Vasily Kandinsky.	14
JIN F., Fedorovskaya N.A. Jianzhi art in the works of Chinese artist Ku Shulan (analysis of the creative method on the example of the work "The Goddess of Paper Cutting")	30
Su W. Reflection of Aesthetic Concepts of Russian Realism in Chinese Visual Art	43
Ostapenko A.S. The image of Pyotr Verkhovensky from F. M. Dostoevsky's novel «Demons»: from the real S. G. Nechaev to new images in the cinema	53
Lavrova E.N. Female archetypes in the mythological model of television news culture	65
Al'-Tamimi S.M., Pankina M.V. Ornament in the architecture of mosques in Jordan: traditions and innovations	74
Popova L.V. "Earthly paradise" in Alexander Dovzhenko films	89
Prokudin G.A. Afro-surrealism in screen arts as an experience of the Otherworldly	103
Rozin V.M. Works of reflexive and synthetic creativity (prolegomines to a new kind of intellectual practice – "creativistics")	116
Cherkasov D.S. Synthesis of religious and mythological motifs in the visual arts of the Vienna Secession. Decadence as a blurring of intra-cultural boundaries	127
Maslov M.M. Typological features and classification of territorial identity from the perspective of content and form. Approaches to the formation and algorithm for designing brand design of territories	139
Metadata in english	156

**Культура и искусство***Правильная ссылка на статью:*

Желнова Е.Г. «Меркурий и Аргус» П. И. Соколова: эстетика картины, поиск художественного образа, восприятие современниками // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70302 EDN: SZHBPH URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70302](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70302)

## **«Меркурий и Аргус» П. И. Соколова: эстетика картины, поиск художественного образа, восприятие современниками**

**Желнова Елена Геннадьевна**

ORCID: 0000-0001-6883-4552

соискатель, кафедра искусствоведения и педагогики искусства, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена; начальник экспозиционно-выставочного отдела, Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова

119019, Россия, г. Москва, ул. Волхонка, 13



✉ alena\_zhelnova@mail.ru

[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.4.70302

**EDN:**

SZHBPH

**Дата направления статьи в редакцию:**

27-03-2024

**Дата публикации:**

03-04-2024

**Аннотация:** Целью данной статьи является анализ картины П. И. Соколова (1753–1791) «Меркурий и Аргус» (1776 г.) в контексте художественных предпочтений эпохи. Задачи исследования: проанализировать подготовительные рисунки и картину; изучить архивные источники, рапорты художника; выявить процесс работы над картиной; обозначить отражение в картине эстетических идеалов эпохи и восприятие современниками. Объектом нашего внимания станет художественный процесс создания во второй половине XVIII в. исторической картины на примере произведения П. И. Соколова «Меркурий и Аргус». Предметом исследования является роль набросков, зарисовок с натуры, эскиза композиции в работе П. И. Соколова над картиной

«Меркурий и Аргус». Автор рассматривает приемы изобразительной техники, характер образно-пластического языка, подготовительный графический материал, выявляя процесс работы над картиной, основывающийся на академической системе образования. Приводя цитаты из писем, рапортов и сочинений второй половины XVIII в., автор анализирует, что было характерно для искусства исследуемого периода, какие задачи ставил для себя художник, какие условия были необходимы для выразительности визуального образа и идеи картины, а также достижения ее положительной оценки современниками. В ходе изучения картины, подготовительных рисунков, а также рапортов П. И. Соколова были применены следующие методы: формальный, формально-стилистический, искусствоведческий анализ. Автор приходит к выводу, что работа над картиной на историческую тему во второй половине XVIII в. включала в себя большой планомерный творческий процесс, диктуемый академической системой образования в Императорской академии художеств. Анализ картины, подготовительных рисунков и эскиза композиции показал, что выполнение рисунков с натуры, зарисовок отдельных частей и фрагментов будущей композиции, стали основой последующего поиска лучшего образа. Историческая живопись второй половины XVIII в. отражала эстетические воззрения и идеалы эпохи, являясь художественным воплощением идей теоретических трактатов и сочинений, направленных на совершенствование изобразительного образа. Новизна исследования заключается в рассмотрении картины не только как части художественного наследия мастера, но и как отражение академической системы образования в Императорской академии художеств второй половины XVIII в. и эстетики просветительского классицизма.

#### **Ключевые слова:**

историческая живопись, искусство XVIII века, академик исторической живописи, Петр Иванович Соколов, Императорская академия художеств, классицизм, подготовительный рисунок, рисунок с натуры, живопись, графика

Историческая живопись в России второй половины XVIII в. стала особым явлением в русском искусстве. В ней отразились идеи теоретических трактатов Западной Европы, эстетические представления отечественных просветителей, которые нашли свое преломление и адаптацию в художественном образе. «Основное требование академической методики — подражание образцам, — писала С. В. Моисеева, — должно было найти совершенное воплощение именно в исторической картине и скульптуре [8, с. 24]». А. А. Карев отмечал, что появление исторической картины как таковой было частью процесса дифференциации жанров во второй половине XVIII в., а обозначенное в академической иерархии первенство «исторического большого рода» симптоматично еще и потому, что он символизировал рождение станковой картины [3, с. 149].

К историческому живописцу в XVIII в. предъявлялись особые требования, которые окончательно были сформулированы в 1793 г. И. Ф. Урвановым в «Кратком руководстве к познанию рисования и живописи исторического рода» (далее — «Краткое руководство»): он «необходимо должен, равно как и стихотворец, быть богословом, философом, тонким политиком, искусственным историком и трудолюбивым испытателем древностей» [5, с. 127]. Не стоит также забывать и о том, что во второй половине XVIII в. работа над картиной на тему из истории или мифологии включала большой планомерный творческий процесс, в который, в равной степени, входило владение искусством рисунка (подготовительные наброски и рисунки с натуры), способность анализа материала и

поиск художественного образа (работа над эскизами композиции), а также умение воплотить лучшую композицию при помощи цвета и света (живописное полотно).

Исходя из вышесказанного, в данной статье рассмотрим произведение П. И. Соколова (1753–1791) «Меркурий и Аргус» (1776, Государственный Русский музей Ж-4976), как отражение эстетического кредо русской исторической живописи второй половины XVIII в., а также проанализируем, как проходили поиск и воплощение художественного образа. Объектом нашего внимания станет не только непосредственно само живописное полотно, но и ряд подготовительных набросков и эскизов к картине.

Картина «Меркурий и Аргус» была создана художником в Риме во время пенсионерской поездки (1773–1778). Русские пенсионеры, выпускники Императорской академии художеств (далее — ИАХ) каждую третью году должны были оповещать ИАХ о своих успехах и проделанной работе [\[2, с. 47\]](#). О процессе работы над картиной мы узнаем из писем П. И. Соколова, отправленных им в ИАХ, а ныне хранящихся в Российском государственном историческом архиве (далее — РГИА). В одном из них художник сообщал о «компоновании разных эскизов, из которых по усмотрению буду стараться произвесть на картину и не умудлю прислать непременно успехи первого начала» [\[12, л. 1\]](#).

Разрабатывая идею, образ и композиционный строй картины «Меркурий и Аргус», П. И. Соколов создал немало набросков и рисунков с натуры. Сохранившиеся штудии натурщиков, отдельных фрагментов композиции, голов, рук и ног, фигур животных, которые мы более подробно рассмотрим далее, позволяют проанализировать методику и последовательность разработки художественного образа. Все эти рисунки заслуживают отдельного внимания и изучения не только как подготовительный вспомогательный материал к картине, но и как самостоятельное графическое наследие мастера. В. В. Бабияк писал о типах данных работ, что «являясь неотъемлемым атрибутом художественного процесса, работы не только помогают исследователям понять механику творческого поиска художника, этапы развития замысла, но дарят замечательные примеры произведений художественной значимости [\[1, с. 284\]](#)».

В фондах РГИА сохранился рапорт П. И. Соколова от 1774 г., в котором художник сообщал: «Имею честь императорской академии художеств донести, что я начал писать композицию, представляющую Аргуса с Меркурием, старался сколько можно, чтоб вместе с сим рапортом прислать, но не мог успеть, ибо имел затруднение в рисовании этюдов, по окончании буду стараться верно переслать» [\[12, л. 38\]](#). Данный документ показывает, что работа над картиной началась в 1774 г. Закончено полотно было в 1776 г. Об этом художник сообщал в Совет ИАХ в 1776 г. [\[13, л. 11-11 об.\]](#). Сохранившиеся в фондах Государственного Русского музея (далее — ГРМ) и Научно-исследовательского музея при Российской Академии художеств (далее — НИМ РАХ) подготовительные рисунки к картине также относятся к 1774 – 1776 гг. Данный факт показывает, что П. И. Соколов продолжал искать лучшие образы и рисовал с натуры на всем протяжении работы над живописным полотном.

Обратимся к анализу подготовительных рисунков к картине. Одними из самых известных подготовительных рисунков П. И. Соколова к картине «Меркурий и Аргус» являются два графических листа «Лежащий натурщик в шлеме» 1775 г. и «Сидящий натурщик» 1776 г. [\[11, с. 70–71\]](#). Оба рисунка хранятся в фондах ГРМ.

В рисунке «Лежащий натурщик» (Р-39239) очевидно портретное сходство с

изображением Меркурия в живописном полотне (в финальном варианте композиции положение фигуры Меркурия изменено). А. В. Максимова отмечала, что данный лист во всей полноте раскрывает мастерство и одухотворенное творческое начало, свойственные рисункам П. И. Соколова [11, с. 70]. Художник прекрасно компонует фигуру в листе. В этом рисунке он мастерски передает сложное движение и готовность человека в любую секунду нарушить состояние покоя. Меркурий словно выжидает удобного момента, и как только он наступит, вмиг подлетит к заснувшему Аргусу.

«Сидящий натурщик» (Р-39245) — один из подготовительных рисунков для фигуры Аргуса. Для данного образа художник выбирает человека с более крупным телом. Здесь автор следует сюжету, ведь Аргус был великаном, который сторожил Ио, заточенную Герой от Меркурия. Для рисунка П. И. Соколов меняет даже тон бумаги с нежно зеленовато-серой, которую он использует для изображений молодых юношей, на сероголубую. Поза фигуры и сам образ более сдержанные, в изображении натурщика ощущается некоторая суровость. А. В. Максимова отмечала, что данный рисунок дышит затаенной силой, напряжением сдерживаемых страстей, а художник достигает виртуозности: фигура сложнейшим образом развернута в пространстве, ракурсы безупречны [11, с. 70]. Это одна из немногих постановок итальянского периода (1773–1778), где П. И. Соколов рисует человека в таком сложном ракурсе. В живописном полотне он уйдет от излишней напряженности образа, достигнув при этом наибольшего впечатления состояния сна. В этом рисунке художник мастерски справляется с передачей анатомии и пластики, делая массивнее плечевой пояс и область живота. Применение растушевки и мела становится более свободным. Особое впечатление это производит в драпировке, на которой сидит натурщик. Художнику с легкостью удается передать движение шелкового материала.

В фондах ГРМ сохранились также подготовительные наброски отдельных частей тела: головы, рук и ног. Часто художник размещает несколько подобных зарисовок на одном листе. Таков рисунок «Голова и нога Аргуса. Голова овцы» (1776, ГРМ Р-3299). Наброски выполнены на голубой бумаге итальянским карандашом и мелом. В них чувствуется творческая зрелость художника. Сделанные быстро, широким размашистым штрихом, без детальной проработки, но содержащие явно портретные и характерные черты натурщика, они ярко демонстрируют смелость автора и высокий уровень мастерства.

Среди подготовительных рисунков к картине «Меркурий и Аргус» в фондах ГРМ и НИМ РАХ сохранились рисунки животных, датированные 1774–1776 гг.: «Голова коровы» (ГРМ Р-39260), «Голова сеттера» (НИМ РАХ Р-1695) и «Голова барана» (НИМ РАХ Р-1694). Анималистические рисунки в XVIII в. — редкость для русского искусства. Данные изображения блестяще удаются художнику. А. В. Максимова отмечала, что он улавливал настроение животных и давал им право на «интеллект» [11, с. 72]. Всем им П. И. Соколов придает различные эмоциональные состояния, что оправдано тематикой полотна. Так, собака, охраняющая Ио вместе с великаном Аргусом, изображена в состоянии покоя, сна, как и ее хозяин, а корова смотрит на зрителя печальным взором.

В фондах ГРМ сохранился эскиз-вариант композиции «Меркурий и Аргус» к одноименной картине (1776, ГРМ Р-58454). Этот графический лист занимает особое место среди графических произведений П. И. Соколова: он показывает, как менялась композиция полотна. Общей особенностью такого рода работ, — как верно отмечал В. В. Бабияк, — является их предметно-тематическая и психоэмоциональная синтетичность, когда в единой композиционной разработке автору необходимо определить способы выражения

психологического состояния героя, пребывающего в гуще изображаемого действия, наметить соответствующую обстановку, предметы, определить перспективу и т. п. Элементы вымыщенного пейзажа, в котором развивалось сюжетное действие, намеренно вводились в композицию рисунка и также работали «на образ», усиливая его содержательно-смысловое наполнение. [\[1, с. 284\]](#). Данный лист также напоминает о том, что диапазон графических приемов академических рисовальщиков был шире, чем принято думать, а история бытования произведения проливает свет на причину редкости подобных рисунков: все незаконченное, промежуточное, не «отделанное» до совершенства мало ценили, а потому рисунок был использован в библиотеке Академии художеств в качестве дублировочной бумаги для рисунка натуращика [\[11, с. 72\]](#).

Данный графический лист показывает, что прежде чем перейти к написанию картины, П. И. Соколов разрабатывал несколько вариантов композиции, поскольку сохранившийся графический лист отличается от окончательной схемы расположения фигур на полотне. Пластический язык этого листа отличается от рисунков с натуры. Рисунок итальянским карандашом здесь смягчается широкими заливками коричневой и розовой акварели и сангины. Автор не делает акцента на деталях; гораздо важнее ему соотношение масс и распределение форм в композиции. Это необычайно нежное соотношение тона и линии придает эскизу изящность и лаконичность.

Проделав большую подготовительную работу, П. И. Соколов приступил к созданию живописного полотна «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ). Картина написана на сюжет из античной мифологии. Выбор сюжета мог быть обусловлен несколькими факторами. Н. Н. Коваленская видела в этой работе точки соприкосновения манерой и стилем письма одного из римских педагогов П. И. Соколова Ж.-М. Вьеном [\[6, с. 136\]](#). Влиянием на выбор сюжета могло быть и обращение к работе А. Лукателли «Меркурий, усыпляющий Аргуса», которую, как сообщала Н. Н. Коваленская, художник копировал непосредственно перед написанием своего произведения [\[6, с. 399\]](#). При этом, рассматривая произведения А. Лукателли на одноименный сюжет, мы не найдем схожей композиции, заимствования фигур, элементов пейзажа и колорита. Очевидно, что П. И. Соколов, вдохновившись работами европейских мастеров, разрабатывал и создал самостоятельное произведение, отражающее его собственные идеи, а также идеалы и художественные предпочтения эпохи.

Характер образно-пластического языка, композиционный строй картины П. И. Соколова не содержит чрезмерной динамики, которую мы встречали в подготовительных рисунках с натуры. Художник обращается к законам построения классицистической композиции, к которым, как писал В. В. Бабияк «традиционно относилось членение картинного пространства на планы, выделение композиционного центра, компоновка групп по принципу их замыкания в некую устойчивую геометрическую фигуру, учет диагонально-осевых связей, знание линейной перспективы, фронтальная демонстрация действия (вдоль картинной плоскости), его подчеркнутая "театрализация" [\[1, с. 292\]](#)». Художник использует классическую композицию и соединяет два разновременных события: заснувший Аргус и Меркурий, позади которых стоит освобожденная Ио. Художник мастерски противопоставляет двух персонажей и показывает два типа красоты мужского тела. Р. М. Байбурова отмечала, что изображение обнаженного тела в эпоху Просвещения станет одной из приоритетных тем в искусстве и войдет в практику художественного обучения как уже установленный эталон [\[2, с. 119\]](#).

Поза, опущенная голова и расслабленные руки Аргуса усиливают ощущение спящего

человека. Художник не создает образ пугающего великана, лишь противопоставляя его изображению Меркурия, в положение тела которого, в след за Н. Н. Коваленской, А. А. Карев видел сходство с Аполлоном Сауроктоном [4, с. 100]. Разумеется, П. И. Соколов изучал античные статуи, это отражено в «римском журнале» П. И. Соколова [13, л. 14-28]. Однако даже если при написании этого полотна он и обращался к античным прототипам, художник не переносил слепо подобные образы на полотно, что подтверждает наличие подготовительного рисунка с натуры для фигуры Меркурия. В целом, в изображениях Меркурия и Аргуса ощущается положение, схожее с зарисовками натурщиков, которые художник выполнял ранее. Использование таких форм было характерно для всей живописи классицизма. Например, схожее положение фигуры, сидящей на камне, мы встречаем и у И. А. Акимова (1754–1814) в картине «Самосожжение Геркулеса» (1782, ГТГ Инв. 21181) и в работе итальянского мастера П. да Кортоне (1596–1669) «Наказание Геркулеса» (1635, Музей Лихтенштейн). Однако приемы изобразительной техники и характер образно-пластического языка отличает Аргуса П. И. Соколова от Геркулеса П. да Кортоне и И. А. Акимова: он не использует пастозных мазков и мягче вписывает фигуру в окружающее пространство.

П. И. Соколову удалось разработать композицию, наглядно выражавшую содержание сюжета. Верную характеристику произведению дал А. А. Карев, отмечая, что вне зависимости от избранного сюжета, который мог быть и трагическим по существу, живописец настойчиво воспроизводил атмосферу гармоничного покоя, изящной неги. Действие как таковое почти не интересует мастера, что придает его работам оттенок академической постановки. Однако его герои застыли в соответствующих позах, прежде всего для того, чтобы продемонстрировать красоту обнаженной натуры, самые существенные черты которой отобраны богатым опытом европейского классического искусства [4, с. 100]. Совершенство расположения фигур в пространстве и грация силуэтов показывают высокий уровень мастерства художника. Здесь нет деталей, отвлекающих внимание от главных персонажей. П. И. Соколов вводит в произведение пейзаж, который, тем не менее, выполненный в сдержанной цветовой гамме, служит лишь фоном, а дополнительные персонажи — заколдованный красавица Ио в виде коровы и собака Аргуса, стерегущая ее — помогают нам расшифровать происходящее.

По свидетельствам И. Ф. Рейфенштейна (1719–1793), следившего за успехами русских пенсионеров в Риме, П. И. Соколову пришлось исправить некоторые части картины по совету П. Батони и других знатоков [6, с. 136]. И. Ф. Рейфенштейн сообщал в ИАХ, что «фигуры, в величину натуры, очень хорошего стиля и колорит будет довольно верный при окончании» [9, с. 72].

Картина была получена ИАХ в 1776 г. В рапорте от 15 июля 1776 г. П. И. Соколов сообщал: «Отправил я мою работу в Императорскую академию художеств, месяца июня 15 дня, через купца Сантия, который обещал верно переслать, а именно, причем посылаю еще несколько рисунков натурных, токмо, четырнадцать фигур целых и две головы, рисованы с натуры» [13, л. 11-11 об.]. Среди данных рисунков были и подготовительные работы к картине. В этом рапорте мы можем заменить, с какой ответственностью художник подходил к выполнению своего произведения: «Будет Императорская академия художеств имея сомнение о моей медлительности в работе моей картины и о столь долгом времени писавши ее, в которое надлежало сделать более, но как имея великое затруднение в первый раз произвесть столь большой пропорции картину и о искаении счастливых положений фигур и этюдов, от чего и умудлил послать прежде нежели надлежало» [13, л. 11 об.].

Картина по достоинству была оценена современниками. 13 сентября 1778 г. П. И. Соколов был «удостоен в назначенные по присланной из чужих краев за картину представлявшую Аргуса с Меркурием» [\[14, л. 1\]](#). Полученное звание назначенного в академику позволило ему в 1779 г. выполнить новую картину на звание академика. Картина «Меркурий и Аргус» П. И. Соколова стала образцом для копирования последующими учениками ИАХ. В 1824 г. гравер Ф. И. Иордан получил большую золотую медаль за программу «Меркурий усыпляет Аргуса» с картины П. И. Соколова [\[7, с. 431\]](#).

Анализ подготовительных рисунков к картине показал, что П. И. Соколов проделал большую планомерную работу над поиском художественного образа, руководствуясь, в том числе, общепринятой академической практикой. И. Ф. Урванов в 1793 г. в «Кратком руководстве» писал, что «деланье с натуры есть самое важнейшее в художестве учение, и ничто столь не ведет к истинному познанию» [\[10, с. 128\]](#). Это академическое кредо, масштабная и кропотливая работа над деталями будущего полотна стали залогом высокой оценки картины современниками.

В этом полотне отразилось не только великолепное владение художником принципами построения композиции. Согласно эстетическим воззрениям классицизма в России, композиция наравне с рисунком была одной из важнейших составляющих достоинств полотна. Подтверждением тому служат слова Д. А. Голицына, которые приводит А. А. Карев: «позиции фигур должны быть натуральны, наполнены экспрессии, перемешаны в движениях и усопротивлены в членах», а в зависимости от сюжета они будут «просты или благородны, оживленны или смиренны» [\[4, с. 43\]](#).

Полотно «Меркурий и Аргус» — прекрасный пример произведения, написанного в лучших традициях классицизма. Фундаментальные идеи построения композиции классицистического искусства, сформировавшиеся в академической практике ИАХ еще в середине XVIII в. и опубликованные в 1793 г. в сочинении И. Ф. Урванова заключали в себе мысль, «расположение есть благопристойное помещение разных предметов. Правила онаго состоят в том, чтоб те фигуры ставить ближе к середине, то есть на втором плане, кои в истории суть главныя действующие лица, или иначе сказать, кои главное совершают действие; а прочия помещать на третьем и первом плане, разные принадлежности и украшения» [\[4, с. 63\]](#). Таким образом, композиция предполагала наличие в значительной степени на переднем, реже на заднем плане, второстепенных деталей — фигур, растений, животных и даже символических образов, подчас характеризующих и помогающих раскрыть общее содержание. Канон картины или рисунка в эпоху классицизма предполагал, чтобы главные фигуры или действующие лица занимали три части картины, остальное отводилось пейзажу и второстепенным деталям. Важным в композиционном решении было также уравновешивание фигур на полотне, взаимосвязь между которыми строилась на ритмически выстроенных линиях и повторениях движений между главными и второстепенными персонажами. За счет градации множества оттенков и полутона П. И. Соколов добивается сдержанного колорита: в фигурах и на переднем плане преобладают теплые оттенки, в пейзаже — холодные. Такая гармония теплого и холодного усиливает сдержанность композиции.

А. А. Карев писал, что в «руководствах» и «рассуждениях» второй половины XVIII в. достаточно много написано о живописных приемах и «образе писания», который иначе понимается как путь или способ достижения изящества, приятности и красоты [\[4, с. 41\]](#). Фигуры на полотне П. И. Соколова «Меркурий и Аргус» соответствовали негласному канону изображения идеального человека или героя. Описание рекомендаций к такому

роду изображений мы можем увидеть в сочинении вице-президента ИАХ П. П. Чекалевского (1751–1817) «Рассуждение о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников» (1792). П. П. Чекалевский советовал художникам добиваться такого рисунка, чтобы в фигурах была видна правильность контуров, величавость образов, верное положение в пространстве и эмоциональная характеристика [4, с. 41]. «Не будучи сторонником активного действия, — А. А. Карев, — П. И. Соколов подчеркивает драматизм и трагизм ситуации при помощи «говорящих жестов» и соответствующих предметов [4, с. 102]». П. Н. Петров писал, что «дрема и тихое усыпление на лице Аргуса переданы удачно и вообще фигура надсматривателя за шалостями Юпитера моделирована прекрасно. Колорит несколько темен и красноват, во вкусе древних мастеров, например Доменико, но художник, уже внимательный к своему недостатку, тотчас же принялся за изучение колоритов и, совладав с сочностью манеры Рубенса, старался усвоить мягкость Ван Дейка и волшебство светотени Рембрандта [9, с. 73]». В действительности, можно отметить, как следует из теоретических положений и рекомендаций практического характера второй половины XVIII в., большое внимание, помимо рисунка, уделялось не только светотеневой моделировке, но и выразительности в трактовке фигур и окружения. Контраст и распределение уровня освещенности предметов способствовали формированию пространственной среды на полотне, что подчеркивало трехплановое построение композиции.

В данном полотне использован еще один важный художественный прием, который мы можем встретить на многих картинах того периода. Красота упругого, гибкого тела в противовес тяжелой инертной массе — излюбленное противопоставление просветительского классицизма, вытекающее из его культа органической жизненности; не стихийная физическая мощь, а одухотворенная материя, пронизанная волей, разумом и чувством, — лозунг этого стиля [6, с. 135]. Таким образом, П. И. Соколову блестяще удалось вобрать и отразить в данном произведении эстетическое кредо эпохи, пройдя планомерный творческий поиск идеального художественного образа.

Анализ картины «Меркурий и Аргус» П. И. Соколова, а также подготовительных рисунков и эскиза композиции, показал, что процесс работы над полотном основывался на принципах академической системы образования. Выполнение рисунков с натуры, зарисовок отдельных частей и фрагментов будущей композиции, стали основой последующего поиска лучшего образа в исторической картине. При этом было бы неверным утверждать, что подготовительные рисунки служили для П. И. Соколова только второстепенным материалом. Композиция, качество исполнения и степень прорисовки, говорят о высоком мастерстве и отношении к данным работам, как к самостоятельной разновидности искусства. С их помощью он постиг науку отображения соразмерности всех элементов композиции, гармонизации реалистических и художественно-идейных творческих направлений, что создало условие для формирования в картине «Меркурий и Аргус» П. И. Соколова художественного восприятия образа, в котором отразились идеи и эстетические представления русских и европейских просветителей. Выбор в качестве образца для копирования данной картины последующими поколениями учеников ИАХ показывает, что П. И. Соколову удалось создать эталонное произведение по всем канонам живописи классицизма.

## **Библиография**

1. Бабияк В. В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века): Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04. – СПб., 2005. – 739 с.
2. Байбурова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность

- Академии художеств в XVIII веке. – М.: БуксМарт, 2021. – 208 с.
3. Карев А.А. К вопросу об истоках исторической картины в России// Вестник Московского университета. Серия 8: История. – М.: Издательство Московского университета, 2019. № 1. – С. 146–159.
4. Карев А. А. Классицизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2003. – 319 с.
5. Карев А.А. О воспитании исторического живописца в России XVIII века// Императорская Академия Художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 125–133.
6. Коваленская Н. Н. Русский классицизм. – М.: Искусство, 1964. – 703 с.
7. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Часть II. Биографическая. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – 454 с.
8. Моисеева С. В. К лучшим успехам и славе Академии. Живописные классы Санкт-Петербургской Императорской Академии. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛНИН, 2014. – 216 с.
9. Петров П. Н. Художественные и исторические заметки П. Н. Петрова.– СПб.: политехн. заведение А. Баумана, 1862. Ч. II. – 97 с.
10. Пожарова М. А. Речи Джошуа Рейнольдса в контексте русской художественной мысли XVIII века // Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – М.: БуксМарт, 2022. – С. 121–131.
11. Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – СПб.: Palace Editions, 2005. Вып. 80. – 176 с.
12. Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635. Л. 1-38.
13. Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 11-28.
14. Российский государственный исторический архив. Ф.789. Оп. 1 ч.1. Д. 820. Л. 1

## 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 под заголовком «“Меркурий и Аргус” П. И. Соколова: эстетика картины, поиск художественного образа, восприятие современниками», судя по контексту, вероятнее всего, является роль набросков и зарисовок с натуры в работе П. И. Соколова над картиной «Меркурий и Аргус». Если объект исследования, работа П. И. Соколова над картиной «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ Ж-4976), упомянут в заголовке и атрибутирован в тексте как ряд исторических событий, то о предмете авторского внимания читателю приходится догадываться на протяжении всей статьи вплоть до итогового вывода, где автор, наконец-таки раскрывает, зачем он написал столько слов: «Выполнение рисунков с натуры, зарисовок отдельных частей и фрагментов будущей композиции, стали основой последующего поиска лучшего образа в исторической картине. При этом было бы неверным утверждать, что подготовительные рисунки служили для П. И. Соколова только второстепенным материалом. Композиция, качество исполнения и степень прорисовки, говорят о высоком мастерстве и отношении к данным работам, как к самостоятельной разновидности искусства. С их помощью он постиг науку отображения соразмерности всех элементов композиции, гармонизации реалистических и художественно-идейных творческих направлений, что создало условие для

формирования в картине "Меркурий и Аргус" П. И. Соколова художественного восприятия образа, в котором отразились идеи и эстетические представления русских и европейских просветителей». Подобная детективная интрига (сохранение в тайне от читателя истинного предмета авторского внимания вплоть до окончания повествования) не является чем-то уникальным и свойственна современному постмодернистскому исследовательскому мышлению, игнорирующему устойчивые методические традиции в угоду собственному самовыражению. Высокая степень субъективизма, особенно в обращении к искусству, в некоторых случаях оправдана, ведь эмоциональное содержание произведений искусства не передать без художественных приемов повествования. С позиций релятивистской эпистемологии (П. Фейерабенд и др.) любая исследовательская традиция или даже её отсутствие оправданы результатом: достигнутой научной новизной. Однако, в контексте данной конкретной работы, по мнению рецензента, художественный прием детективной интриги не в полной мере соответствует программе исследования и от усиления научно-методического обеспечения представленная на рецензирование статья только выигрывает. Автор пишет: «Объектом нашего внимания станет не только непосредственно само живописное полотно, но и ряд подготовительных набросков и эскизов к картине», — попросту допуская формально-логическую ошибку, представляя в качестве объекта не единое системное целое, а множество. Автор упускает из виду, что не только конкретное произведение искусства может являться объектом исторического искусствоведения, но и художественный процесс, что особую ценность представленному им исследованию придает обращение к историческому художественному процессу, к работе художника, отстраненной на века от времени обращения к нему исследовательского внимания.

С опорой на анализ архивных эпистолярных источников автор объясняет причины промедления пенсионера Императорской академии художеств П. И. Соколова с представлением им отчетной работы, а также приводит дополнительные доводы, вытекающие из контекста современных художнику методик художественного творчества, проанализированных А. А. Каревым. Отмеченная автором высокая оценка завершенной картины «Меркурий и Аргус» современниками художника свидетельствует о том, что двухгодичное промедление (1776 г. вместо 1774 г.) оправдано именно художественными целями. Из этого и следует авторский вывод о художественной ценности связанных с художественным процессом создания картины зарисовок.

Таким образом, несмотря на неточности в определении объекта и предмета исследования, а также отсутствие четкой артикуляции исследовательской проблемы, автору удалось раскрыть предмет исследования и представить достойный публикации в научном журнале результат. Тем не менее, рецензент рекомендует автору более конкретно формализовать программу исследования перед аналитической частью статьи (уточнить объект и предмет исследования, обозначить исследуемую проблему, цель и решаемые в аналитической части научно-познавательные задачи). В такой редакции «детективная интрига» рассеется, зато статья в целом приобретет логичную структуру повествования о результатах научного исследования.

Методология исследования опирается на продуктивный синтез историко-биографического метода и иконического анализа живописных образов. Автор усилил тематическую выборку изученной научной литературы историко-текстовым и сравнительным анализом архивных эпистолярных источников. Проанализированный эмпирический материал хорошо атрибутирован и его экспликация в теоретический дискурс составляет сильную сторону представленной работы. Вместе с тем, как отмечено выше, усиление научно-методического обеспечения повествования в вводном разделе статьи только усилит её научную ценность.

Актуальность обращения к теме исследования автор разъясняет читателю с опорой на

мнение А. А. Карева о значимости жанра исторической живописи в России второй половины XVIII в. для становления станковой картины. В этом контексте, безусловно, крайне важно продемонстрировать, что художественный процесс создания картины сопровождался набросками и зарисовками с натуры, постепенно обретавшими собственную уникальную художественную ценность. Именно в этом контексте, по мнению рецензента, раскрытая автором тема представляет интерес для исторического искусствоведения.

Научная новизна работы, выраженная в экспликации в теоретический дискурс архивных материалов, их анализе и обоснованных суждениях автора о художественной ценности набросков и зарисовок с натуры, выполненных П. И. Соколовым в процессе работы над картиной «Меркурий и Аргус», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный, хотя рецензент обращает внимание на одну неточность: при атрибуции произведения «П. И. Соколова (1753–1791) "Меркурий и Аргус" (1776, ГРМ Ж-4976)» использована нерасшифрованная аббревиатура, получающая разъяснения лишь дальше по тексту, а следовало бы дать расшифровку при первом упоминании.

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования, но как уже упоминалось, усиление научно-методического сопровождения в содержании вводного раздела способно существенным образом повысить качество публикации.

Библиография, учитывая обращения автора к эмпирическому материалу, в достаточной степени раскрывает проблемную область исследования и оформлена без грубых нарушений требования редакции и ГОСТа. Вместе с тем, рецензент отмечает, что автор упускает возможность позиционировать результаты своего исследования в более широком поле теоретического дискурса, игнорируя краткий обзор зарубежной научной литературы за последние 3-5 лет по близкой тематики. Хотя это замечание носит исключительно рекомендательный характер и не влияет на общую положительную оценку представленного научного результата.

Апелляция к оппонентам корректна и обходительна. Автор не заостряет внимания на участии в теоретических дискуссиях, хотя и заявляет о своей неординарной позиции.

Статья, по мнению рецензента, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки 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 ««Меркурий и Аргус» П.И. Соколова: эстетика картины, поиск художественного образа, восприятие современниками», в которой проведено исследование художественного произведения на предмет соответствия требованиям направления исторической живописи и академической методики.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что историческая живопись в России второй половины XVIII века стала особым явлением в русском искусстве. В ней отразились идеи теоретических трактатов Западной Европы, эстетические представления отечественных просветителей, которые нашли свое преломление и адаптацию в художественном образе. Как отмечает автор, подражание образцам являлось основным требованием академической методики, которое нашло воплощение именно в

исторической картине и скульптуре и символизировало рождение станковой картины. В качестве методологической основы автором используется комплексный подход, включающий общенаучные методы анализа и синтеза, а также художественный анализ. Теоретическим обоснованием послужили научные труды таких искусствоведов как Бабияк В.В., Карев А.А., Пожарова М.А. и др. В качестве эмпирического материала автором использованы непосредственно картина, наброски к ней, а также архивные материалы, содержащие воспоминания современников.

Целью исследования является анализ произведения П.И. Соколова (1753–1791) «Меркурий и Аргус» (1776, Государственный Русский музей Ж-4976) как отражения эстетического кредо русской исторической живописи второй половины XVIII века, а также поиска и воплощения художественного образа. Предметом исследования является не только непосредственно само живописное полотно, но и ряд подготовительных набросков и эскизов к картине.

К сожалению, в статье отсутствует материал, позволяющий сделать вывод об актуальности данного исследования. Автором не проделан библиографический анализ изучаемой проблемы несмотря на обширный научный дискурс, посвященный данному вопросу. Автором не проделан анализ научной обоснованности проблематики, вследствие чего представляется затруднительным делать предположение о научной новизне данного исследования.

Автором приведены требования, предъявляемые к историческому живописцу в XVIII веке, которые окончательно были сформулированы в 1793 г. И. Ф. Урвановым в «Кратком руководстве к познанию рисования и живописи исторического рода»: он «необходимо должен, равно как и стихотворец, быть богословом, философом, тонким политиком, искусным историком и трудолюбивым испытателем древностей». Как отмечено автором, во второй половине XVIII века работа над картиной на тему из истории или мифологии включала большой планомерный творческий процесс, в который, в равной степени, входило владение искусством рисунка (подготовительные наброски и рисунки с натуры), способность анализа материала и поиск художественного образа (работа над эскизами композиции), а также умение воплотить лучшую композицию при помощи цвета и света (живописное полотно).

На основе изучения и анализа предварительных набросков, сделанных П.И. Соколовым к своей картине «Меркурий и Аргус» автор прослеживает процесс трансформации идеи, образов и композиционного строя картины. П.И. Соколов, с точки зрения автора, проделал большую планомерную работу над поиском художественного образа, руководствуясь, в том числе, общепринятой академической практикой. Полотно «Меркурий и Аргус» — прекрасный пример произведения, написанного в лучших традициях классицизма.

Автор констатирует, что процесс работы над полотном основывался на принципах академической системы образования. Выполнение рисунков с натуры, зарисовок отдельных частей и фрагментов будущей композиции, стали основой последующего поиска лучшего образа в исторической картине. Автор статьи отмечает выполнение художником всех необходимых академических требований и канонов, что позволило ему создать эталонное произведение: композиционное решение, градация множества оттенков и полутона, гармония теплого и холодного, контраст и распределение уровня освещенности предметов, что в совокупности способствовало формированию пространственной среды на полотне и подчеркивало трехплановое построение композиции.

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

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для

современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение российской исторической живописи представляет несомненный теоретический и практический культурологический и искусствоведческий интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит из 14 источников, что является 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 после устранения указанных недостатков.

**Культура и искусство***Правильная ссылка на статью:*

Матюнина Д.С., Семёнова М.А., Хабибова А.С. Между Кохелем и Кальмюнцем. Ранние пленэры Габриэле Мюнтер в школе «Фаланга» Василия Кандинского // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70387 EDN: KTUVZZ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70387](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70387)

**Между Кохелем и Кальмюнцем. Ранние пленэры Габриэле Мюнтер в школе «Фаланга» Василия Кандинского****Матюнина Дарья Станиславовна**

кандидат искусствоведения

доцент департамента изобразительного, декоративного искусства и дизайна Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета

125363, Россия, г. Москва, ул. Фабрициуса, 21, оф. 101

✉ matdarya@ya.ru**Семёнова Мария Александровна**

доктор педагогических наук

профессор; Институт культуры и искусств; Департамент изобразительного, декоративного искусства и дизайна; Московский городской педагогический университет

125363, Россия, г. Москва, ул. Фабрициуса, 21, оф. 115

✉ semenovamal@mgpu.ru**Хабибова Алевтина Сакмаровна**

кандидат педагогических наук

доцент; Институт культуры и искусств; Департамент изобразительного, декоративного искусства и дизайна; Московский городской педагогический университет

125363, Россия, г. Москва, ул. Фабрициуса, 21, оф. 205

✉ khabibovaas@mgpu.ru[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.4.70387

**EDN:**

KTUVZZ

**Дата направления статьи в редакцию:**

03-04-2024

**Дата публикации:**

10-04-2024

**Аннотация:** Предметом исследования предлагаемой статьи являются ранние пленэрные работы немецкой художницы-экспрессиониста Габриэле Мюнтер, впоследствии - участницы художественного объединения "Синий всадник", ученицы и подруги Василия Кандинского. Авторы статьи ставят целью рассмотреть и ввести в научный оборот ряд этюдов Мюнтер, созданных ей в период летних выездов на пленэр в 1902-1903 гг. в альпийские города Кохель и Кальмюнц с мюнхенской художественной школой "Фаланга", возглавляемой Кандинским. В статье также рассматриваются живописные пленэрные работы Кандинского, созданные им в те же годы там же, в Баварии - преимущественно пейзажи и этюды фигур в пейзаже. Авторы исследования видят своей задачей проследить влияние художественной манеры Кандинского и его роли как учителя на формирование Мюнтер-живописца. Методология исследования включает в себя формально-стилистический, сравнительный методы искусствоведческого анализа, а также комплексный историко-биографический подход. Актуальность исследования обусловлена его научной новизной: авторы статьи впервые в русскоязычной искусствоведческой литературе описывают до-экспрессионистские произведения Мюнтер периода совместных пленэров с Кандинским, прослеживают становление её художественного видения и живописной манеры, влияние на её формирование Кандинского. Развитие импрессионистической техники, общей у Мюнтер и Кандинского в начале 1900-х гг., по мнению авторов статьи, сочетается с индивидуальными поисками выразительности формы и цвета. Первым опытом пленэрной масляной живописи в особой "шпатель-технике" под руководством Кандинского сопутствуют успешные поиски Мюнтер в области графики, освоение техники печати цветной гравюры на дереве. Авторы статьи приходят к выводу, что на формирование оригинальной манеры Мюнтер в равной степени оказали влияние как живописное раскрепощение благодаря этюдной практике маслом, так и собственные опыты в рисунке и гравюре.

### **Ключевые слова:**

Габриэле Мюнтер, Василий Кандинский, графика, живопись, ксилография, Синий всадник, пейзаж, экспрессионизм, импрессионизм, этюд

Габриэле Мюнтер – немецкая художница-экспрессионист, часто именуемая европейскими историками искусства «пионером авангарда», ученица и на протяжении четырнадцати лет подруга Василия Кандинского, соосновательница и активнейшая участница объединения «Синий всадник», хозяйка знаменитого «Russenhaus» («Русского дома») в Мурнау неподалёку от Мюнхена (сейчас - мемориальный музей), где формулировались манифесты и находили своё творческое воплощение идеи немецкого экспрессионизма и авангарда. Этап творчества Габриэле Мюнтер и Василия Кандинского, связанный с «Синим всадником», достаточно полно исследован в зарубежной искусствоведческой литературе и отчасти - в отечественной. Гораздо в меньшей степени изучены и описаны предшествующие «Синему всаднику» годы формирования Мюнтер как живописца и графика, совпадающие с несколькими ранними годами творчества Кандинского, проведёнными им в Мюнхене в качестве педагога небольшой собственной художественной школы «Фаланга», и произведения, созданные Кандинским и Мюнтер за два первых лета совместных пленэров в Баварии. Описание и анализ этих произведений представляется авторам настоящего исследования актуальной и важной для понимания

генезиса модернизма задачей и обуславливает его научную новизну. Выбирая в качестве объекта изучения до-экспрессионистский период творчества Габриэле Мюнтер (и Василия Кандинского), его предмет исследователи сужают до первых двух лет совместной работы художников во время их путешествия по Баварии, при этом фокусируясь исключительно на работах, созданных на пленэре, либо по мотивам совместных пленэрлов в Кохеле и Кальмюнце. Таким образом, цель исследования – используя методы историко-биографического, формального и сравнительного искусствоведческого анализа, дать описание ряда произведений Мюнтер и Кандинского, созданных на пленэре в Кохеле и Кальмюнце в 1902-1903 годы. Поскольку в русскоязычной искусствоведческой литературе творчество Мюнтер исследовано в значительно меньшей степени, чем Кандинского, авторы статьи, стремясь восполнить недостающие фрагменты в творческой биографии художницы и включить их в число достойных искусствоведческого внимания, в большей мере сосредоточиваются на её произведениях. Хорошо известные специалистам этюды Кандинского, созданные им в эти годы одновременно с Мюнтер, написанные часто с той же точки зрения, в то же время суток и при том же освещении, используются в данном исследовании в качестве канвы и моделирующего лейтмотива. Исследуя этот период творчества Мюнтер, невозможно обойтись без Кандинского как формирующего её манеру и творческое кредо коллеги-художника, педагога и партнёра. Дополнительной задачей данного исследования становится намерение авторов проследить и характеризовать взаимные влияния и синхронно возникающие тенденции в творчестве обоих мастеров.

Впервые пленэрные работы обоих художников ранних совместных лет творчества привлекли внимание исследователей и были показаны на большой выставке «Под открытым небом. В путешествиях с Василием Кандинским и Габриэле Мюнтер» («Unter freiem Himmel. Unterwegs mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter») в городской художественной галерее Ленбаххаус в Мюнхене. Выставка проходила с 30 октября 2020 г. по 30 января 2022 г. и собрала обширнейший материал: живописные этюды Мюнтер и Кандинского, графику (рисунки и гравюры), заметки, фотографии. Кураторы выставки поставили себе целью проследить художественную связь и взаимные влияния в творчестве Кандинского и Мюнтер во время их совместных путешествий «налегке» по Баварии, а затем в Роттердаме, Тунисе, Рапалло и Париже. Многочисленные масляные этюды, фотографии и альбомы зарисовок Габриэле Мюнтер, сделанные в этот период, были представлены зрителям на выставке в Ленбаххаусе впервые. Организаторы выставки в сопроводительном тексте подчеркнули, что собранные ими для экспозиции материалы и произведения «дают представление о том, насколько частым было совместное использование парой одних и тех же мотивов и художественных приёмов, и в то же время демонстрируют очень личное, индивидуальное восприятие окружающего мира каждым из них» [23]. По следам выставки был опубликован альбом [13]. Персональные выставки Габриэле Мюнтер, в том числе большие ретроспективы, были довольно частым явлением художественной жизни Германии с конца 1970-х по 2000-е гг., о чём свидетельствует множество изданных каталогов [см. 5, 8-12, 17]. Также на немецком и английском языках во второй половине XX века публикуются биографии Мюнтер и Кандинского, в том числе содержащие главы, посвящённые периоду их совместного творчества, и монографии, исследующие как раннее, так и зрелое творчество Мюнтер [6, 7, 14, 15, 16, 18, 19]. Помимо этого, обширный иллюстративный и исследовательский материал, относящийся к художественной деятельности Мюнтер и Кандинского начала 1900-х гг., содержится на сайте городской галереи Ленбаххаус в разделах, посвящённых художникам «Синего всадника» и выставке «Под открытым небом» 2020-2022 гг., сайте фонда Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, а также на

интернет-странице художественной колонии города Кальмюнц [\[20-23\]](#).

Отечественные искусствоведы начали исследовать творчество и биографию Габриэле Мюнтер сравнительно недавно. В 2013 г. был издан каталог «Галерея Ленбаххаус» М.М. Силиной, содержащий главу «Габриэль Мюнтер и Алексей Явленский»[\[3\]](#), в которой описаны несколько работ художницы 1908-1909 гг. (периода «Синего всадника»). Затем в 2017 г. была опубликована монография М.М. Силиной, посвящённая творчеству Мюнтер, обзорно затрагивающая её творчество раннего периода [\[4\]](#) - в монографии есть воспроизведение и краткое описание этюда Мюнтер «Кандинский, пишущий пейзаж» 1903 г., созданного во время пленэра в Кальмюнце. В 2022 г. в январском выпуске журнала «Третьяковская галерея» вышла объёмная статья К.-И. Дост «Габриэле Мюнтер и художественных авангард искусства XX века», рассказывающая о роли Мюнтер в объединении «Синий всадник» и о годах её формирования как художника, в том числе о безусловном влиянии Василия Кандинского[\[2\]](#). Биографический характер имеет опубликованная к 100-летию «Синего всадника» в журнале о русской культуре за рубежом «Иные берега» статья М. А. Барановой «История одной любви: Василий Кандинский и Габриэле Мюнтер»[\[1\]](#). Таким образом, ни в одной из русскоязычных публикаций о Мюнтер и Кандинском нет анализа произведений художницы либо обоих художников 1902-1903 гг. – самых первых лет их совместных пленэротов, на которых авторы настоящей статьи решили сосредоточить внимание.

Началом развития Габриэле Мюнтер как художника, вероятно, нужно считать конец 1890-х годов, когда она приезжает в Дюссельдорф и впервые приступает к изучению академического рисунка у Эрнста Боша, затем в «Damenschule» («Женской академии») Вилли Шпатца.

Отец Габриэле, Карл Фридрих Мюнтер, зубной врач, уехав в Америку в 1848 году и женившись там на Вильгельмине Шойбер, вернулся вместе с женой в 1864 году в Германию. В семье родились трое детей: Карл Теодор, Эмми, и в 1877 году в Берлине – Габриэле. Дети получили разностороннее и прогрессивное воспитание. Толчком к развитию Габриэле Мюнтер как художника была, по всей видимости, поездка с сестрой Эмми к родственникам в США, где она с 1898 по 1900 г. изучала фотографию и делала много зарисовок и набросков. Вернувшись в Германию, она поселилась в Мюнхене, «столице искусств», городе знаменитого Сецессиона, наполненном атмосферой творчества и свободы. В Мюнхене летом 1901 года Габриэла поступила в «класс начинающих» Максимилиана Дазио школы «Объединения женщин-художниц» (Kuenstlerinnen-Vereins), где, в отличие от Дюссельдорфа, рисовала уже не гипсы, а голову с «живой модели» и пейзажи. Позже она в течение зимнего семестра посещает занятия у Анджело Янка и вскоре начинает рисовать в классе обнажённой натуры. От однокурсницы она узнает о недавно открывшейся здесь же, в Мюнхене, живописной школе «Фаланга». Зимой 1901-1902 гг. она проходит в «Фаланге» курс скульптуры Вильгельма Хюсгена, который включал и вечерние уроки рисования обнаженной натуры в классе живописи Василия Кандинского.

Кандинский, бывший студент юридического факультета Московского университета, в конце 1896 года окончательно принял решение заниматься живописью, переезжает со своей женой Анной в Мюнхен, привлечённый так же, как и многие художники его поколения, художественной славой столицы Баварии. «В то время как Париж был прогрессивнейшим художественным центром, Мюнхен предлагал большое разнообразие образовательных систем и методик. «Там умели рисовать», вспоминал Леонид Пастернак, опираясь на свой опыт студента и преподавателя Мюнхенской художественной академии,

объясняя тем самым предпочтение, которое отдавали многие его соотечественники-живописцы баварской столице» - пишет биограф Г. Мюнтер Гизела Кляйне [18, с. 129]. Мюнхенский живописец-импрессионист Ловис Коринт также подтверждает художественную славу Мюнхена: «В Мюнхене было не просто больше всего художников, там были лучшие. После Парижа [мюнхенская – прим. авт.] академия была самой известной в мире» [там же].

Пройдя обучение в самых популярных мюнхенских художественных школах Антона Ашбе и Шимона Холлоши, Кандинский открывает свою – «Фалангу». Здесь Габриэле Мюнтер учится вместе с Эмми Деслер, Марией Гислер, Ольгой Meerсон, Рихардом Коте и присоединившимися позже Хедвигом Фрёнером и Карлом Пальме. Одновременно она проходит курс ксилографии у графика и плакатиста Эрнста Ноймана, участника мюнхенского политического литературно-художественного кабаре «Одннадцать палачей» («Elf Scharfrichter»), одного из членов-учредителей «Фаланги». Учёба у Ноймана и получение опыта создания гравюры на дереве, безусловно, во многом определили дальнейшую манеру и творческие поиски Мюнтер.

В живописном классе Кандинского Мюнтер, судя по всему, выделялась смелостью, свободой манеры и трудолюбием, чем поразила учителя: «Кандинского пленила прямота ее суждений, её умение понимающе слушать, серьёзность в работе, которая могла неожиданно обернуться озорством» [18, с. 149]. Вскоре, помимо творчества, Кандинского и Мюнтер соединили романтические чувства: с самого начала учёбы Габриэле в «Фаланге», во время выезда школы летом на первый пленэр в Кохель-ам-Зее, они объяснились, признавшись друг другу во взаимном увлечении. Начался их роман, который продлился до 1917 года.

Учась живописи у Кандинского, зимой 1901-1902 гг. Мюнтер начинает писать масляными красками и практически сразу в технике, рекомендованной Кандинским – мастихином. Кандинский считал, что техника наложения масляных красок шпателем (мастихином), так называемая «шпатель-техника», раскрепощает живописца, и призывал своих учеников наносить краску «широко и ровно шпателем» [18, с. 153]. В этой технике в последующие несколько лет оба художника создадут ряд произведений в легкой этюдной импрессионистической манере.

Первая известная пленэрная работа Мюнтер в шпатель-технике – масляный этюд, написанный во время выезда с «Фалангой» в Кальмюнц в 1903 г. (Илл. 01).



Слева: Илл. 01. Г. Мюнтер. Кальмюнц. 1903 г.М., к. 25 x 16 см. Ленбаххаус, Мюнхен.  
Справа: Илл. 02. Г. Мюнтер. Дома в Кальмюнце. 1903 г. Цветнаяксилография. 18,3 x 18,8 см. Ленбаххаус, Мюнхен

Это небольших размеров городской пейзаж вертикального формата. Он написан пастозно, некрупными раздельными мазками в «натуральной» палитре зелёных и коричневых тонов и импрессионистически-свободно: контуры объектов расплываются, растворяясь в световоздушной среде. Спустя некоторое время, зимой 1903-1904 гг., Мюнтер готовит по рисункам, сделанным в Кальмюнце, свою первую серию цветных ксилографий. Они рождаются благодаря её тяге, о которой она часто пишет позже в письмах и дневниках, «обрисовывать предметы четко и лаконично» [18, с. 152]. Это высказывание художницы подтверждает достаточно распространенное мнение исследователей её наследия о том, что Мюнтер, в отличие от Кандинского (уже на раннем этапе своего творчества «колориста»), скорее тяготеет к рисунку и структурированной трактовке форм, нежели к импрессионистической живописности и мышлению «цветовыми пятнами». Всегда следовавшая рекомендациям учителя относительно цветовых отношений и композиции своих этюдов, Мюнтер одновременно с этим в своих кальмюнцких альбомах оставляет карандашные зарисовки, демонстрирующие её упрощённое восприятие цвета: она очерчивает области разного цвета контурами и ставит в них цифры, обозначающие цвета. Эти зарисовки, как и ранние ксилографии, являются отходом от «атомизации» цвета, поиска полутонаов и тонких, интуитивно воспринимаемых цветовых отношений импрессионистической живописной концепции. На цветной ксилографии Мюнтер «Дома в Кальмюнце» (Илл. 02) изображён тот же вид угла улочки, что на масляном этюде. Мюнтер создает эту ксилографию спустя месяцы после пребывания в Кальмюнце, зимой 1903 г, в Мюнхене и, очевидно, использует для неё фотографию мотива, с которой делает точную контурную обводку. В ксилографии уверенно разобраны тона. Чёткие линии, очерчивающие дома, контраст их темной массы со светлой мостовой создают красивый графический эффект.

Одновременно с очевидным тяготением Мюнтер к графике и четкой лаконичной «обрисовке предметов», масляный этюд 1903 года, изображающий перспективу небольшого переулка в Кальмюнце, написан вовсе не «жестко». Характерные старинные франконские постройки и кривая улочка, уходящая вглубь, густой акцент зеленых ворот на фасаде дома справа, светлое сизовато-сиреневое небо – всё написано одинаково пастозно, подвижными и как будто неуверенно наложенными мазками, без дифференциации плотности материей и фактур. Вертикали стен домов мягко «втекают» в волнующуюся, горбящуюся горизонталь неровного тротуара, образуя единую подвижную каменистую массу. Тёплая охра и красновато-коричневый тон вертикалей (фасадов домов) заметно темнее светлой охристой, с включением зеленоватых мазков, горизонтальной поверхности мостовой. Разбелённое сизо-сиреневое небо холодным тоном обрамляет и оттеняет тёплый землистый колорит домов и мостовой. Эффект глубинности и перспективы создают ритмично падающие на мостовую горизонтальные красно-коричневые полосы теней от домов, которые становятся холодно-серыми вдали, и темный свод арки дома с серой стеной в конце переулка, как замковый камень, собирающий композицию.



Слева направо: Илл. 03. В. Кандинский. Улочка в Кальмюнце. Лето 1903 г.; Илл. 04. Василий Кандинский в Кальмюнце. 1902 г./ Василий Кандинский в Ротенбурге-на-Таубере. 1903 г.; Илл. 05. Фото Г. Мюнтер. Кальмюнц. 1903 г.

Кандинский пишет в Кальмюнце тот же мотив почти с той же точки зрения. Его пейзаж «Кальмюнц» (Илл. 02) немного больших размеров. Точка, с которой написан этюд Кандинского, ближе к изображённым объектам: дома крупнее, перспектива переулка короче. Цветовое решение несколько иное, чем у Габриэле: в этюде доминируют холодные лиловые, серые тона, много оттенков зелёного и жёлто-зелёного вместо охры, которую мы видим в пейзаже Мюнтер. Кандинский пишет гораздо шире, его мазки крупнее, он накладывает их гораздо определённее «по форме»: вертикальными мазками пишет стены домов, горизонтальными крыши, «текущие», заворачивающие вместе с улочкой горизонтальные охристо-зеленые мазки шпателя, использует лишь для мостовой. Неба на его этюде немного – желтовато-серый краешек наверху холста. На тротуаре нет теней от домов, как будто солнце, о присутствии которого можно было догадываться на этюде Мюнтер, зашло за облака. Кривизна улицы, тёмная арка в конце, изумрудные ворота на фасаде дома справа – всё это изображено на этюде Кандинского, как и у Мюнтер.

Биографы Мюнтер и Кандинского зачастую рядом с этими двумя этюдами художников приводят фото, автором которого, вероятно, является Мюнтер. Фотография в большинстве случаев называется «Кандинский в Кальмюнце» (Илл 04) и датируется летом 1902 г. [см., например, 18, с. 179. Издано в 1994 г.]. Однако в альбоме «Синий всадник» («Der Blaue Reiter»), изданном в 2009 году, эта же фотография опубликована под названием «Кандинский в Ротенбурге-на-Таубере» («Kandinsky in Rothenburg ob der Tauber») и датирована ноябрём 1903 г. [\[5, с. 197\]](#). На фото Кандинский стоит в переулке, очень похожем на переулок Кальмюнца: перспектива улицы и угол, с которого он снят, а также фасад дома с двускатной крышей на втором плане, напоминают композицию обоих живописных этюдов. Авторы настоящей статьи склоняются к тому, что на фото не Кальмюнц, так как на Кандинском пальто или плащ и шляпа, более подходящие для осенней ноябрьской погоды. Но, даже если фото снято не в Кальмюнце, оно представляет интерес как одно из многих фото в обширной фотохронике совместного путешествия «под открытым небом» Мюнтер и Кандинского, которое будет продолжаться и дальше. В архиве Мюнтер есть ещё одна фотография, непосредственно того переулка, который оба пишут летом в Кальмюнце (Ил. 05) [\[5, с. 195\]](#). Для живописцев-экспериментаторов, открывающих для себя возможности пленэра, писать пейзажи и друг друга, путешествуя, вести «путевой дневник» в этюдах, зарисовках и фотографиях, было естественно, и Мюнтер с Кандинским с увлечением это делают, оставляя, помимо живописного и графического, обширный фотоархив.

Путешествия и совместные этюдные опыты Мюнтер и Кандинского начались не в Кальмюнце, а годом раньше в Кохеле. Туда, в этот небольшой городок в Альпах, впервые отправились в 1902 году на пленэр ученики живописного класса школы

«Фаланга». В Кохеле Кандинский и Мюнтер сблизились, вместе катаясь по окрестностям на велосипеде в поисках живописных мотивов. В фотоматериалах 1901-1903 гг. (авторы – Мюнтер и Кандинский), значительное место занимают фото, сделанные летом в Кохеле. На них – Кандинский со своим живописным классом, учениками «Фаланги» в Кохеле (Илл. 06), фотография Габриэле Мюнтер на пленэр в Кохеле (Илл. 07) и Василия Кандинского там же на велосипеде (Илл. 08, 09). Позже, уже следующим летом в Кальмюнце, сделано еще одно фото Кандинского с велосипедом около гостиницы «Роте Амзель» в Кальмюнце (Илл. 010).



Слева направо: Илл. 06. Фото Г. Мюнтер. В. Кандинский со своим классом школы «Фаланга» в Кохеле. 1902 г.; Илл. 07. Габриэле Мюнтер, пишущая в Кохеле. Июль 1902 г.



Слева направо: Илл. 08. В. Кандинский в Кохеле, июль 1902 г.; Илл. 09. Фото Г. Мюнтер. В. Кандинский на велосипеде, лето 1902 г.; Илл. 10. В. Кандинский с велосипедом перед гостиницей «Роте Амзель» в Кальмюнце, лето 1903 г.

В период пребывания «Фаланги» в Кохеле Кандинский, ставивший себе основной задачей работать над пейзажем, создаёт параллельно несколько импрессионистически свободных этюдов с женскими фигурами в пейзаже разной степени законченности: портрет сидящей на зелёном холме на фоне голубых скал Габриэле Мюнтер (Илл.11), портрет стоящей на фоне холмов и сельских построек Габриэле Мюнтер в блузке с розовыми рукавами (Илл. 12), неоконченный этюд женской фигуры в пейзаже (Илл. 013). На пленэрах Кандинский и Мюнтер использовали грунтованный картон небольшого формата, который легко можно было взять с собой и быстро покрыть красочным слоем. Поскольку они во время этюдов часто рисовали друг друга, особенно интересно оценить различия этих работ в построении перспективы, выборе мотива и технике.



Слева направо: Илл. 11. В. Кандинский. Габриэле Мюнтер в Кохеле. 1902 г. М., к. 32 х 29,3 см; Илл. 12. В. Кандинский. Кохель. Габриэле Мюнтер 1902 г. М., к. 32,6 х 23,5 см; Илл. 13. В. Кандинский. Дама, стоящая на опушке леса. 1902 г.

Год спустя после пленэра в Кохеле, летом в Кальмюнце, Мюнтер создаёт пейзажный этюд с мужской фигурой «Кандинский, пишущий пейзаж» (Илл. 14).



Слева направо: Илл. 14. Г. Мюнтер. Кандинский, пишущий пейзаж. 1903 г., Кальмюнц. М., к. 16,9 х 25 см.; Илл. 15. Фото Г. Мюнтер. Кандинский, пишущий пейзаж у замка Бургхюгель в окрестностях Кальмюнца, лето 1903 г.

Так в Кальмюнце развивается продолжение темы «человек в пейзаже», начатой Кандинским в Кохеле, и характерной свободной техники «растворения» фигуры (и других объектов) в среде. «Кандинский в пейзаже» – одна из самых известных ранних работ Габриэлы Мюнтер, репродуцируемая в большинстве монографий и альбомов, посвящённых её творчеству и творчеству художников «Синего всадника» и экспонируемая на многих выставках. Исследователи, анализируя ее, вновь и вновь задаются вопросом, решает ли она здесь, как и Кандинский в своих описанных выше этюдах, чисто импрессионистическую задачу соединения фигуры с природным окружением, воздухом, средой, или же этот этюд – лишь этап освоения техники масляной живописи периода, когда художница попросту чисто технически не определилась, как отделять фигуру от ландшафта.

В этом этюде Мюнтер помещает фигуру Кандинского строго в композиционный центр. Такая, кажущаяся примитивной, компоновка выглядит немного «неуклюже» и, на первый взгляд, показывает непонимание молодой художницей законов композиции. Исследователь творчества Мюнтер Гизела Кляйне полагает, однако, что эта компоновка, лишающая этот этюд динамики и, в определенном смысле, визуальной «интриги», тем не менее, может объясняться целенаправленным желанием Мюнтер сделать акцент на

человеке, вокруг фигуры которого тает, становится невесомым окружающий его ландшафт: «Кандинский сидит прямо посреди горизонтально расстилающегося холмистого пейзажа под широкой полосой светлого неба; его несколько напряженное положение головы, слегка согнутая спина, резкие углы локтей и легкое напряжение корпуса вплоть до четко обозначенных кончиков ступней, демонстрируют, - и можно даже проследить, как это выделено цветом, - графически жесткую структуру, лежащую в основе живописного этюда» [\[18, с. 174\]](#).

На фото, сделанном Габриэле там же, в Кальмюнце, Василий Кандинский сидит в точно такой же позе на высоком холме на фоне замка Бургхюгель (Илл. 15): его шея, плечи и голова, угол согнутых локтей – тот же, что и в живописном этюде Габриэле, только ноги, в отличие от этюда, на фото не вытянуты вперед, а согнуты в коленях. Пожалуй, выделенный цветом характерный каркас фигуры, отмечаемый исследовательницей, действительно присутствует в живописной работе Мюнтер, и в какой-то степени является способом «отделить» этюдо, широко написанную фигуру человека от так же широко «взятого» фона. При этом стоит признать, что, в конечном итоге, импрессионистические задачи «растворения в среде» в этом этюде Мюнтер выходят на первый план, и фигура скорее плотно срослась и соединена со средой, нежели отделена от неё. Нужно отметить, что впоследствии Мюнтер в ряде работ, в которых человек либо группа людей размещаются в пейзаже или интерьере, использует такую же, казалось бы, по-детски простую, «неуклюжую» композицию (например, «Кандинский и Эрма Босси за столом», 1910 г.; «Kahnpartie», 1910 г. и др.).

Кандинский, в свою очередь, пишет в Кальмюнце Габриэле за работой над этюдами (Илл. 16, 17)



Слева направо: Илл. 16. В. Кандинский. Габриэле, пишущая в Кальмюнце. Этюд. Лето 1903 г. М., к. 24 x 33 см. Ленбаххаус, Мюнхен; Илл. 17. В. Кандинский. Кальмюнц. Пища Габриэле Мюнтер. Лето 1903 г., м., 58,2 x 58,5 см. Ленбаххаус, Мюнхен

В этюдах Кандинского мы видим ту же импрессионистическую манеру и понимание цвета, то же «тайное» фигуры в среде, особенно – в первом этюде горизонтального формата. Чёткие контуры у изображенных объектов – фигуры Габриэле со спиной на первом плане под ярко-белым зонтом, фасадов домов позади – отсутствуют, мазки раздельные, широкие и крупные благодаря «шпатель-технике». Этюд квадратного формата отличается большей «суворостью» живописного стиля: Кандинский здесь выбираетдержанную серо-коричневую цветовую гамму и жёстко, графически выразительно «конструирует» фигуру художницы с переносным мольбертом на крайнем переднем плане, за ней – тёмные стволы деревьев и массивы графитно-серых фасадов домов на фоне светлого неба.



Слева направо: Илл. 18. В. Кандинский. Габриэле Мюнтер на пленэре перед мольбертом. 1910 г.; Илл. 19. Г. Мюнтер. Прогулка на лодке с Кандинским. 1909 г. М., к. 40,3 х 26 см

Очень похожая композиционно картина Кандинского 1910 года с тем же сюжетом – Габриэле Мюнтер в профиль на фоне горного пейзажа (Илл. 18) демонстрирует, насколько сильно развился и изменился его художественный метод менее чем за десятилетие. Фовистски свободные локальные цветовые пятна, крупно взятые отношения и массы и безусловное тяготение к абстрагированию в этом этюде (как и других) Кандинского 1910-х годов демонстрируют его эволюцию в сторону живописной абстракции. Сделанный годом раньше, в 1909 году, этюд Мюнтер «Прогулка на лодке с Кандинским» (Илл. 19), где он изображён стоящим в лодке на фоне гор, показывает, что и её живописный язык синхронно с учителем развивается в сторону той же лапидарности, упрощений, яркости цветового пятна, не оставляя и намёка на импрессионистический подход начала 1900-х годов.



Илл. 020. Г. Мюнтер. Сад перед Роте Амзель в Кальмюнце. 1903 г.

Пейзаж Кальмюнца «Сад перед Роте Амзель», написанный Мюнтер с той же точки зрения, с которой она изображена на этюде Кандинского у мольberта, значительно солнечнее и импрессионистичнее холодно-серой вариации учителя (Илл. 20). В нём очевидно то же непосредственно-позитивистское восприятие действительности, что в «Пишущем пейзаж Кандинском»: цвета светлые и свежие, цветовые замесы и отношения напоминают сельские пейзажи французских импрессионистов. Поскольку здесь фактурой служат не зелёные холмы, а городская улица, линейная перспектива, конструктивные построения и при этом обилие воздуха создают в гораздо большей степени организованное пространство, чем в раннем этюде. И, при сравнении с этюдом улицы Кальмюнца, где Габриэле впервые использовала технику наложения краски мастихином,

этюд «Сад перед Роте Амзель» написан технически более уверенно: широкие диагонально расположенные мазки шпателем на переднем плане, обозначающие, видимо, выложенный камнем откос улицы, на которую ведут жёлтые ступени лестницы, сменяются горизонтальными мазками охры, «выкладывающими» брускатку мостовой, и затем сиреневыми и голубыми удлинёнными вертикальными мазками, формирующими фасады домов. Дневное небо на этюде Мюнтер, в отличие от пейзажа Кандинского, написано почти реалистично: на светло-голубом фоне плывут бело-лиловые облака.



Ил. 21. Г. Мюнтер. Мотив в Кальмюнце. Цветная ксилография. 1903 г. 18,9 x 30,5 см. Ленбаххаус, Мюнхен

Ксилографию «Мотив в Кальмюнце» (Илл. 21) со скалистыми образованиями на берегу реки в окрестностях города Мюнтер создает по летним карандашным наброскам следующей зимой в Мюнхене. Скалы и поверхность земли художница окрашивает оттенками синего и коричневато-зелёного. Динамично трактованный мотив отличается графической уверенностью: отчётливо проступающие формы, густые падающие контрастно очерченные тени. Вновь мы видим, как Мюнтер-график в своей творческой эволюции «опережает» Мюнтер-живописца. Позже она напишет о своих живописных и графических искааниях и эволюции творческих задач: «От начальных натуралистических этюдов я быстро пришла к импрессионистическому мазку и одновременно к цветной ксилографии, которая была, безусловно, технической попыткой соединить лаконичную трактовку формы с плоским широким цветовым пятном» [\[8, с. 30\]](#)

Из живописного наследия Габриэле Мюнтер рассматриваемого периода стоит также упомянуть два легко и широко написанных этюда «Долина в Шлоссберге в Кальмюнце» (Илл. 22) и «Дома в Кальмюнце» (Илл. 23). На первом этюде горизонтального формата изображена дорога среди зелёных холмов и очертания крепости вдали на холме. Этюд написан широко, быстрыми мазками, отличается свежестью колорита и импрессионистической незавершённостью. На втором, сравнительно небольшом по размерам масляном этюде «Дома в Кальмюнце», изображена цепочка домов на берегу ручья. Фасады обозначены крупными локальными мазками мастихина. Несмотря на в целомдержанную коричневато-зелёную палитру ранних пленэрных этюдов Мюнтер, здесь можно увидеть вкрапления светло-красных и ярко-белых тонов.



Слева направо: Илл. 22. Г. Мюнтер. Долина в Шлоссберге в Кальмюнце. 1903 г.; Илл. 23. Г. Мюнтер. Дома в Кальмюнце. 1903 г. М., к. 51 х 25 см. Ч. собр.

Таким образом, ряд рассмотренных ранних произведений Габриэле Мюнтер, созданных во время пленэрлов с Кандинским в 1902-1903 гг., позволяет увидеть предысторию Мюнтер-экспрессиониста и неофовиста. Мы видим, как «борется» юная художница с маслом, осваивая «шпатель-технику», стремясь раскрепоститься в живописи: научиться разбирать крупные цветовые отношения, массы, цветом моделировать форму. Живописная манера Мюнтер, как и Кандинского, в эти годы – импрессионизм. Параллельно она много рисует и создаёт гравюры на дереве, и как график определённо чувствует себя увереннее, оригинально и легко добиваясь поставленных задач. Позже, называя себя прежде всего рисовальщицей, а не живописцем, Габриэле Мюнтер напишет: «Кто внимательно рассматривает мои картины, тот находит в них рисовальщика» [2, с. 79-80] и «Я так привыкла с детства рисовать, что позже, когда я пришла к живописи... мне казалось, что умение рисовать у меня врождённое, а живописи мне нужно учиться» [там же, с. 79].

Новое, фовистское и неопримитивское понимание формы и цвета, появится в живописных работах Габриэле Мюнтер следующего десятилетия, периода «Синего всадника». По всей вероятности, её творческая манера сформируется, в том числе, благодаря: шпатель-технике, помогающей, отбросив мелкое, сосредоточиваться на больших массах и отношениях; опыту работы в гравюре, переводу живописных произведений и рисунков в тоновые, жестко графические структурированные, лаконичные формы; помимо этого, в дальнейшем на формирование её манеры повлияет работа в декоративно-прикладном искусстве, открытие витража и народного искусства, что произошло также в период совместного творчества и общего увлечения народным искусством с Кандинским. Тем временем Кандинский, как и Мюнтер, постепенно перерабатывает и перерастает свой ранний живописный импрессионизм, двигаясь в последующее десятилетие в сторону абстракции. Рассмотренные нами первые два года становления Мюнтер как живописца – годы её ученичества, влияния учителя и поиска собственного творческого пути. Воздействие Кандинского (как художника, педагога и близкого человека) на Мюнтер в эти годы очевидно, как очевидно и то, что Мюнтер при поддержке и под руководством Кандинского ищет самостоятельный путь в живописи. «Ты безнадёжна как ученик – тебе невозможно ничего привить. Ты можешь делать только то, что вырастает в тебе самой» – скажет позже Кандинский, убеждённый в том, что её природный талант и художественное чутье сами ведут её в нужном направлении [6, с. 138]. Габриэле Мюнтер напишет о нём: «Он сопровождал моё развитие и творчество до 1916 года, чрезвычайно тонко понимая, лелея и поддерживая его, но никогда не пытаясь на него повлиять» [цит. по 8, с. 30].

## Библиография

1. Баранова М. А. История одной любви: (Василий Кандинский и Габиэле Мюнтер). К 100-летию «Синего всадника» // Иные берега, №3 (23). Москва, 2011. С. 116-140.
2. Дост К.-И. Габриэле Мюнтер и художественных авангард искусства XX века // Третьяковская галерея. №1 2022 (74). С. 70-85.
3. Силина М. М. Галерея Ленбаххаус. М.: Директ-Медиа, Комсомольская правда, 2013. 96 с.
4. Силина М. М. Габриэле Мюнтер. М.: Директ-Медиа, Комсомольская правда, 2017. 70 с.
5. Der Blaue Reiter. Aus dem Lenbachhaus München: Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky. Hrsg. von Stiftung Frieder Burda, Helmut Friedel und Annegret Hoberg. Texte von Frieder Burda, Helmut Friedel, Annegret Hoberg, Matthias Mühling. Baden-Baden: Museum Frieder Burda, Ostfildern, 2009. 232 S.
6. Eichner J. Kandinsky und Gabriele Muenter – Von Urschprüngen moderner Kunst. Muenchen: Verlag F. Bruckmann, 1957. 221 S.
7. Filip O. Das Russenhaus: Roman um Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. Munchen: Langen Müller, 2007. 240 S.
8. Gabriele Münter. Katalog der Ausstellung. Kunstverein in Hamburg, Apr.-29. Mai 1988 etc. Hrsg. von Karl-Egon Vester. Bremen: Manholt, 1988.-133 S.
9. Gabriele Münter: Werke im Museum Gunzenhauser. Dieser Bestandskatalog des Museum Gunzenhauser erscheint anlässlich der Ausstellung Gabriele Münter. Gemälde, Hinterglasmalerei, Arbeiten auf Papier, 2. November 2008-19. April 2009. 2009. 179 S.
10. Gabriele Münter: 1877-1962. Gemälde, Zeichnungen, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz. Städt. Galerie im Lenbachhaus München, 22. April-3. Juli 1977. München, 1977. 142 S.
11. Gabriele Muenter. 1877-1962. Retrospektive. Herausgegeben von Annegret Hober und Helmut Friedel. Mit Beiträgen von Shulamith Behr, Reinhold Heller, Annegret Hoberg, Annika Öhrer. Prestel-Verlag, Muenchen, 1992. 300 S.
12. Heller R. Gabriele Münter: the years of Expressionism. 1903-1920. Ausstellung Milwaukee. Wisbaden, 1997. 184 S.
13. Henn S.L., Mühling M. Unter freiem Himmel: unterwegs mit Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstabau, 2020. 252 S.
14. Hoberg A. Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences 1902-1914. Prestel, 2005. 159 S.
15. Hoberg A. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen. Prestel, 1994. 159 S.
16. Kandinsky V.V. Briefwechsel: Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc. Munchen: Piper, Zurich, cop. 1983. 327 S.
17. Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau, 1908-2008. Eine Sonderausstellung im Schlossmuseum Murnau 11. Juli bis 9. November 2008. Bearbeitet von Brigitte Salmen. Murnau, 2008. 168 S.
18. Kleine G. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky: Biographie eines Paars. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1994. 813 S.
19. Münter G., Hartlaub G.F. Menschenbilder in Zeichnungen. Berlin, 1952. 20 S.
20. Gabriele Münter- und Johannes Eichner- Stiftung // [сайт фонда Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера]. URL: <https://www.muenter-stiftung.de/> (дата обращения: 06.04.2024)

21. Lenbachhaus. Gabriele Münter-und Jochannes Eichner Stiftung // [страница собрания Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера на сайте городской галереи Ленбаххаус в Мюнхене]. München, 2020. URL: <https://www.lenbachhaus.de/museum/stiftungen/gabriele-muenter-und-johannes-eichner-stiftung> (дата обращения: 06.04.2024)
22. Maler in Kallmünz. Malerkolonie Bergverein Kallmünz. // [сайт художественной колонии г. Кальмюнц]. Kallmünz. URL: <https://www.bergverein-kallmuenz.de/Maler-in-kallmuenz/13-Gabriele-Muenter.html> (дата обращения: 06.04.2024)
23. Unter freiem Himmel. Unterwegs mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter 13. Oktober 2020 – 30. Januar 2022. Lenbachhaus // [страница выставки «Под открытым небом. В путешествии с Василием Кандинским и Габриэле Мюнтер» сайта городской галереи Ленбаххаус в Мюнхене]. München, 2020. URL: <https://www.lenbachhaus.de/programm/ausstellungen/detail/unter-freiem-himmel> (дата обращения: 06.04.2024)

## **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 «Между Кохелем и Кальмюнцем. Ранние пленэры Габриэле Мюнтер в школе «Фаланга» Василия Кандинского», в которой проведено исследование творческой биографии и становления уникального художественного стиля немецкой художницы-экспрессиониста в результате взаимного влияния и синхронно возникающих тенденций в творчестве обоих мастеров. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что рассмотренные в исследовании первые два года становления Мюнтер как живописца являются периодом ее ученичества, влияния учителя и поиска собственного творческого пути. Воздействие Кандинского как художника, педагога и близкого человека на Мюнтер в эти годы очевидно, именно в эти годы Мюнтер при поддержке и под руководством Кандинского ищет самостоятельный путь в живописи.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью восполнить фрагменты в творческой биографии художницы и включить их в число достойных искусствоведческого внимания.

В ходе исследования автором применялись общенаучные методы анализа и синтеза, а также биографический, историко-культурный и компаративный анализ. Эмпирическую базу составили произведения Г. Мюнтер и В. Кандинского, а также воспоминания самих художников, их современников и биографов.

Цель настоящего исследования - используя методы историко-биографического, формального и сравнительного искусствоведческого анализа, дать описание ряда произведений Мюнтер и Кандинского, созданных на пленэре в Кохеле и Кальмюнце в 1902-1903 годы. Объектом изучения является до-экспрессионистский период творчества Габриэле Мюнтер (и Василия Кандинского), его предметом – работы, созданные в период первых двух лет совместного творчества на пленэре, либо по мотивам совместных пленэрлов в Кохеле и Кальмюнце.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает, что этап творчества Габриэле Мюнтер и Василия Кандинского, связанный с «Синим всадником», достаточно полно исследован в зарубежной искусствоведческой литературе и отчасти – в отечественной. Гораздо в меньшей степени изучены и описаны предшествующие

«Синему всаднику» годы формирования Мюнтер как живописца и графика, совпадающие с несколькими ранними годами творчества Кандинского, проведёнными им в Мюнхене в качестве педагога небольшой собственной художественной школы «Фаланга», и произведения, созданные Кандинским и Мюнтер за два первых лета совместных пленэрлов в Баварии. Отечественные искусствоведы начали исследовать творчество и биографию Габриэле Мюнтер сравнительно недавно. Однако, как отмечает автор, ни в одной из русскоязычных публикаций о Мюнтер и Кандинском нет анализа произведений художницы либо обоих художников 1902-1903 годов – самых первых лет их совместных пленэрлов, на которых автор настоящей статьи решил сосредоточить внимание. Описание и анализ этих произведений и обуславливает его научную новизну.

Автор детально раскрывает биографию художницы с начала ее творческого пути, когда в конце 1890-х годов она приезжает в Дюссельдорф и впервые приступает к изучению академического рисунка у Эрнста Боша, затем в «Damenschule» («Женской академии») Вилли Шпатца.

Автором детально проанализирована творческая деятельность обоих художников в период с 1902 по 1903 годы, дан подробный художественный и композиционный анализ произведений, что позволило автору выявить элементы взаимного влияния и синхронно возникающих тенденций в творчестве обоих мастеров. Рассмотренные ранние произведения Габриэле Мюнтер, созданные во время пленэрлов с Кандинским в 1902-1903 годы, позволили автору увидеть предысторию Мюнтер-экспрессиониста и неофовиста и прийти к заключению, что её творческая манера сформировалась благодаря шпатель-технике, опыту работы в гравюре, переводу живописных произведений и рисунков в тоновые, жестко графические структурированные, лаконичные формы, а также работа в декоративно-прикладном искусстве, открытие витража и народного искусства.

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение факторов, влияющих на становление и развитие творческой личности 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 23 источников, в том числе и иностранных, 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:*

Цзинь Ф., Федоровская Н.А. Искусство цзяньчжи в творчестве китайской художницы Ку Шулань (анализ творческого метода на примере работы «Богиня вырезания из бумаги») // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70404 EDN: YZYKBC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70404](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70404)

## **Искусство цзяньчжи в творчестве китайской художницы Ку Шулань (анализ творческого метода на примере работы «Богиня вырезания из бумаги»)**

**Цзинь Фэн**

кандидат искусствоведения



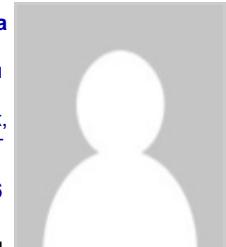
аспирант школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет,  
старший преподаватель департамента искусств и дизайна Хэйхэский университет

690922, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Русский Остров, кампус ДВФУ, корпус 6.2, кв.  
449

✉ [tczin.fen1@dvgfu.ru](mailto:tczin.fen1@dvgfu.ru)

**Федоровская Наталья Александровна**

доктор искусствоведения



профессор, директор департамента искусств и дизайна школы искусств и гуманитарных наук,  
Дальневосточный федеральный университет

690922, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Русский Остров, Корпус F, оф. 406

✉ [fedorovskaya.na@dvgfu.ru](mailto:fedorovskaya.na@dvgfu.ru)

[Статья из рубрики "История искусств"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.4.70404

**EDN:**

YZYKBC

**Дата направления статьи в редакцию:**

09-04-2024

**Дата публикации:**

17-04-2024

**Аннотация:** Предметом исследования данной статьи является изучение творчества известного китайского мастера народных ремесел Ку Шулань (1920-2004), которая

демонстрирует тенденции современного развития китайского народного искусства вырезания из бумаги (цзяньчжи). Мастер является автором уникальной техники вырезания из бумаги, основанной на традиционной технологии создания изображений из бумаги. Особое внимание в исследовании уделяется анализу коллажной техники Ку Шулань, выявлению ее творческого метода, особенностей технологического процесса, формально-стилевого и образно-символического наполнения вырезанных картин. Важное место уделяется тесной взаимосвязи жизненного пути художницы и создаваемых ею образов. В работе выполнен анализ одной из самых известных работ Ку Шулань «Богиня вырезания из бумаги», который демонстрирует характерные черты ее авторского стиля. Ключевыми методами, применяемыми в данном исследовании, стали историко-культурный, историко-сравнительный и историко-биографический, позволившие показать творчество Ку Шулань в контексте традиционного искусства цзяньчжи. Также для исследования творческого метода Ку Шулань и выявления образно-символической специфики рассматриваемой работы применялись формально-стилевой и семиотический анализ. Новизна исследования заключается в том, что проведен детальный анализ технологического процесса создания произведений по методу Ку Шулань, вскрывающий специфику ее работы с техникой цзяньчжи и сам творческий метод. Выявлено образное и семиотическое пространство работы «Богиня вырезания из бумаги». В работе проясняется символическое значение китайской вырезки из бумаги, отражающее широту и глубину традиционной китайской культуры. Ку Шулань на основе традиционной техники вырезания из бумаги создала свою технологию - добавила коллаж, вырезание, склеивание и подкладку, объемность и многоуровневость композиции, обогатила цветовую палитру открыв тем самым новые возможности для развития искусства цзяньчжи. Установлена прямая взаимосвязь появления буддийской символики в работах Ку Шулань религиозными воззрениями. Основным выводом проведенного исследования является то, что в контексте современной глобализации искусство вырезания из бумаги Ку Шулань выступает в качестве богатого источника идей по сохранению, развитию и популяризации народного искусства цзяньчжи как в самом Китае, так и в мире.

#### **Ключевые слова:**

Ку Шулань, творческий метод Ку-Шулань, вырезание из бумаги, цзяньчжи, традиционное искусство, коллаж, китайская буддийская символика, богиня цзяньчжи, цвет в цзяньчжи, орнамент в цзяньчжи

Искусство вырезания из бумаги или цзяньчжи (кит.剪纸, jianzhi) – это китайская декоративная техника, которая была широко распространена в Китае на протяжении многих веков и по праву считается народной традицией. В разные периоды истории Китая искусство цзяньчжи было популярно как среди простых, так и знатных жителей Поднебесной. Согласно китайским исследованиям, первые упоминания об этой технике связаны с эпохой династии Шан (160-1100 гг. н.э.), откуда дошли сведения о вырезании декоративных элементов из золотой фольги, кожи и шелковых тканей для изготовления украшений. В настоящее время цзяньчжи не потеряла своей актуальности, китайцы до сих пор вырезают различные узоры во время новогодних праздников, наклеивают их на окна, стены и двери, чтобы создать праздничную атмосферу. Вырезание из бумаги является традиционным народным творчеством женщин и детей разных поколений. Отметим, что вырезание из бумаги в последние десятилетия для Китая не только дань традиции, но и способ воплотить новые художественные замыслы.

Выходя далеко за пределы страны, цзяньчжи стало частью транслируемой вовне китайской традицией, привлекающей к себе внимание в разных странах, в том числе и в России, как художественно-эстетической, так и практической составляющей. Отметим работы Н.В. Мартыновой и Д.Р. Слипецкой<sup>[1]</sup>, Ван Кэин<sup>[2]</sup>, Вань Цзянье<sup>[3]</sup>, в которых рассматриваются цзяньчжи.

Наряду с изучением традиционных форм цзяньчжи представляет значительный интерес изучение современных тенденций их развития. Например: «Одним мастеров-художников XX – начала XXI века, внесших значительный вклад в развитие искусства цзяньчжи и наполнение его новыми технологическими и выразительными приемами, стала народная мастерица Ку Шулань» .

Ку Шулань (1920-2004), уроженка Сюньи, Сяньяна, провинции Шэньси, является одним из выдающихся мастеров - представителей китайского народного искусства вырезания из бумаги. Мастер китайского народного искусства и ремесел, известная как «Богиня вырезания из бумаги»(богиня цзяньчжи), это название самой знаменитой серии ее работ в среде китайских художников теперь прочно ассоциируется с ее именем.

Жизненный путь мастера – это история жизни простой китайской женщины. Родившись в бедной крестьянской семье в 1920 году. Чжоу Лу отмечает, что именно влияние матери сделало Ку Шулань такой, какая она есть. Потому что, она самой ранней начала учиться вырезанию из бумаги у своей матери. С раннего детства Ку Шулань вкусила страдания мира: в 9 лет мать забинтовала ей ноги, поскольку «лотосовые ножки», считались в то время идеалом женской красоты. Ку Шулань вышла замуж в 17 лет по решению семьи, она родила в общей сложности 13 детей, и пережила только двух сыновей и одну дочь. В семье мужа ее не любили, она подвергалась домашнему насилию, терпя унижения более 60 лет [4.с.120].

Несчастный случай в 1985 году навсегда изменил ее жизнь, заставив поверить в божественные силы. Ку Шулань случайно упала в канаву глубиной более пяти метров по дороге домой, и находилась в коме более 40 дней, после чего чудесным образом очнулась. Она вспоминает, что встретилась там с некой Дамой, срезающей цветы, посланной богами, чтобы помочь страждущим. Этот образ в значительной степени повлиял на мастерицу, наполнив ее работы символическими ассоциациями.

С 1985 года большинство образов Ку Шулань являются ее собственной трактовкой образа Божества, Богини. Исследователи ее творчества отмечают, что в создании образа Дамы, срезающей цветы, это уже не реалистический стиль прошлого – это ее основная символическая композиция: небо и земля, верхняя часть работы - небо, нижняя - земля, а середина - человек, которые в картине соединяются вместе, образуя путь единства между небом и человеком. Независимо от того, сидят они или стоят, общим знаменателем является то, что у них всех великолепные и яркие головные уборы и костюмы, они сидят на цветах лотоса, в храмовом зале с треугольной крышей, и часто держат ножницы, как Гуаньинь и как фея. Образ каждой Богини вырезания из бумаги, наделяет людей ощущением изящества, достоинства и роскоши, что не только подчеркивает положение женщины, но и выражает собственное стремление Ку Шулань к самоуважению [5.с.162].

Мастер умерла в 2004 году, в конце ее жизни мир узнал о ней и ее уникальной технике. В 1994 году ее работы завоевали золотую медаль китайской выставки народного искусства. В 1996 году Ку Шулань была названа «Выдающимся мастером китайского народного искусства» ЮНЕСКО, и она стала первой китаянкой, получившей это звание

[\[6\]](#)

В 1997 году книга под названием «Богиня вырезания из бумаги Ку Шулань» (том I и II) была отредактирована и опубликована тайваньским издательством «Ханьшэн». Цветные вырезки Ку Шулань были включены в национальный список нематериального культурного наследия. В 1989 году Ку Шулань использовала свои работы, чтобы привлечь внимание к народной технике соответствующих экспертов, ученых и работников народного искусства из 23 провинций и городов по всей стране.

За свою жизнь Ку Шулань сделала более 1000 вырезанных из бумаги работ, создав свой особый художественный стиль и творческий метод, который отличает многослойность и многоцветность.

### **Особенности творческого метода (стиль, технологии)**

Для понимания вклада Ку Шулань в искусство цзяньчжи обратим внимание на несколько самых значимых новаций. Традиционная народная резка из бумаги в Китае в основном использует монохром в изображении (один цвет) или не более двух цветов. Чаще всего применяется красная бумага, силу особого символического значения этого цвета для китайской культуры. Китайцы любят красный цвет, будь то пятизвездочный красный флаг или вырезка из бумаги и красные фонарики, вывешенные во время Нового года. Красный цвет символизирует энтузиазм, тепло и праздник.

Ку Шулань же использует более десятка различных цветов, вырезая из цветной бумаги многофигурный коллаж и является признанным основателем цветной резки из бумаги. Насыщенность и яркость колорита, сочетания красного и зеленого. вызывают у китайских искусствоведов ассоциации с творчеством А. Матисса [7.с.120].

Тем самым работы Ку Шулань выходят за рамки традиционной монохромной модели цзяньчжи, техника вырезания включает не только плоскостное двухмерное изображение, но и попытку показать своеобразный объем благодаря контрастному делению темной и светлой основы-подложки, которая дополнялась светлыми и яркими узорами. Об этом, в частности, написано в статье Н.В. Мартыновой и Д.Р. Слипецкой, где авторы указывают, что данный приём создавал эффект объёма, похожий на искусство теневого театра. Мастер использует этот приём в комплементарности цветовых переходов, передавая композиционное пространство [1.с.16].

Во многих работах Ку Шулань можно выявить четыре техники вырезания из бумаги: вырезание, коллаж, склеивание и подкладка. Ван Яцинь, анализируя творческие приемы Ку Шулань отмечает, что вырезание ножницами – это основной технологический прием, он используется в том числе для одинарной резки, сложенных ножниц и ножниц внахлест (пример 1.2.3).

В работе «Богиня вырезания из бумаги» мелкие точки, используемые в качестве украшений, выполнены техникой одиночной резки. Все симметричные узоры сложите бумагу пополам, разрежьте ее ножницами. Этот метод называется Складывать край ,Например, в работе используются цветы лотоса, фигуры, лотосовидные лампы слева и справа от фигуры и растения рядом с фигурами. Перекрывающийся край используется для создания узоры на одежде героини [8.с.83].

Следующий прием склеивание – это соединение различных узоров слой за слоем, их приклеивание друг к другу, создание коллажа для сбора общей композиции. Подкладка – это основа, на которую собирается изображение (пример 2). Технология заключается

в том, чтобы наклеить большой лист бумаги разного цвета на последний слой вырезанной композиции, это вклеивание основного фонового цвета, так чтобы цвет подкладки можно было увидеть сквозь прорезанные места, что увеличивает многослойность и объемность изображения. Подкладка соединяет в единое целое разрозненные по цвету элементы вырезанного коллажа.

Технологическая схема Ку Шулань приведена исследовании Ван Яцинь «Анализ художественных элементов и коннотаций в вырезании из бумаги цветных вырезок Ку Шулань»[\[9\]](#).



### Формально-стилевые и символические черты работы

#### «Богиня вырезания из бумаги»

Одной из самых знаменитых работ Ку Шулань стала декоративная картина «Богиня вырезания из бумаги» («剪花娘子», "Jiǎn huā Niáng zǐ"), созданная в 1988 году, которая включает в себя много элементов: одетую в богатый костюм женщину, сидящую, судя по всему, в позе Будды, цветы и растения и т.д., вырезанные разными цветами (пример 4). В настоящее время данная работа находится в коллекции Национального художественного музея Китая. Рассмотрим детали костюма и головного убора «Богини вырезания из бумаги».

Одежда Богини представляет собой традиционное китайское свадебное платье Фэнгуань сяпэй (凤冠霞帔fèngguān xiá pèi), разновидность китайского платья ханьфу с головным убором Фэнгуань. Это платье носили богатые женщины, когда они выходили замуж в древние времена, чтобы показать свой социальный статус, а также во время официальных мероприятий его надевали жены чиновников. Головной убор называется короной феникса или Фэнгуань, характерной чертой в нем является наличие длинных подвесов [\[10\]](#). В примере 5 показана фотография девушки в Фэнгуаньсяпэй. (пример 5)

Корона феникса и красное платье у Ку Шулань имеют структурное сходство с короной феникса с подвесками и платьем невесты. Дополнительно к основе красного цвета добавлены разноцветные декоративные узоры. На плечах и манжетах их рисунок в основном повторяется и располагается таким образом, чтобы представлять собой идеальное сочетание точек и линий. Одежда украшена узорами хризантем или серией случайных комбинаций, таких как зигзаги и мелкие точки.

Подкладка картины включает в себя большую область белого цвета в верхней части и черного в нижней части, что усиливает объем и трехмерность работы (Богиня сидит на полу), а также незримо играет направляющую роль в порядке просмотра, рассматривая сверху вниз.



	
Пример 4.  Ку Шулань. Богиня вырезания из бумаги, 1988. Музей изобразительных искусств провинции Шэнси (中国, 陕西)	Пример 5.  Фэнгуаньсяпэй. Свадебное платье на актрисе Ян Ми, акторая участвовала в сериале «Яньюньтай» (2020 год, режиссер Цзян Цзяцзюнь).

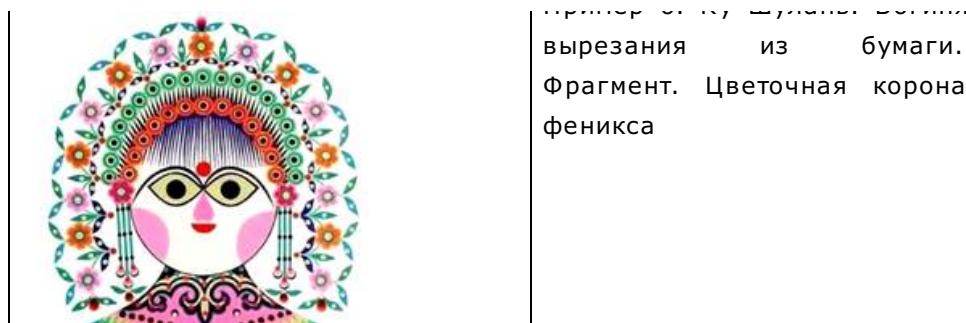
Образ женщины у Ку Шулань представляет собой воплощение идеального образа традиционных китайских женщин: с большими глазами, высокой переносицей, красным вишневым ртом, розовым румянцем на лице, челкой Ци и парой ловких рук, образ обобщен и преувеличен. Фигура сидит со скрещенными ногами на цветке лотоса, а поза сидения похожа на фигуру Будды. В глазах Ку Шулань Богиня вырезания из бумаги, также является ее кумиром и воплощением. [11.с.95].

Обратим внимание на то, что картина художницы наполнена символами, отражающими ее религиозные воззрения. Известно, что мать Ку Шулань исповедовала буддизм, что сильно влияло на Ку Шулань, когда она была ребенком. Недалеко от школы, где Ку Шулань училась, расположен храм Чэнхуанмiao (城隍庙 chenhuang miao), в котором находились резные статуи богов и ярко раскрашенные фрески, которые внушали ей благоговение и впоследствии вдохновили на создание вырезанных из бумаги образов. [12.с.162].

В рассматриваемом примере изображенная Богиня сидит в цветке из лотоса, где каждый лепесток выполнен в форме рыбы. Традиционный буддийский сюжет в современном Китае приобретает наряду с общепринятыми свои символические смыслы. Так, лотос символизирует чистоту, может подчеркнуть святость и благородство персонажей. Появление рыбы в качестве лепестков символизирует избыток, достаток, многолетнее благосостояние, изобилие.

Женский персонаж одет в полный костюм, с великолепной короной и спокойным выражением лица, держит ножницы, которые символизируют ее статус и вид деятельности. Строение головного убора: черная челка Ци в качестве первого ряда, а затем двойной ряд красных и зеленых точек, а затем ряд цветочных узоров, с розовыми и красными цветами попеременно. Последний ряд головного убора представляет собой узор из зеленых листьев. Тем самым образуется пять рядов, наклеенных друг за другом (пример 6). Форма украшения для волос в «Богиня вырезания из бумаги» похожа на корону феникса древней китаянки, но вырезание из бумаги в основном выражено узорами и точками [13.с.8].

	Пример 6. Ку Шулань. Богиня
--	-----------------------------



вырезания из бумаги.  
Фрагмент. Цветочная корона феникса

Обратим внимание еще на один буддийский символ (пример 7-8). Красная точка в центре женских бровей имеет много значений. Например, в Китае маленьkim девочкам красная точка наносилась, как макияж, «для красоты». Красная точка на бровях Бодхисаттвы Гуаньинь имеет несколько значений, во-первых: как религиозная символика, в буддийском искусстве красная точка на лбу Бодхисаттвы Гуаньинь иногда интерпретируется как символ буддийской практики. Во-вторых, как макияж, в китайской физиогномике, красная точка Гуаньинь иногда упоминается как «родинка красоты» и считается символом удачи. В-третьих, художественное выражение, в некоторых произведениях искусства красная точка Бодхисаттвы Гуаньинь может быть для усиления ее внешней красоты, как декоративный элемент. Тем самым, красная точка на бровях персонажей Ку Шулань должна не только отражать красоту, но и выражать поклонение Богу.

<p>Пример 7. Цзо Дафен в образе Бодхисаттвы Гуаньинь в фильме «Путешествие на Запад» (1986, режиссер Ян Цзе)</p>	<p>Пример 8. Красная точка на бровях маленькой девочки после макияжа (личный фотоархив Цзинь Фэн)</p>

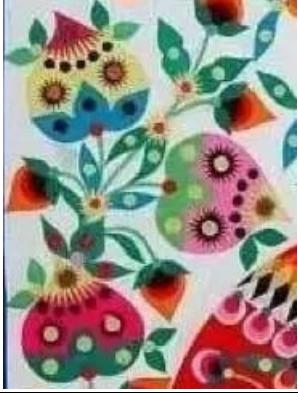
Изображаемая поза лотоса, в которой сидит героиня, также символична. Исследователи отмечают, что женщина представлена в двух образах как человек и как богиня. В Китае, наряду с буддийской символикой женщина, сидящая со скрещенными ногами, символизирует пожилую женщину. Молодежь обычно стоит, а пожилые люди сидят, скрестив ноги[14.c.133]. Сидение со скрещенными ногами – это традиционный обычай, когда у людей не было стульев, и эта поза сидения была разработана для того, чтобы сохранить устойчивость посадки. В картине Ку Шулань Богиня вырезания из бумаги сидит со скрещенными ногами, что подчеркивает возраст женщины и одновременно с этим древнюю китайскую культуру.

В моделировке Ку Шулань интерпретация рук персонажа детализирована: форма рук открыта, подчеркивая их изящество, наличие ножниц, отражает изобретательность женщины и ее «вид деятельности», способность резать бумагу.

Еще одним буддийским символом стали фонари в форме лотоса, которые символизируют

свет Будды в Китае и представляют собой художественное царство невинности и простоты (пример 9). Магия лотосовых фонарей используется для молитвы и поклонения на религиозных мероприятиях. В качестве украшения в традиционных китайских народных мероприятиях, особенно во время Праздника весны и других традиционных праздников, фонари лотоса размещаются в домах или общественных местах, чтобы создать мирную и умиротворяющую атмосферу.

Под фонарем в форме лотоса находится растение, которое по форме напоминает персик (Пример 10). Персик является символом долголетия и бессмертия в Китае, они олицетворяют долголетие и здоровье в китайском искусстве вырезания из бумаги и используются для передачи добрых пожеланий.

	
Пример 9. Ку Шулань. Богиня вырезания из бумаги. Фрагмент. Лотосовая лампа	Пример 10. Ку Шулань. Богиня вырезания из бумаги. Фрагмент. Персик

Жизнь Ку Шулань неотделима от природы. Форма растения в ее работах возникла из наблюдений: цветы персика, груши, нарциссы, begonias, сливы, цветы пиона, бергамота, граната, лотоса, хризантемы, растения, плоды и деревья (виноград, персики, хурма, гранаты, дыни и др.)[15.с.41]. Все растения для Китая символичны и их появление в работах не случайно. Так, гранат, например, символизирует много детей и внуков, сосны – бессмертие, персики – долголетие, пион – богатство и т.д. Для Ку Шулань введение этих элементов – ее тоска и молитва о счастливой жизни.

Исследователи указывают, что картине Ку Шулань «Богиня вырезания из бумаги» показана оторванность героини от реальности. В жизни обычных людей есть бытовое пространство и духовное, священное пространство, в повседневном пространстве мы должны столкнуться с дровами, рисом, маслом и солью, а в духовном мире мы можем строить догадки о солнце, луне и звездах. В жизни неизбежны практические проблемы, но не может быть меньше неземных молитв и фантазий, чтобы жизнь дополняла друг друга между виртуальным и реальным, и она не была слишком специфичной и не впадала в некую посредственность жизни. Священное пространство обращено к духу, чтобы он повиновался зову божественности, позволил своему духу выйти за пределы конкретной жизни реальности [14.с.143].

Унаследовав традиционное народное искусство вырезания из бумаги, Ку Шулань ввела в него новшества, используя навыки коллажа. В отличие от монохромных вырезок, ее работы богаты слоями и композиционными элементами. Яркие персонажи, животные, растения и цветы, наносятся слой за слоем для придания трехмерного ощущения образа. «Богиня вырезания из бумаги» это лишь один из ярких примеров воплощения уникальной техники, авторского творческого метода для создания важного для

мастерицы образа. Отметим, что эта не единственная декоративная картина, навеянная образами Богини. Ку Шулань создала серию повторяющийся работ с типизированным женским образом.

Важное значение для мастера было использование буддийской символики в ее картинах. Каждый элемент работы Ку Шулань транслирует традиционную культуру Китая, отражая духовные ценности. Ку Шулан передает с помощью ножниц эмоции, восхваляет жизнь. Таково и восприятие необъятной вселенной и жизни китайцев на протяжении тысячелетий. Вырезание из бумаги Ку Шулань унаследовало и способствует развитию китайской резки из бумаги, а также внесло выдающийся вклад в традиционное искусство Китая.

## Библиография

1. Мартынова Н.В, Слипецкая Д.Р. Феномен традиционного китайского орнаментального искусства Цзяньчжи: традиции и современность//American Scientific Journal. 2020. № (37). С. 12-17.
2. Ван Кэин. Развитие и изучение китайского народного искусства вырезания из бумаги//Философия и культура. 2023. № 4.
3. Вань Цзянье. Символизм в произведениях искусства цзяньчжи剪纸 района цзиньчжоу//Философия и культуры. 2022. № 4.
4. 周路.天国的使者—剪花娘子库淑兰//民艺.2018.01.第120-125页. Чжоу Лу. Посланник Царства Небесного-Богиня вырезания из бумаги Ку Шулань//Minyi. 2018.01. С. 120-125.
5. 张洁,田龙过.库淑兰剪纸作品中对“人物”形象的转译//名作欣赏.2015.06.第161-162页. Чжан Цзе, Тянь Лунго.Перевод образа «персонажа» в вырезанных из бумаги работах Ку Шуланя//Оценка шедевров. 2015.06. С. 161-162.
6. 咸阳市人民政府.民间工艺大师库淑兰剪纸//百度百科.[电子资源] Муниципальное народное правительство Сяньяна. Мастер народного ремесла Ку Шулань вырезает бумагу//Энциклопедия Baidu [Электронные ресурсы]. URL: [https://baike.baidu.com/reference/8092413/533aYdO6cr3\\_z3kATPOJn6\\_3My\\_AYo-v7eLbB7pzzqIP0XOpX5nyFJA74dkm\\_\\_lgWgzEptZhbpkPnPcFQMMp78Pc-0xQ70ngy67Dg](https://baike.baidu.com/reference/8092413/533aYdO6cr3_z3kATPOJn6_3My_AYo-v7eLbB7pzzqIP0XOpX5nyFJA74dkm__lgWgzEptZhbpkPnPcFQMMp78Pc-0xQ70ngy67Dg) (дата обращения: 21.12.2023).
7. 陈莉.库淑兰剪纸艺术作品分析//美术广角.2017.07.第119-120页. Чэн Ли. Анализ вырезанных из бумаги произведений искусства Ку Шулань//Изобразительное искусство широкий взгляд. 2017.07.С. 119-120.
8. 李喆.浅析库淑兰的剪花娘子作品//品牌.-2014. 08(下).第83-84页. Ли Чжэ.Анализ работ Ку Шулань Богиня вырезания из бумаги//Бренд .2014.08. С. 83-84.
9. 王雅勤.库淑兰彩贴剪纸里的艺术元素与内涵浅析//非遗大视野.2023.(10).第80-83页. Ван Яцинь.Ку Шулань: анализ художественных элементов и коннотаций в вырезанной бумаге с цветной пастой // Видение нематериального культурного наследия.2023.(10). С. 80-83.
10. 凤冠霞帔“fèngguān xiápèi” //百度百科. URL: [https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma_search-box)(дата обращения2023.12.06). Фэнгуаньсяпэй“fèngguān xiápèi” [Электронные ресурсы].//Энциклопедия Baidu URL:[https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma_search-box) (дата обращения: 06.12.2023).
11. 吕芳艳.浅议库淑兰剪纸中的生命力//现代交际. 2011.05.第95页. Люй Фанъянь. Краткая дискуссия о жизненной силе в вырезании из бумаги Ку Шуланя//Современная коммуникация. 2011.05. С. 95.
12. 张洁,田龙过.库淑兰剪纸作品中对“人物”形象的转译//名作欣赏. 2015.06.第161-162+173. Чжан Цзе, Тянь Лунго. Перевод образа «персонажа» в вырезанных из бумаги работах Ку Шуланя//Оценка шедевров. 2015.06. С. 161-162+173.

13. 郝秀丽.库淑兰“剪花娘子”色彩的图像学研究//流行色.2022.(11).第8-10页. Хао Сюли. Цветное иконографическое исследование Ку Шулань «Богиня вырезания из бумаги»//Popular Color.2022. (11). С. 8-10.
14. 张西昌,李腾子,刘君涛,郭知凡.“花间世界:库淑兰作品研究展”四人谈//围炉夜话.2022.06. 第131-135页. Чжан Сичан, Ли Тэнцзы, Лю Цзюньтао, Го Чжифань». Мир цветов: исследовательская выставка работ Ку Шулань «Четыре человека разговаривают//Беседа у камина. 2022.06. С. 131-135
15. 张蒙蒙.关中旬邑库淑兰剪纸艺术与视觉符号研究//西安建筑科技大学.2015 Чжан Мэнмэн, Гуань Чжунъи, Ку Шулань, Искусство вырезания из бумаги и визуальные символы//Сианьский университет архитектуры и технологий, 2015. 67р

## **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 указал автор в заголовке («ИСКУССТВО ЦЗЯНЬЧЖИ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ КУ ШУЛАНЬ (анализ творческого метода примере работы “Богиня вырезания из бумаги”)»), является искусство цзяньчжи в творчестве китайской художницы Ку Шулань. Соответственно, творчество китайской художницы Ку Шулань выбрано автором в качестве объекта исследовательского внимания.

Автор уделяет внимание краткой биографии Ку Шулань, разъясняя российскому читателю актуальность выбранной темы и подчеркивая роль упомянутых биографических фактов в становлении творческого метода китайской художницы. Краткая историческая справка о традиционном китайском искусстве цзяньчжи подчеркивает связь творческого метода китайской художницы с традиционной культурой Китая, а детальный анализ широко известной работы Ку Шулань «Богиня вырезания из бумаги» (1988) раскрывает уникальные черты авторского метода, включая отдельные техники, мировоззрение и художественные приемы. Отдельное внимание уделяет автор символическим значениям цвета и элементов орнамента, придающим работам Ку Шулань свойство культурного текста, семантика которого раскрывается посредством интерпретации исторических культурных традиций, связанных, в том числе, с буддизмом.

Итоговый вывод автора о том, что «каждый элемент работы Ку Шулань транслирует традиционную культуру Китая, отражая духовные ценности», поскольку «Ку Шулан передает с помощью ножниц эмоции, восхваляет жизнь», что свойственно традиционному восприятию «необъятной вселенной и жизни китайцев на протяжении тысячелетий», а также о том, что «вырезание из бумаги Ку Шулань унаследовало и способствует развитию китайской резки из бумаги, а также внесло выдающийся вклад в традиционное искусство Китая», — хорошо аргументирован и заслуживает теоретического внимания.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья может быть рекомендована к публикации.

Методология исследования базируется на синтезе историко-биографического метода с приемами стилистического и семантического иконического анализа. Несмотря на то, что программа исследования в строгом смысле не формализована во введении, авторский методический комплекс реализован вполне логично в последовательности от общего к частному, что позволило автору осуществить анализ творческого метода Ку Шулань на примере работы «Богиня вырезания из бумаги», раскрыв в нем общие черты

уникального стиля китайской художницы.

Актуальность выбранной темы автор достаточно подробно раскрывает посредством повествования о сложной биографии Ку Шулань, добившейся высокого национального и международного признания своего вклада в традиционное китайское искусство не взирая на сложные жизненные перипетии.

Научная новизна работы, состоящая в авторском методическом решении раскрытия уникального творческого метода Ку Шулань в развитии традиционного китайского искусства цзяньчжи, не вызывает сомнений.

Стиль текста в целом соответствует научному, но сам текст нуждается в дополнительной вычитке и корректировке: встречаются запятые вместо точек, лишние точки перед квадратными скобками ссылок на источники, лишние пробелы перед точкой, слитное написание слов и несогласованные словосочетания в предложениях, абзацный разрыв предложения (например: «Одним мастеров-художников XX – начала ХХI века, внесших значительный вклад в развитие искусства цзяньчжи и наполнение его новыми технологическими и выразительными приемами, стала народная мастерица Ку Шулань», «... она самой ранней начала учиться вырезанию из бумаги у своей матери», «Все симметричные узоры Сложите бумагу пополам, разрежьте ее ножницами . Этот метод называется

Складывать крой ,Например, в работе...»).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в целом раскрывает проблемную область, но оформление списка нуждается в корректировке с учетом требования редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам в целом корректна, хотя автор и не акцентирует внимания на острых теоретических дискуссиях.

Интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство», по мнению рецензента, 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 «Искусство цзяньчжи в творчестве китайской художницы Ку Шулань (анализ творческого метода на примере работы «Богиня вырезания из бумаги»)», в которой проведено исследование применения традиционной китайской декоративной техники в работах современных художников.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что искусство вырезания из бумаги или цзяньчжи было широко распространено в Китае на протяжении многих веков и по праву считается народной традицией. В настоящее время цзяньчжи не потеряла своей актуальности, китайцы до сих пор вырезают различные узоры во время новогодних праздников, наклеивают их на окна, стены и двери, чтобы создать праздничную атмосферу. Вырезание из бумаги является традиционным народным творчеством женщин и детей разных поколений. Как отмечено автором, что вырезание из бумаги в последние десятилетия для Китая не только дань традиции, но и способ воплотить новые художественные замыслы.

Актуальность исследования обусловлена тем, что, выйдя далеко за пределы страны, цзяньчжи стало частью транслируемой вовне китайской традицией, привлекающей к себе внимание в разных странах, в том числе и в России, как художественно-

эстетической, так и практической составляющей.

Цель настоящего исследования состоит в анализе творческого метода Ку Шулань. Предметом исследования является творчество современной китайской художницы Ку Шулань. В ходе исследования автором применялись общенаучные методы анализа и синтеза, а также биографический, семиотический и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских и китайских искусствоведов как Н.В. Мартынова, Д.Р. Слипецкая, Ван Кэин, Вань Цзянье и др. Эмпирическую базу составило произведение Ку Шулань «Богиня вырезания из бумаги». На основе анализа научной разработанности проблематики автор приходит к заключению о достаточном количестве искусствоведческих трудов, посвященных исследованию искусства цзяньчжи, его истории и современного воплощения. Однако автор отмечает, что творчество известной современной мастерицы, работающей в традиционной технике, не получило достаточного научного обоснования. Детальное изучение методики и стиля автора и составило научную новизну исследования.

На основе биографического анализа автор делает заключение о сильном влиянии материнского воспитания и жизненных переживаний на самобытность стиля Ку Шулань, который отличает многослойность и многоцветность.

Автор выделяет новаторские приемы, разработанные и применяемые мастерицей в своем творчестве: насыщенность и яркость, объемные изображения, элементы коллажа. Во многих работах Ку Шулань автором выявлено четыре техники вырезания из бумаги: вырезание, коллаж, склеивание и подкладка.

В статье автором представлен детальный описательный и искусствоведческий анализ произведения Ку Шулань «Богиня вырезания из бумаги». Как отмечает автор, образ женщины у Ку Шулань представляет собой воплощение идеального образа традиционных китайских женщин: с большими глазами, высокой переносицей, красным вишневым ртом, розовым румянцем на лице, челкой Ци и парой ловких рук, образ обобщен и преувеличен. Также автором изучена семиотика картины, отразившая религиозные взгляды художницы: мать Ку Шулань исповедовала буддизм, что сильно влияло на Ку Шулань, когда она была ребенком.

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

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

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния уникального стиля художника с его жизненными перипетиями 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, 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:

Су В. Отражение эстетических концепций российского реализма в китайском изобразительном искусстве // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70482 EDN: WDNJAI URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70482](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70482)

## Отражение эстетических концепций российского реализма в китайском изобразительном искусстве

Су Вэйсай

кандидат искусствоведения

аспирант, кафедра истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

✉ hang.tsui@yandex.com



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.70482

### EDN:

WDNJAI

### Дата направления статьи в редакцию:

13-04-2024

### Дата публикации:

20-04-2024

**Аннотация:** В данной работе основное внимание уделяется изучению воздействия русского реализма на китайское изобразительное искусство. Предметом исследования является то, как китайские художники адаптировали и переосмыслили эстетические концепции русского реализма в своих работах. Особенно интересен процесс взаимного обогащения культур через художественные практики, который не только обновил традиционное китайское искусство, но и внес новые элементы в понимание реализма. Автор подробно анализирует, как социальная критика и гуманистические идеалы русского реализма нашли свое отражение в китайском искусстве, освещая процессы культурной адаптации, которые способствовали формированию новых художественных форм и тем. Такой подход позволяет осмыслить, как международные художественные обмены влияют на развитие искусства, делая его более многообразным и

мультикультурным. Этот процесс адаптации и инновации подчеркивает важность культурного диалога и взаимного обогащения в современном мире искусства. Исследование опирается на компаративный анализ произведений искусства и художественных традиций, а также на изучение исторических и культурных контекстов, влияющих на развитие визуального искусства в России и Китае. Научная новизна работы заключается в том, что она раскрывает механизмы культурной интеграции и инновации через призму художественного обмена между Россией и Китаем. Работа детально показывает, как русский реализм не только влиял на китайское искусство, но и способствовал созданию уникальных художественных форм, отражающих современные социальные и культурные запросы, обогащая тем самым глобальное искусственное пространство. Исследование подчеркивает, как слияние русского реализма с китайской традиционной эстетикой обогатило художественные традиции обеих стран, создав новое направление в китайском искусстве. Это направление учитывает глобальные тенденции и локальные культурные ценности, способствуя более глубокому культурному диалогу и взаимопониманию. Результатом стало обогащение обеих культур, что позволило художникам исследовать новые идеи и формы, укрепляя межкультурные связи и расширяя границы искусственного взаимодействия.

#### **Ключевые слова:**

русский реализм, китайское изобразительное искусство, культурный обмен, социальная критика, гуманистические идеалы, адаптация, инновация, межкультурное взаимодействие, художественные традиции, культурная интеграция

#### **1. Введение**

Русский реализм как художественное движение возник в середине XIX века как реакция против романтизма и классицизма, которые идеализировали действительность.<sup>[1]</sup> Художники этого периода стремились отразить истинное лицо общества, акцентируя внимание на реалистичном изображении жизни рабочих и крестьян, а также критике социальной несправедливости. Русский реализм характеризуется прямым изображением повседневных сцен, глубоким исследованием человеческих эмоций и точной проработкой деталей.<sup>[2]</sup> Эти произведения искусства часто выражают стремление к социальным изменениям, вызывая у зрителей сочувствие и чувство общественной ответственности через демонстрацию жизненных неравенств и противоречий.

История визуального искусства Китая древняя и традиционно основывалась на каллиграфии и живописи тушью. С началом современной эры, особенно в начале XX века, в связи с влиянием западной культуры и значительными социальными изменениями, китайские художники начали принимать и адаптировать западные художественные формы и идеи. В ходе культурной революции 1919 года, когда интеллектуалы призывали к внедрению "мистера Демократии" и "мистера Науки", это также оказало влияние на реформацию в области искусства. Особенно после основания Китайской Народной Республики в 1949 году под влиянием СССР, социалистический реализм стал официально поддерживаемой формой искусства.<sup>[3]</sup> В этот период многие китайские художники учились в СССР и привезли обратно техники и идеи русского реализма, которые они интегрировали с китайской традиционной эстетикой, создавая уникальный стиль социалистического реализма с китайскими особенностями.

Цель данной работы — исследовать, как эстетические концепции русского реализма

отражаются и переосмысливаются в китайском визуальном искусстве. Анализируя, как китайские художники наследуют русский реализм и одновременно интегрируют его с традиционной китайской эстетикой, создавая на этой основе уникальные произведения искусства, данное исследование раскрывает процессы инновации и локализации в культурном обмене. Кроме того, работа рассматривает, как такой художественный обмен влияет на развитие современного визуального искусства Китая и его социальные функции.

## **2 . Основные идеи русского реализма: социальная критика и гуманистические идеалы**

Русский реализм возник в середине XIX века как ответ на социальные изменения, вызванные отменой крепостного права и индустриализацией. Это направление отличается стремлением к социальной критике и гуманистической заботе о низших слоях общества, представляя жизнь рабочих и крестьян без прикрас.<sup>[4]</sup> Художники этого направления искали отразить реальность во всей её сложности, поднимая вопросы социальной справедливости и человеческого достоинства.<sup>[5]</sup> Это движение сформировалось в контексте общественного дискурса о необходимости реформ и изменений в стране, и в его основе лежала идея о том, что искусство должно способствовать социальному прогрессу и просвещению. Это направление в искусстве отражало стремление художников к честному и непредвзятыму изображению жизни, особенно жизни низших слоев общества. Художники русского реализма искали показать реальность во всей её сложности, акцентируя внимание на правде жизни рабочих и крестьян, что свидетельствует о их глубокой социальной критике и гуманистической заботе.<sup>[6]</sup> Эти идеи находят своё отражение в работах таких мастеров, как Илья Репин и Василий Суриков, чьи произведения не только критикуют социальные неравенства, но и поднимают вопросы человеческого достоинства и социальной справедливости.

Илья Репин, выдающийся представитель этого направления, один из самых известных представителей русского реализма, чьи произведения остро критикуют социальные неравенства и выражают глубокое сочувствие к своим персонажам. Одно из его знаменитых полотен, «Бурлаки на Волге» (1870–1873), демонстрирует тяжёлую работу и унижение рабочих классов России. Репин мастерски передаёт физическую усталость и моральное истощение бурлаков, что делает эту картину мощным социальным заявлением. Его другая значительная работа, «Не ждали» (1884), изображает внезапное возвращение политического заключённого из Сибири, исследуя сложные эмоции воссоединения семьи.



Рисунок 1. Илья Репин. «Бурлаки на Волге». 1870–1873, Источник: incamerastock /

Alamy via Legion Media



Рисунок 2. Илья Репин. «НЕ ЖДАЛИ». 1884–1888, Источник: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8415>

Василий Суриков, другой ключевой фигурой русского реализма, известен своими историческими полотнами, которые оживляют важные моменты российской истории. Его произведение «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895) изображает завоевание Сибири казаком Ермаком и отличается героическим нарративом и драматичной композицией. Суриков умело сочетает точность исторических деталей с романтизированным изображением национальных героев, что способствует формированию национального самосознания и гордости. Его работы не только отражают исторические события, но и поднимают вопросы личной и коллективной идентичности, что делает его исключительным историческим реалистом.



Рисунок 3. Василий Суриков. «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем». 1895, Источник: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/20835>

Эти анализы работ Репина и Сурикова подчёркивают, как русский реализм использовал искусство как средство социальной критики и культурной рефлексии. Через их полотна просматривается глубокая связь между искусственным изображением жизни и её реальными социальными условиями, что делает русский реализм значимым направлением в истории мирового искусства.

### **3. Влияние русского реализма на визуальное искусство Китая**

В первой половине XX века, особенно во времена сильного советского влияния на Китай, русский реализм начал активно проникать в китайское искусство через образовательные и культурные обмены.<sup>[7]</sup> Этот период характеризуется значительным взаимодействием между китайскими и русскими художниками, что способствовало адаптации и переосмыслению реалистических традиций в контексте китайской культурной среды.<sup>[8]</sup> Исходя из этого, образовательные обмены играли ключевую роль в распространении русского реализма в Китае. Многие китайские художники отправлялись в Советский Союз для изучения художественных техник, что позволило им прямо столкнуться с реалистическими методами искусства, которые они затем адаптировали и внедрили в китайское искусственное пространство. Эти обмены обеспечивали не только технические навыки, но и философские основы реализма, которые китайские художники сочетали с национальными традициями и социокультурными контекстами.

Например, Лю Хайсу, также обучавшийся в России, привнес в китайскую живопись уникальные элементы русского реализма, адаптируя их к особенностям китайской культуры. Его работы отличаются глубоким пониманием как русских, так и китайских художественных традиций. Примером может служить его портретная живопись, в которой Лю Хайсу сочетает реалистические методы изображения человеческого лица, унаследованные от русских мастеров, с традиционными китайскими мотивами и элементами. Это слияние подчеркивает не только внешние черты, но и внутренний мир персонажей, что делает его портреты особенно выразительными и значимыми в контексте китайской культурной идентичности.

В его пейзажах, таких как изображения китайских гор и рек, Лю Хайсу использует реалистический подход для передачи масштаба и красоты природы, одновременно внося элементы китайской живописи, такие как использование туши и бумаги. Эти работы не только демонстрируют его умение сливать две художественные школы, но и способствуют глубокому пониманию и восприятию китайской природы через призму реализма.

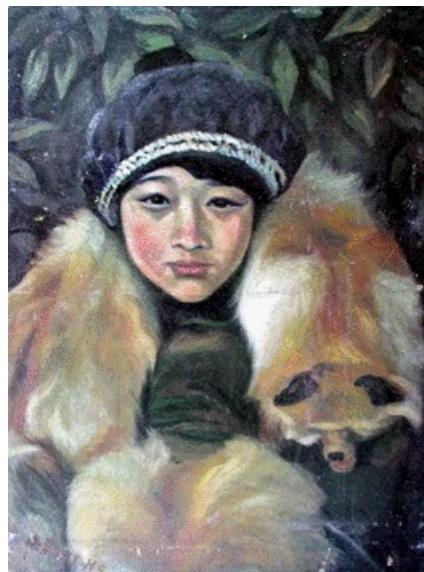


Рисунок 5. Лю Хайсу. «Девушка в лисьей шкуре». 1919,. Источник: <https://www.artnewsnet.com/2021/07/25/28779/>

Деятельность таких художников, как Лю Хайсу, подчеркивает значимость культурной адаптации искусственных традиций. Они не только переняли технические и философские аспекты русского реализма, но и внесли в них уникальные элементы китайской культуры, создав новые художественные формы, которые отражают как локальные, так и

глобальные влияния. Этот процесс иллюстрирует, как глубокое понимание и уважение к различным культурным традициям могут обогатить национальное искусство и способствовать межкультурному диалогу.



Рисунок 5. Лю Хайсу. «Гора Хуан, окруженная облаками». 1989-1990., Источник: [https://www.sohu.com/a/457178966\\_584699](https://www.sohu.com/a/457178966_584699)

Проникновение русского реализма в китайское искусство не ограничивалось техническим воспроизведением западных методов. Это влияние также способствовало культурной адаптации и созданию новых художественных форм, которые учитывали как китайские традиции, так и современные потребности общества. Результатом этого стало появление нового поколения художников, которые использовали реалистические подходы для решения национальных вопросов и выражения культурной идентичности, демонстрируя тем самым, как глобальные влияния могут быть успешно интегрированы в локальный контекст. Таким образом, влияние русского реализма на китайское искусство оказалось многослойным и многогранным, охватывая технические, философские и культурные аспекты. Это взаимодействие обогатило китайскую живопись, дав ей новые инструменты для социальной и культурной экспрессии, и подчеркнуло значение межкультурного обмена в развитии мирового искусства.

#### **4. Культурное слияние и инновации: сочетание русского реализма с традиционной китайской эстетикой**

Китайские художники, впитывая эстетические идеи русского реализма, успешно сочетали их с традиционной китайской эстетикой, создавая уникальный стиль реализма с китайскими чертами. Это слияние нашло отражение не только в технических приемах, но и в инновациях тематической выразительности и глубоком исследовании культурных ценностей.<sup>[9]</sup>

В техническом аспекте китайские художники приняли детализированное изображение и стремление к реализму от русских художников, одновременно включив в свои работы традиционные китайские техники, такие как текучесть тушевой живописи и динамичность каллиграфических линий. Например, серия картин «Лошади» Сюй Бейхуна не только демонстрирует динамичную красоту и силу лошадей, но и отражает сжатость и выразительность китайской живописи, объединяя русскую технику детального изображения с традиционными китайскими методами. Сюй Бейхун использовал изученные в России реалистические техники для более точного отображения мускулатуры и движений лошадей, сохраняя при этом традиционный китайский стиль, что

показывает идеальное слияние восточных и западных художественных стилей.



Рисунок 6. Сюй Бэйхун. «Лошадь». 1895, Источник: [https://arthive.com/zh/artists/10327~Xu\\_Beigong/works/286828~Horse\\_1](https://arthive.com/zh/artists/10327~Xu_Beigong/works/286828~Horse_1)

Это художественное слияние также проявляется в глубоком исследовании традиционных китайских культурных ценностей. Сочетая социальную критику и гуманистическую заботу русского реализма с традиционными китайскими ценностями и философскими идеями, китайские художники в своих работах исследуют, как искусство может способствовать социальной гармонии и моральному пробуждению.<sup>[10]</sup> Например, картина Цзян Чжаошэна «народная карта» демонстрирует трансформацию национальной позиции Китая с помощью тонких мазков и глубокого тематического замысла, обеспечивая не только ощущение реальности, но и воплощая конфуцианские идеи социальной ответственности и реформ.

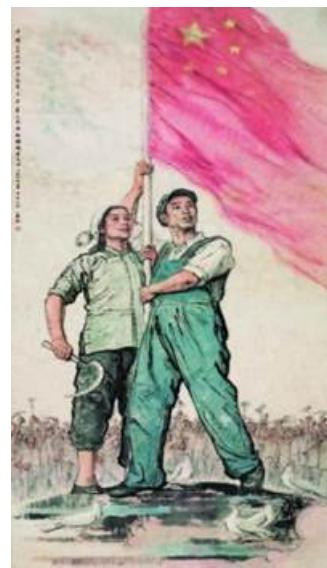


Рисунок 7. Цзян Чжаошэн. «народная карта». 1949, Источник: <https://collection.sina.com.cn/jczs/20110822/135436141.shtml>

Эти произведения и процесс их создания и восприятия показывают, как через техническое и тематическое слияние китайские художники не только успешно объединили русский реализм с китайской традиционной эстетикой, но и способствовали культурному инновационному развитию, углубляя роль и значение искусства в социально-культурном контексте. Эта практика межкультурного искусства не только обогатила китайский реализм, но и внесла уникальный вклад в глобальную историю

искусства.

## 5. Заключение

Влияние русского реализма на китайское визуальное искусство оказалось значительным и многогранным, охватывая не только адаптацию художественных техник, но и более глубокое понимание культурных и социальных контекстов. Русский реализм внес в китайское искусство новые подходы к изображению реальности, что способствовало развитию живописи с глубоким социальным содержанием и усиленной человеческой заботой. Через работы таких художников, как Ху Бейхун и Лю Хайсу, русский реализм нашел свое отражение в китайской живописи, позволяя китайским художникам исследовать и отражать местные условия и культурные особенности через призму реалистической манеры. Этот культурный обмен значительно обогатил современное китайское искусство, внедрив элементы глобальной художественной практики и способствуя формированию более открытой и многогранной художественной среды в Китае. Слияние русского реализма с традиционной китайской эстетикой помогло китайским художникам не только развивать собственные уникальные стили, но и более активно участвовать в международном арт-диалоге, продвигая китайское искусство на мировую арену.

Возможные направления для будущих исследований могут включать анализ долгосрочного влияния русского реализма на современные китайские художественные течения и их взаимодействие с другими международными художественными движениями. Кроме того, стоит более детально исследовать, как китайские художники адаптируют зарубежные художественные традиции для выражения уникальных аспектов китайской культуры и социальных изменений в стране. Также будет полезно изучить, как образовательные и культурные обмены между Китаем и Россией продолжают влиять на художественные практики и теории в обеих странах. Таким образом, кросс-культурный обмен между русским реализмом и китайским искусством не только обогатил китайскую художественную практику, но и предоставил основу для дальнейших исследований и размышлений о роли искусства в глобальном контексте. Это слияние подчеркивает важность открытости и адаптивности в искусстве, что является ключом к созданию более инклюзивной и многогранной художественной среды.

## Библиография

1. Валентин, Ангелов. Современный реализм (А Комментарий к материалам из изобразительного искусства) // Визуални изследвания. 2022. № 6(3). С. 233-240. DOI: 10.54664/mman7692
2. Степанов, А. Д. Переходная эпоха в литературе и термин реализм (1840–1850-е гг.) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2022. № 19(3). С. 497–514. DOI: 10.21638/spbu09.2022.306
3. Ван Ш. Современная китайская живопись на военную тематику: «новый реализм» и верность традициям // Человек и культура. 2022. № 4. С. 46-56. DOI: 10.25136/2409-8744.2022.4.38497
4. Дикун Т. А. Метаморфозы психологии в реализмической традиции (на примере романа А. И. Слаповского «я не я») // Вестник ИГЛУ. 2012. № 1 (17). С. 128-124.
5. Поздняков К.С. «Записные книжки» И. Ильфа 1930-х годов как свидетельство оформления соцреалистического дискурса // Семиотические исследования. 2022. Т. № 4. С. 59-65. DOI: 10.18287/2782-2966-2022-2-4-59-65
6. Пейн, Дж. Рецензия на книгу "Российский капиталистический реализм: Толстой, Достоевский и Чехов, Вадим Шнейдер // Современный языковой обзор, 2022. № 117(2). С.

- 319-321. DOI: 10.1353/mlr.2022.0052.
7. Ян Ц. Интерпретация истории и быта китайского народа в произведениях русских художников-эмигрантов 1920-х-1930-х годов // Философия и культура. 2022. № 10. С. 158-167. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.10.38978
8. Цзинь, Л. Роль Института им. И.Е. Репина в истории художественного обмена между Китаем и Советским Союзом (1920-1966 гг.) // Вопросы истории. 2023. № 6-1. С. 188-199. DOI: 10.31166/VoprosyIstorii202306Statyi13.
9. Цяомин М. Основные пересечения в подходах русских и китайских художников к воплощению ландшафтов Китая в живописи // Культура и искусство. 2022. № 4. С. 33-46. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.4.37855
10. Пинпин, Й. Влияние и особенности китайского реализма в живописи с акцентом на традиции и современность // Журнал для педагогов, преподавателей и тренеров. 2021. №12(1). С. 165-172. URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7894895.pdf>.

## 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 «Отражение эстетических концепций российского реализма в китайском изобразительном искусстве», в которой проведено исследование влияния особенностей жанра русского реализма на развитие китайского искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в начале XX века, в связи с влиянием западной культуры и значительными социальными изменениями, китайские художники начали принимать и адаптировать западные художественные формы и идеи. Особенно после основания Китайской Народной Республики в 1949 году под влиянием СССР, социалистический реализм стал официально поддерживаемой формой искусства. В этот период многие китайские художники учились в СССР и привезли обратно техники и идеи русского реализма, которые они интегрировали с китайской традиционной эстетикой, создавая уникальный стиль социалистического реализма с китайскими особенностями.

Актуальность исследования определяет тот факт, что своеобразие искусства Китая в настоящее время привлекают к себе большое внимание многих исследователей и любителей из различных стран мира.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая. Автором не проделан библиографический анализ, не проработана научная обоснованность изучаемой проблематики, что затрудняет определение научной новизны исследования.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий сравнительный, исторический, социокультурный и художественный анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских и китайских искусствоведов как Ян Ц., Л. Цзинь, Й. Пинпин, А.Д. Степанов, и др. Эмпирической базой исследования послужили произведения китайских и российских художников XIX-XX веков, выполненных в жанре реализма (И. Репин, В. Суриков, Лю Хайсу, Сюй Бэйхун, Цзян Чжаошэна).

Соответственно, цель данного исследования заключается в анализе приемов и способов презентации и переосмысливания эстетических концепций русского реализма в китайском визуальном искусстве.

Автор выделяет следующие характеристики русского реализма: прямое изображение повседневных сцен, глубокое исследование человеческих эмоций и точная проработка

деталей. Произведения искусства в жанре реализма часто выражают стремление к социальным изменениям, вызывая у зрителей сочувствие и чувство общественной ответственности через демонстрацию жизненных неравенств и противоречий.

Проведя исторический анализ, автор отмечает начало XX века как наиболее значительный период влияния русского искусства на китайскую культуру, так как именно тогда русский реализм начал активно проникать в китайское искусство через образовательные и культурные обмены. Этот период характеризуется значительным взаимодействием между китайскими и русскими художниками, что способствовало адаптации и переосмыслению реалистических традиций в контексте китайской культурной среды.

Для достижения цели исследования автором проведен анализ произведений китайских художников XX века, работавших в жанре реализма под влиянием их культурных контактов с Россией. Автор отмечает, что проникновение русского реализма в китайское искусство не ограничивалось техническим воспроизведением западных методов. Это влияние также способствовало культурной адаптации и созданию новых художественных форм, которые учитывали как китайские традиции, так и современные потребности общества. Результатом этого стало появление нового поколения художников, которые использовали реалистические подходы для решения национальных вопросов и выражения культурной идентичности, демонстрируя тем самым, как глобальные влияния могут быть успешно интегрированы в локальный контекст. Таким образом, влияние русского реализма на китайское искусство оказалось многослойным и многогранным, охватывая технические, философские и культурные аспекты. Это взаимодействие обогатило китайскую живопись, дав ей новые инструменты для социальной и культурной экспрессии, и подчеркнуло значение межкультурного обмена в развитии мирового искусства.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам, отмечая, что влияние русского реализма на китайское визуальное искусство оказалось значительным и многогранным, охватывая не только адаптацию художественных техник, но и более глубокое понимание культурных и социальных контекстов.

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 взаимовлияния различных культур вследствие межкультурного взаимодействия 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 10 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:*

Остапенко А.С. Образ Петра Верховенского из романа «Бесы» Ф. М. Достоевского: от реального С. Г. Нечаева до новых образов в кино // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.69957 EDN: RICWVK URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69957](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69957)

## **Образ Петра Верховенского из романа «Бесы» Ф. М. Достоевского: от реального С. Г. Нечаева до новых образов в кино**

**Остапенко Антон Сергеевич**

аспирант, кафедра "Теория и история экранной культуры", Институт кино и телевидения (ГИТР)

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

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

10.7256/2454-0625.2024.4.69957

**EDN:**

RICWVK

**Дата направления статьи в редакцию:**

25-02-2024

**Аннотация:** Автором статьи предлагается анализ и разбор образа Петра Верховенского, одного из главных персонажей романа Ф. М. Достоевского «Бесы» (1872). Подробно рассматриваются прототипы героя из истории России XIX в., на примере С. Г. Нечаева и М. В. Петрашевского. Анализируется образ персонажа из романа Ф. М. Достоевского. Особое внимание автор уделяет обзору презентации героя в трёх постсоветских киноадаптациях: 1992, 2014 и 2024 гг. Анализируются характерные черты, поведение и мотивация персонажа Петра Верховенского из романа в экранизациях, их возможной самостоятельной эволюции или деволюции в рамках кинематографа. А также как и насколько сильно меняется образ в зависимости от актуального социокультурного контекста времени и его позиционирования. В рамках данного исследования был использован герменевтический и диалектический метод для анализа и понимания формы презентации образа персонажа Петра Верховенского в постсоветском кинематографе, а также для изучения причин изменений и презентации героя авторами киноадаптаций применяется теория культурной гегемонии А. Грамши. Новизна

исследования заключается в комплексном рассмотрении и анализе образов-прототипов из реальной истории. Изучается ключевой герой из романа Ф. М. Достоевского, углубляясь в мировоззрение и восприятие писателем революционного движения и отдельных личностей. Автор рассматривает репрезентации персонажа в отечественном кинематографе на примере экранизаций «Бесы (Николай Ставрогин)» 1992 г., «Бесы» 2014 г. и нового мини-сериала Сергея Арланова 2024 г., - «Клипот». Уделяется внимание контексту актуальных событий для своего времени, что и оказало влияние на формирование образа киногероя. Автор статьи делает вывод, что на примере экранизаций можно проследить изменения в социально-культурной сфере, и выявить те настроения и тенденции, на которые авторы обращают внимание в своих произведениях.

### **Ключевые слова:**

Достоевский, Петр      Верховенский, Кинематограф, Бесы, Грамши, Экранизация, Репрезентация, Культурная гегемония, Диалектика, Герменевтика

### **Введение**

В рамках кинематографа используются разнообразные инструменты для воспроизведения и интерпретации содержания, в том числе и в изображении действительности [1]. То же самое касается и экранизаций литературных произведений, когда создатели меняют оригинальный текст в пользу аудиовизуального восприятия [2].

Сознательно или нет, создатели художественных фильмов изображают актуальные явления и события в обществе через художественные приёмы. Сама форма репрезентации образа в экранной культуре отражает восприятие человеком окружающего мира. Из этого следует, что авторы кинопроизведений показывают зрителю то, что актуально в сложившейся культурной и общественной парадигме [3, С. 14]. В рамках постсоветского игрового кино, и не только, можно наблюдать процесс не только репрезентации, но и появления новых форм интерпретаций образа персонажей, общества или мира в художественном произведении. Это является следствием того как авторы отражают на экране те изменения в социально-культурном пространстве, которые существуют в действительности как для зрителя, так и для создателей [3, С. 15].

Тема формы репрезентации образа в игровом кино неоднократно поднималась в исследованиях М. Г. Макиенко, В. И. Мильдона, Н. А. Лысовой, В. А. Тихаровой, О. Б. Леонтьевой и др. Однако, по мнению автора, проблема заключается в недостаточном раскрытии того, насколько изменения в социально-культурном пространстве современности влияют на интерпретацию и восприятие художественной экранной культуры. Исследование формы репрезентации образа предполагает разносторонний подход и методы в рамках научного дискурса. Автор данной статьи предлагает рассмотреть проблему через теорию культурной гегемонии А. Грамши.

Социально-культурная сфера находится в прямой зависимости от изменений в общественной надстройке, отражающей происходящие процессы в базисе. Согласно А. Грамши и его теории гегемонии, доминация правящего класса основана в таких сферах как экономика, политика и гражданское общество. В последнем случае ключевой фигурой является интеллигенция [4], которая является частью социального класса, выполняющая свою функцию, — «создание и поддержание мыслительных образов, технологий и организаций, которые связывают воедино членов класса и исторического блока» [5, С. 133]. Под термином «исторический блок» подразумевается поддержание единства и идентичности для распространение общей культуры через государство [5, С. 132]. В данном случае, интеллектуал выполняет репрезентацию образа и функционирует как выразитель гегемонии правящего класса [6].

Автор статьи предлагает рассмотреть проблему смены формы репрезентации образов в контексте социальных и культурных изменений на примере киноадаптации романа Фёдора Михайловича Достоевского (1821-1881) «Бесы». Обусловлено это ещё по причине того, что само литературное произведение занимает особенное место в современном культурном и философском дискурсе. Роман «Бесы» очень часто оценивают и рассматривают в медийной сфере как обыватели, так и деятели науки, культуры, политики, религии. Существует мнение, что, лучше изучая произведение Достоевского в прошлом, это «могло бы уберечь Россию от революционной смуты». Так считает, например, А. Ткачёв, говоря о сериале «Бесы» Владимира Хотиненко 2014 г. Или что сами персонажи романа — это представители русской интеллигенции, увлёкшиеся революционными идеями социализма и анархизма, которые являются наглядным примером вреда для России не только в прошлом, но и в настоящем. В подобной трактовке сам роман начинает обладать пророческим посыпом [7].

Для выявления и обозначения проблематики автор предлагает обратиться к примерам киноадаптаций романа «Бесы» 1992, 2014 и 2024 гг., в которых можно проследить смену форм репрезентации образа, на примере ключевого персонажа из первоисточника. ««Бесы» являются результатом пророческого видения Достоевского, как одержимая таинственными бесовскими силами, революционная интеллигенция разрушает христолику Россию» [8], — пишет в своей статье Владимир Палибик, говоря о Ставрогине, главном герое романа. Но он всё же имеет свою историю и канву, в то время как одним из ключевых и важных персонажей романа является Пётр Степанович Верховенский.

Для углублённого и лучшего понимания образа, автор обращается не только к первоисточнику и постсоветским киноадаптациям в дальнейшем, но, в том числе, и к историческим прототипам, черты и образы которых использует сам Достоевский для создания своего персонажа.

### **Прототипы и прообразы Петра Верховенского**

Одним из прообразов персонажа романа послужил Сергей Геннадиевич Нечаев (1847-1882), революционер, нигилист и террорист второй половины XIX в., создатель тайного общества «Народная расправа» и убийца члена своей же организации, студента И. И. Иванова. Сам Достоевский писал, что в романе он не касается Нечаева, создавая собственный образ: «Лицо моего Нечаева, конечно, не похоже на лицо настоящего Нечаева. Я хотел поставить вопрос и, сколько возможно яснее, в форме романа дать на него ответ: каким образом в нашем переходном и удивительном современном обществе возможны — не Нечаев, а Нечаевы, и каким образом может случиться, что эти Нечаевы набирают себе под конец нечаевцев» [9, С. 148]. В самом произведении отражён художественный образ реального человека, основанный на газетных статьях того времени и рассказах знакомых автору людей, который и создал ключевого персонажа всего романа, — Петра Верховенского.

Стоит уделить внимание самому Нечаеву. Для нас особенно интересны его деятельность и участие в событиях, которые будут

отражены в словах и поступках персонажа романа Достоевского. Восемнадцатилетний Сергей Геннадиевич вступил в кружок анархистов и либеральных социалистов. Вдохновляясь трудами революционеров и мыслителей XIX в., среди которых были эсеры, анархисты и социалисты, Нечаев пишет свой «Катехизис революционера», где отражены его нигилистические и фаталистические взгляды: «Стремясь хладнокровно и неутомимо к этой цели (революции – прим.), он (революционер – прим.) должен быть всегда готов и сам погибнуть и погубить своими руками все, что мешает ей достижению». «Будущая организация без сомнения вырабатывается из народного движения и жизни. Но это – дело будущих поколений. Наше дело – страстное, полное, повсеместное и беспощадное разрушение» [10].

Нечаев исходит не только из анархического толкования образа общества без государства, но и из того, что одним из ключевых инструментов коренного изменения в обществе является насилие, – либо со стороны революционера, либо по отношению к нему. При этом, нечаевский революционер не только фаталист, – жить только ради революции, – но и тот, кто отказывается от всего во имя революции ради революции. Такие тезисы подобны лозунгам, нежели чёткому представлению и пониманию того, чего, кроме революции, и как будут добиваться сторонники нечаевщины. А главное, что это даст, кроме разрушения государства, одномоментно, при то, что последствия, – забота уже «будущих поколений», но не нынешних.

Сам же Нечаев, после того как уехал за границу в феврале 1869 г., заявлял, что является представителем новой волны революционного движения, от лица якобы существовавшего «Всемирного революционного союза». Получив финансы от таких персон как Бакунин и Герцен, в Москве он создал отдел повсеместного тайного общества «Народной расправы». Но когда нечаевцы встретили сопротивление со стороны своего единомышленника, студента И. Иванова, они убили его. Впоследствии, пока проходил процесс над нечаевцами в России, сам Нечаев бежал за границу.

После этих событий, Сергея Геннадиевича подвергли сокрушительной критике сами революционеры Европы, среди которых был и Бакунин. В итоге Нечаев получил репутацию мистификатора, конспиратора и обманщика. А кроме того, Сергей Геннадиевич показал себя ещё как беспричинный мошенник и убийца, не гнушающийся ничем для достижения своих целей.

Но не только Нечаев стал прообразом Верховенского. Ромэн Гафанович Назиров в своей статье «Петр Верховенский как эстет», ссылаясь на черновики Достоевского, пишет, что «...к чертам Нечаева, отраженным в образе Петра Верховенского, (Автор – прим.) сознательно прибавлял черты М. В. Буташевича – Петрашевского...». При этом, «Петрашевского, человека говорливого и эксцентричного, Достоевский считал пустым болтуном. В то же время такое соединение Нечаева с Петрашевским делает образ ощущимее и нагляднее для самого автора» [11].

Михаил Васильевич Петрашевский (1821–1866), лингвист и переводчик, сторонник утопического социализма. У него дома часто собирались «вольничомудцы», сторонники социально-утопической мысли XIX в., среди которых был и сам Достоевский. Оба были арестованы. В итоге, Фёдор Михайлович, и Михаил Васильевич были помилованы, однако им заменили смертную казнь на ссылку, а перед этим они подверглись инсценировке казни.

Неудивительно, что Достоевский мог добавить в образ своего персонажа черты знакомого ему человека, который станет исходным Петром Верховенским.

#### **Анализ образа Петра Верховенского в романе Ф.М. Достоевского**

Кем является Пётр Верховенский в романе Достоевского? По словам самого Фёдора Михайловича, получается, что «ни Нечаева, ни Иванова, ни обстоятельств того убийства» он не знал, «кроме как из газет», и берёт то событие как «совершившийся факт». «Моя фантазия может в высшей степени разниться с бывшей действительностью, и мой Петр Верховенский может нисколько не походить на Нечаева; но мне кажется, что в пораженном уме моем создалось воображением то лицо, тот тип, который соответствует этому злодейству» [9, С. 464].

Пётр Верховенский, сын либерала-идеалиста Степана Трофимовича Верховенского [12], лидер «пятёрки», имеет много неясного в своём прошлом. Однако перед читателем он предстаёт как однозначный циник, лжец и негодяй, стремящийся через страх и кровь подчинить вокруг себя членов своей организации [13]. Вот небольшой фрагмент, в котором Достоевский описывает Верховенского: «Говорит он скоро, торопливо, но в то же время самоуверенно, и не лезет за словом в карман. Его мысли спокойны, несмотря на торопливый вид, отчетливы и окончательны, – и это особенно выдается...». «Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий...» [9, С. 173].

Герой предстает перед читателем как человек с раздвоенной личностью, который лишь внешне кажется образцом благородства и интеллигентности. Но внутри скрывая свои темные идеи и желание разрушить существующий порядок. Он является символом анархии и безумия, который пытается уничтожить всё, что считается нормой и стабильностью [14]. Роман «Бесы» демонстрирует разрушительное зло, существующего для создания хаоса. Образ пугающий и отталкивающий, не стесняющийся скрываться истинные намерения. Бес в человеческом обличье, находящийся в перманентном состоянии перевозбуждения.

При этом, нужно иметь в виду, что в творчестве Фёдора Михайловича революционеры предстают либо в образе опасных негодяев, как в случае Петра Верховенского и его Пятёрки, либо лицемеров и заблуждающихся. Так, например, один из братьев Карамазовых из одноимённого романа, Иван Фёдорович, предстаёт как социалист. Заявляет, что «если Бога нет, то все дозволено», подобно инженеру Кириллову из организации Верховенского. Но в то же время, второй из братьев Карамазовых выступает защитником религии. Однако эта тема заслуживает отдельного внимания и изучения.

Через призму собственного жизненного опыта, а также сложившихся убеждений к революционному движению XIX в. [15], Достоевский создаёт свой собственный художественный образ революционера, одной из крайностей которого и является Верховенский [16].

Негативное отношение автора к Петру Верховенскому в большей степени выражено, чем к остальным членам «пятёрки». В организации находятся обманутые или ошибающиеся люди, вдохновившиеся идеями свободы и справедливости, за исключением персонажа Шигалева. Пётр Верховенский осознаёт, чего хочет добиться, – смута и потрясения в обществе через индивидуальный террор и захват власти [9, стр. 394]. Именно поэтому Достоевский обращает внимание на образ описываемого им персонажа. То, что может скрываться за красивыми словами, что вносит смуту в сердца людей, – этим Верховенский и представляет собой опасность.

Говоря о романе «Бесы», в контексте творчества Достоевского, стоит помнить о боли и страданиях, которые он, как и его современники, претерпели. Все чувства и эмоции, а также образы, Фёдор Михайлович перенёс в свои труды, в которых отражены страхи эпохи, а предпосылками стали реальные события и рефлексия самого автора.

Итак, персонаж Достоевского в романе «Бесы» совмещает в себе жестокость и аморальность Нечаева, и в то же время многословность и пафос Петрашевского, из которого и выходит Пётр Верховенский, – беспричинный, самоуверенный, жестокий и опасный человек. И имея представление о литературном образе персонажа, мы можем рассмотреть, насколько он соответствует или отличается от того как его показали в киноадаптациях.

#### **Из 90-ых в наши дни: образ Петра Верховенского в киноадаптациях**

Через своих персонажей Достоевский в своём романе пытался изобразить мотивы тех людей, что заявлениями о благородстве и справедливости могут скрывать свои жестокие наклонности. Каким же Петра Верховенского показали в экранизациях? Насколько образ литературного первоисточника мог измениться, и как это влияет на восприятие зрителем?

В фильме «Бесы (Николай Ставрогин)» 1992 г. режиссёра Игоря Таланкина его роль исполнил Пётр Юрченков. Несмотря на качество плёнки и звука, скучности экспозиции, ощущимого отсутствия достаточного бюджета на реализацию окружения, подачу происходящего и спорных сценарных решений, сильной стороной данной киноленты является актёрский состав.

Персонаж Верховенского в фильме, с первой же сцены разговора со Ставрогиным в вагоне, показывает себя как хладнокровно мыслящего, спокойного человека, который стремится контролировать не только ситуацию, но и окружающих его людей. И этот образ сохраняется неизменным на протяжении всего фильма. Чем реже его присутствие в кадре, тем больше страха и наваждения в следующей сцене. Авторы данной киноленты постарались сохранить основу романа, что видно на примере репрезентации персонажа Петра Верховенского.

Обратимся теперь к следующему примеру, 4-серийному фильму 2014 г. «Бесы» Владимира Хотиненко, роль Верховенского в котором исполнил Антон Шагин. «Образ Верховенского у меня сложился довольно четкий — я в этой роли представлял Джонни Деппа, к примеру. Понимаете, о каком типаже я говорю?», — именно так в своём интервью режиссёр фильма описывал одного из главных и ключевых героев в телесериале по мотивам романа Достоевского. Персонаж был показан зрителю, если не сказать комично, то точно несерьёзно. После чего вопрос, — о каком именно чётком типаже идёт речь, на примере Джонни Деппа, — остаётся без ответа. Потому как в сериале перед зрителем предстаёт образ глуповатого и истеричного юноши, а не властного и жестокого человека, попирающего мораль как таковую, который, для достижения своей желанной цели, переступает через человеческие жизни, или наоборот мошенник, понимающий, чего он хочет от своей организации и её членов.

И с одной стороны, персонаж Верховенского в данной экранизации — это образ комический, выраженный в абсурдном и несерьёзном поведении героя. С другой, ужас, который зритель должен испытывать, заключается в лёгких и поверхностных личностях, для которых морально-нравственные нормы нивелированы и преобразованы, а разговоры об идеях — это ширма для реализации их желаний и целей.

Современники Достоевского писали о персонаже Верховенского из романа, что он подобен Мефистофелю [17] — соблазнительное, искушающее и опасное зло. С другой стороны, некоторые критики называли героя плоским и однобоким убийцей. В случае экранизации 2014 г. ярко выражен образ однобокого и плоского самодура. У зрителя может возникнуть ощущение, что сам персонаж не понимает, что и для чего он делает, а если и понимает, то ради развлечения или хаоса, — произносит речи, организует людей, убивает студента и т.д.

«Антон Шагин здесь дает инфернальный моносспектакль, после которого отвыкшие от отечественного кино зрители еще долго будут называть его русским Камбербэтчем и ДиКаприо, хотя на самом деле он выше любых сравнений», — пишет Егор Москвитин в своей статье об образе персонажа Верховенского в экранизации Владимира Хотиненко. «Инфернальный моносспектакль», — подходящее определение того, чем занят персонаж Верховенского на протяжении всего 4-серийного фильма. Постоянные перформансы, переходящие от крайности в крайность, от смеха к истерике. Однако за шутовством скрывается опасность и ужас того, что совершил герой, и что критиковал сам Достоевский в своём романе.

Последним стоит упомянуть свежий мини-сериал «Клиптор» 2024 г. режиссёра Сергея Арланова, который, по заявлению сценаристов, «имеет параллели с "Бесами" Достоевского». «Параллели с "Бесами" Достоевского очевидны, но этот сериал — отнюдь не экранизация в классическом понимании. Авторы сериала задаются теми же вечными вопросами, что и великий писатель, но переносят их в современные реалии и современное общество», — говорит о сериале генеральный директор Института развития интернета (ИРИ) Алексей Гореславский. По словам авторов и причастных к проекту, сюжет рассказывает о «золотой молодёжи» в современной России, решившей создать тайное общество, что обличает власть и причастных к ней людей. Само киноизведение заслуживает отдельного и подробного изучения и анализа, так же, как и «параллели» с «Бесами» Достоевского: насколько они обоснованы, какие вопросы поднимают авторы, на что обращают внимание в рамках своего произведения и т.д.

В образе современного Петра Верховенского тут выступает персонаж Николай Шустов, в исполнении актёра Ивана Мулина. С одной стороны, провокатор, остр на язык, умеет общаться с политиками для решения вопросов, глава клуба по интересам, что и станет по сюжету той самой организацией «Клиптор». Кроме того, судя по финалу сериала, персонаж добивается того к чему стремился, — оказавшись за границей, Шустов создаёт фонд для борьбы с «зверским режимом» в России, потому как соучастников его же группировки посадили по «сфабрикованному делу», а сам выступает как «борец за демократию». Иначе говоря, мошенник, как о себе и говорил персонаж Верховенского в романе Достоевского [9, стр. 395]. С другой стороны, по сериалу может сложиться впечатление, что не совсем ясно, — как и почему герой приходит к такому финалу. Убеждения персонажа Шустова, как и взгляды его соратников, выражены скромно, ограничиваясь репликами: «Здесь не Европа, а Россия», обличение власти имущих и т.д. И авторы используют это описание образа героев для раскрытия темы: некомпетентные и поверхностные люди становятся исполнителями своего лидера, который понимает, чего хочет, и реализует чужими руками свой план.

Примечательно то, что в романе Достоевского, что в мини-сериале 2024 г. Степан Трофимович и Шустов-старший являются учителями, чьи убеждения и взгляды носили идеалистический характер. Это сформировало героев так, что, в совокупности с протестными настроениями молодых людей, как и непонимание исторических процессов, приводит их к созданию организации «Клиптор», — бунтующая молодёжь недовольна происходящими процессами в обществе и готова следовать и выполнять приказы своего лидера.

Отдельно стоит сказать, что сама т.н. организация, аналог «пятёрки» из романа Достоевского, состоит из взрослых детей политиков, интеллигенции, рабочих и т.д., каждый из которых является особенной и уникальной личностью. Это к вопросу о том, для чего авторы ссылаются на «золотую молодёжь», — молодым людям свойственно обострённое чувство справедливости, и, на фоне юношеского максимализма, это выражается в протестных настроениях и в стремлении перманентного изменения во всём обществе. Изучение причинно-следственных связей, происходящих или происходивших процессов и событий, требует понимания, усидчивости и внимания. Однако желание изменений не требует анализа, а лишь действия, — что отражено почти во всех членах организации «Клиптор».

На протяжении всех четырёх серий главные герои беснуются: устраивают побоища в квартире, ругаются между собой или с родителями на пустом месте, постоянные перепады в поведении (от хладнокровия до истерики) и т.д. Авторы под таким углом предлагают рассмотреть поставленную перед зрителем проблему: капризные и истеричные юноши и девушки делают что захотят, пока их родители пытаются решить вопросы на законодательном уровне. Причина, по которой героям ведут себя так, заключается в том, что представители «золотой молодёжи» причисляют себя к элите общества по праву рождения. Они не обременены вопросами выживания, быта или карьеры, потому как всё это уже есть у их родителей, а досуг сводится либо к развлечению, от употребления алкоголя до стрельбы из огнестрела в состоянии алкогольного опьянения (как было показано в мини-сериале «Клиптор»), либо к организации общества, где есть мнимое ощущение причастности к важному для общества делу. Закономерный итог организации по сериалу, — убийство друга, арест всех участников общества, при освобождении Шустова. Вся вина, по сюжету, легла на аналог Ставрогина. Сам Шустов убивает своего отца, убегает за границу, создаёт фонд для «освобождения друзей из тюрьмы»

#### **Предпосылки разности образов Петра Верховенского в экранизациях**

Если говорить об образах, которые подаются авторами экранизаций, то они, по форме, соответствуют Петру Верховенскому из романа «Бесы». Однако само содержание и наполнение разнится не только от режиссёра, но и от социального и культурного контекста своего времени для каждой киноленты. Рассматривать разницу в репрезентации формы образа персонажа Верховенского в частности, как и киноадаптации романа Достоевского в целом, необходимо при понимании влияния общественно-культурного пластика эпохи на общество.

В фильме Игоря Таланкина 1992 г. Верховенский предстаёт образом на революционеров вообще, являвшимся особенно актуальным на фоне развала Советского Союза и антисоветской пропаганды в конце XX в. Прошёл год с момента прекращения существования СССР (1991 г.). В то же время перестроечный угар и антисоветские настроения были ещё актуальны для авторов кинопроизведений. Например, Станислав Сергеевич Говорухин выпускает второй документально-публицистический фильм «Россия, которую мы потеряли» 1992 г., в которой режиссёр рассказывает не только о Российской империи, её достижениях и «прогрессе», но и о преступлениях «кровавого советского режима» [6, С. 16]. В том же году выходит художественный фильм «Чекист» режиссёра Александра Рогожкина, где гиперболизировано, с упором на чернушу, показывают «красный террор», ЧК, а также жертв их расправ. Всё это было эхом перестройки (1985-1991 гг.), когда у авторов

появилось больше возможностей и свобод в творчестве и самовыражении. К тому времени сформировался культурный пласт, в котором разочарованный в происходящем обыватель отчаянно пытался найти ответы на свои вопросы и, возможно, новые ориентиры. Иими становились всевозможные личности, — режиссёры, писатели, учёные, музыканты, — некоторых из которых уже в то время открыто рассказывали об ужасном прошлом, за которое нужно покаяться, о лжи советского строя, о благородном образе дореволюционной России и т.д. В фильме 1992 г. мы видим полумистический образ революционера, что неожиданно возникает и исчезает перед зрителем. Он желает править людьми, чтобы они подчинились ему, для реализации ужасных планов по разрушению России, которую мы потеряли.

В 4-х серийном фильме 2014 г. Владимира Хотиненко Верховенский это карикатура на про-либеральную и оппозиционно настроенную часть современной общественности. Образ персонажа наполнен иными смыслами, изменяя содержание героя, — из негодия он превратился в шута. В 2013-2014 гг., на фоне громких событий по всему миру, активно выступают медийные личности разных взглядов, в особенности про-либерального толка. В СМИ от подобных деятелей звучали порой самые абсурдные и нелепые тезисы. И в то же время в обществе происходит конфликт между теми, кто отстаивает прозападную и пророссийскую позиции. И вот в фильме 2014 г. мы видим образ либерально настроенного смутьяна и баламута, желающего устроить хаос ради хаоса. Нелепого клowns, что беснется на фоне чистого города и его жителей Российской империи. Осмение и демонстрация нелепости псевдо-революционера Верховенского и абсурдность его мировоззрения даёт уже совершенно иное восприятие персонажа.

В мини-сериале Сергея Араннова 2024 г. Верховенский предстает карикатурой уже на антироссийских деятелей и псевдореволюционеров, что строили свою репутацию на обмане и предательстве соратников. На рубеже 2010-2020-х гг. в России прогремело несколько уголовных дел, фигурантами которых были молодые люди (Ростовское дело, дело «Нового величия», дело «Сети»), что вызвало общественный резонанс. Результатом чего, в том числе, стал и «Клипот» Сергея Араннова. В мини-сериале 2024 г. зрителю показывают, что в организации есть феминистка, антифашист и эко-активист. Нужно это создателям, чтобы подчеркнуть образ персонажей, ссылаясь на вышеописанные дела.

Справедливо отметим, что данная экранизация теснее вышеуказанных связана с персонажем и миром романа Достоевского. Авторы последней экранизации показали природу «зла», о которой говорил Достоевский в своём романе, — на чём строится обман, чем это самое « зло» опасно, чем оно притягательно на первый взгляд, вовлекая молодёжь в свои манипуляции. Ссылаясь на роман Достоевского, создатели рассказывают историю в нашем времени. Акцент на конфликте между поколениями подчёркивает происходящее в сериале, отражая суть литературного первоисточника. Члены организации «Клипот» в сериале ничем не занимаются, кроме собраний и разговоров как они изменят мир, или употребление алкогольных напитков. Губернатор города Шустова напрямую рассказывает о порочности системы, частью которой сам является. Отец аналога Верховенского в сериале был оппозиционером и «борцом с олигархами», работая на радио.

Вышеописанное показывает не только то, насколько авторы соответствуют оригинальному тексту Достоевского, но и передают его основную мысль, — страх перед деструктивной силой людей, что прикрывают жестокость благородными целями. Что сочетается с проблемой в современном обществе, когда представители молодого поколения занимаются разрушительной деятельность, оказавшись введёнными в заблуждение или же сами являются частью организации.

Возвращаясь к образу Петра Верховенского, в мини-сериале 2024 г. мы видим современного аналога персонажа из романа Достоевского, который является своеобразным гибридом молодого человека современности и опытного мошенника. Герой знает, чего хочет и как этого достичь. А в конце создаёт иностранный фонд для борьбы с «тоталитарным режимом». И если в романе Достоевского герои сами стремились всё разрушить, то в мини-сериале 2024 г. показана внешняя угроза и поддержка протестных движений извне.

### **Заключение**

На примере рассмотрения форм интерпретаций образа персонажа Петра Верховенского в постсоветских экранизациях романа «Бесы» 1992, 2014 и 2024 гг., можно проследить изменения в социально-культурной сфере, и выявить те настроения и тенденции, на которые авторы обращают внимание в своих произведениях. Показанное не всегда является осознанным решением авторов, это связано напрямую с репрезентацией актуального в контексте общества и культуры. Образ, имея в себе художественное наполнение, отражает восприятие человеком многогранного окружающего мира. Это позволяет сделать вывод, что кино — это источник знаний о том, как и за счёт чего формируется и меняется видение на общество, политику и культуру в рамках экранной культуры.

### **Библиография**

1. Макиенко М. Г. Художественный образ и символ как основа пространственно-временной реальности кинофильма (на примере художественного фильма «Карнавал») // Молодой ученый. 2009. № 8 (8). С. 190-191.
2. Мильдон В. И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. 2011. № 3. С. 10.
3. Лысова Н. А. Репрезентация образа прошлого в современных отечественных игровых исторических фильмах // Философия и культура. 2020. № 2. С. 12-26.
4. Грамши А. Избранные произведения / Под общ. ред. И. В. Григорьевой. М.: Политиздат. 1980. С. 331.
5. Левиафан: Контргегемония и евроцентризм (вып. 5) / Под. ред. А. Г. Дугина. М.: Евразийское Движение. 2013.
6. Пую Ю. В. Проблема манипуляции и власти в теоретическом наследии А. Грамши // Философия права. 2008. № 6. С. 13.
7. Кичигина В. В. Пророчество как черта поэтики позднего Достоевского // Вопросы журналистики, педагогики, языкоznания. 2015. № 24 (221). С. 27.
8. Палибрк В. Парадигма постмодерна в романе «Бесы» Ф. М. Достоевского // Христианское чтение. 2016. № 6. С. 184.
9. Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 15 тт. Ленинград: Наука. 1996.
10. Нечаев С. Г. Катехизис революционера, Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Москва: Археографический центр. 1997. С. 363.
11. Назиров Р. Г. Петр Верховенский как эстет // Вопросы литературы. 1979. № 10. С. 236.

12. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Бесы»: некоторые аспекты восприятия // Вестник СПбГИК. 2013. №4 (17). С. 132.
13. Казакова Н. Ю. К осмыслинию публицистического пласта романа Ф. М. Достоевского «Бесы»: Петр Верховенский как архетип // Вестник РГГУ. 2016. №8 (17). С. 98.
14. Степченкова В. Н. Манипулятивные стратегии Петра Верховенского в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Проблемы исторической поэтики. 2023. №1. С. 94.
15. Волкова Е. А. Отражение темы нигилизма в социальноисторических взглядах Ф. М. Достоевского (на примере романа «Бесы») // Ученые записки ОГУ. 2016. №3 (72). С. 35.
16. Суровцев С. С. Развитие и становление философских взглядов Ф. М. Достоевского // Вестник МГТУ. 2008. №1. С. 50.
17. Федорова Е. А. Принцип доминанты в образах героев романа «Бесы» Ф. М. Достоевского (в свете этического учения А. А. Ухтомского) // Проблемы исторической поэтики. 2023. №1. С. 124.

## **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 условно указал автор в заголовке представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статьи («Образ Петра Верховенского из романа “Бесы” Ф.М. Достоевского: от реального С.Г. Нечаева до новых образов в кино»), можно считать деволюцию или трансформацию образа Петра Верховенского от реального С.Г. Нечаева до «новых» кинообразов в телевизионной продукции 1992, 2014 и 2024 гг. соответственно. По мысли автора, предметом его внимания выступает образ Петра Верховенского, как его воплотил Ф. М. Достоевский. Однако, следуя здравому смыслу, автор все же вскрывает существенные различия анализируемых образов, отмечая влияние социокультурных факторов конкретного исторического времени в его социально-политических реалиях на содержание новоявленных образов. В результате сравнению подлежит совокупность образов, общей чертой которых является некоторая аллюзия к глубокому, сложному, страшному и многогранному литературному образу романа Достоевского «Бесы». Причем отмеченные автором отдельные критические замечания по поводу близости разных образов, пусть даже поименованных в фильмах 1992 и 2014 гг. одинаково, образу Достоевского, на деле, как сам отмечает автор, не выдерживают никакой критики. Скорее аллюзии с персонажем Достоевского в обозначенных высказываниях возникают не ввиду стремления кинорежиссеров к экранизации (художественной интерпретации) сложного образа Петра Верховенского, а по причине глубины образа Достоевского, позволяющей воспользоваться ею для символического кодирования некоторого иного содержания.

Слабость научно-методического обеспечения статьи не позволяет однозначно определить предмет и объект исследования со слов автора. Но стремление автора следовать здравому смыслу и объективной оценке содержания экраных образов в сравнении их с прототипами и образом Петра Верховенского в романе «Бесы» весьма продуктивно. Несмотря на то, что, игнорируя необходимость методического сопровождения статьи, автор следует жанру популярной газетной заметки (наиболее любимому жанру современной российской кинокритики, не обременяющей свое творчество научной методологией), его интуиция подчинена логике общенаучных индуктивных и дедуктивных методов (типовология, сравнение, обобщение, восхождение от абстрактного к конкретному и пр.). Способность автора мыслить здраво, последовательно и логично позволяет оценить достигнутый им результат с позиций

теории симулякра Жана Бодрийяра и указать однозначно на слабо отрефлексированный, но достаточно полно раскрытый предмет исследования: им является процесс деволюции содержания образа Петра Верховенского от симулякра первого уровня в романе Достоевского, не теряющего связи с реально существующим означаемым, к симулякру второго уровня в экранизации романа 1992 г., где сохраняется некоторая опосредованная связь с означаемым, до сокрытия отсутствия связи с означаемым в «экранизации» романа 2014 г. (признак симулякра третьего уровня) и неприкрытое нескрываемого отсутствия связи с означаемым (признак симулякра четвертого уровня) в телевизионной продукции 2024 г. Научная ценность статьи заключается в том, что раскрытый предмет исследования вносит существенный вклад в понимание социокультурного процесса экранизации (визуализации) современной культуры (объект исследования). Автор посредством восстановления последовательности «экранизаций» образа Петра Верховенского неосознанно проследил интеллектуальную деградацию первообраза Достоевского, выраженную в снижении объема художественного содержания, которое является прямым следствием логики отрыва симулякра от части обозначаемой им реальности до полного отсутствия связи с реальностью (симулякры 3-4 уровней).

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на достаточном для публикации в научном журнале уровне.

Методология исследования, как отмечено выше, опирается на здравый смысл и логику общетеоретических методов, подчиненных последовательности интуитивной интерпретации художественного содержания анализируемой автором совокупности образов. Рецензент отмечает, что в рамках постмодернистской парадигмы, подразумевающей равную ценность как объективного, так и субъективного опыта, подход автора вполне приемлем. Не смотря на отсутствие формализации программы исследования, она ясно просматривается в логике повествования, и при её реализации автор избежал критических противоречий или неприемлемых псевдонаучных инсинуаций. Итоговый вывод автора о том, что «на примере персонажа Петра Верховенского из произведения Достоевского можно проследить не только то, как меняется его образ в киноадаптациях, а также то, из чего исходят создатели и что хотят донести зрителю, когда демонстрируют такого героя», хорошо обоснован и заслуживает доверия. В целом представленный автором подход можно отнести к интуитивному минимализму, где неотрефлексированная интуиция продуктивно сочетается с минимально необходимыми общенаучными методами и здравым смыслом.

Актуальность темы исследования обеспечена не только обращением к событиям последнего времени (недавнему выходу на экраны «Клипата»), но и непредвзятостью наблюдения общей интеллектуальной деградации художественного творчества под прессингом экранной культуры.

Научная новизна, как отмечено выше, обеспечена непредвзятостью авторских наблюдений и гармоничным сочетанием логики и здравого смысла в интерпретации содержания художественных образов.

Стиль в целом представляет собой гармоничный синтез научного и научно-популярного текста, что можно отнести к сильной стороне планируемой публикации. Однако, автору необходимо обратить внимание, что содержание отдельных его высказываний ввиду неверного согласования слов в предложениях не ясно (например, «Чаще всего, в контексте того, что, изучая роман лучше в прошлом, это «могло бы уберечь Россию от революционной смуты» (Ткачёв А., "Русский рентген Достоевского": иди и смотри сериал "Бесы" Владимира Хотиненко", Царьград ТВ, 19 ноября 2019 г.) или что сами персонажи романа, - представители русской интеллигенции, увлёкшиеся революционными идеями социализма и анархизма, и являются наглядным примером вреда для России не только в

прошлом, но и в настоящем имеет посыл “пророческий”, на все времена» или «... и убийца члена своей же организации, студента И.И. Иванова, заподозрив его в предательстве»). Текст, таким образом, нуждается в дополнительной литературной вычитке. Кроме того, рецензент обращает внимание, на несоответствие редакционным требованиям отдельных оформительских моментов (тире, обозначение годов, употребление кавычек, стиль оформления библиографии: см. «Требования к статьям» [https://nbpublish.com/camag/info\\_106.html](https://nbpublish.com/camag/info_106.html))

Структура статьи раскрывает логику изложения результатов научного поиска.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в целом раскрывает проблемное поле исследования, хотя её оформление нуждается в корректировке с учетом требования редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья, после небольшой доработки, безусловно будет представлять интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство».

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предмет исследования статьи «Образ Петра Верховенского из романа «Бесы» Ф. М. Достоевского: от реального С.Г. Нечаева до новых образов в кино» - роман Ф. М. Достоевского и его экранизации.

Методология исследования базируется на сравнительно-историческом и описательно-аналитическом методах.

Актуальность статьи несомненна, поскольку в настоящее время весьма востребованы исследования в области современного кинематографа.

Научная новизна ее также не вызывает сомнений. Перед нами – относительно небольшой текст, оригинальный, четко структурированный, но, к сожалению, во многом не отвечающий необходимым требованиям, предъявляемым к жанру научной статьи. Данная работа более напоминает эссе. На наш взгляд, ей не хватает глубины и детальности, на чем мы сейчас остановимся поподробнее.

Автор начинает с общих фраз, которых, к нашему глубочайшему сожалению, довольно много в работе: «Фёдор Михайлович Достоевский (1821-1881) – один из известных и великих русских писателей, за последнее десятилетие труды которого становятся популярнее, а интерес к романам «Преступление и наказание» и «Идиот» только растёт». Благодаря этому содержание работы не может по полному праву отвечать признакам научной статьи.

Стиль статьи во многом оставляет желать лучшего, в частности, автор допускает достаточно много ошибок в области стилистики и пунктуации:

«Когда как одним из ключевых персонажей романа, и локомотивом ряда событий, является Пётр Степанович Верховенский». Или: «...убийца члена своей же организации, студента И. И. Иванова, заподозрив его в предательстве».

Или: «В поддержку он получил финансы на свою деятельность от таких персон как Бакунин и Герцен. Приехав в Москву, от лица несуществующей организации, он создал отдел повсеместного тайного общества «Народной расправы». <...> После этого, сам Нечаев бежал за границу, в то время пока проходил процесс над нечаевцами в России. После этих событий, Сергея Геннадиевича подвергли сокрушительной критике сами революционеры Европы (Бакунин), в итоге прославившись как мистификатор, конспиратор и обманщик». Многие фразы, как мы видим, напоминают торопливый

перевод с иностранного языка, вследствие чего трудно уловить их смысл. Мы рекомендуем автору тщательно вычитать текст на предмет устранения таких ошибок. Автор достаточно поверхностно описывает экранных персонажей: «Да, в самом фильме внимание больше приковано к Николаю Ставрогину, его страданиям, мучениям о содеянных им проступков в прошлом. Но с первой же сцены в вагоне, Пётр Верховенский продемонстрировал себя как хладнокровно мыслящего, спокойного, но опасного человека, который стремится контролировать не только ситуацию, но и самих людей.

Чем меньше его в кадре, тем больше страха и наваждения появляется в следующей сцене от его появления. Интеллигентный, лишённый моральных принципов, стремящийся властвовать над всеми и каждым через кровь и смерти, лишающий жизни других людей для достижения желанной цели, прикрывающий это возвышенными словами о людях и будущем, — таково будет описание персонажа Петра Верховенского в данной киноленте». Это описание требует детальности и, на наш взгляд, не дает ясного представления о персонаже.

По нашему мнению, более подробного описания требует и следующий авторский тезис: «Отдельного внимания заслуживают декорации, окружение и интерьер губернского города, показанного в сериале, — чистый, выверенный, аккуратный, как и его жители. Единственное, что хоть какое-то отношение имеет к грязи, это сцена, где Верховенский залез в свинарник.

Губернский город из сериала 2014 г. отличается от того, как он был показан в фильме 1992 г., — грязный, холодный, полутёмный, а то и вовсе вызывающий гнетущее ощущение». Пока что сделанные автором описания слишком поверхностны.

В то же время, автор допускает слишком много отступлений, на наш взгляд, не имеющих отношения к предмету исследования: «С конца 2013 г. начинается обострение политического кризиса на Украине, известное как Евромайдан. Сносят и демонтируют памятники В.И. Ленина, а сам процесс получил название Ленинопад. Проводится референдум о статусе Крыма, когда большинство проголосовало за то, чтобы стать частью России.

На фоне этих и многих других событий активно выступают медийные личности разных взглядов в СМИ, что озвучивали порой самые абсурдные и кровожадные тезисы. В то же время в обществе происходит конфликт между теми, кто отстаивает прозападную или пророссийскую позицию».

Автор пишет: «Всё это было эхом Перестройки (1985-1991), когда антисоветские произведения, и вместе с тем, всевозможное мракобесие, проникало глубоко в общество». Тезис этот весьма спорен. В частности, мы его не разделяем, как и желание автора писать о перестройке с заглавной буквы. В любом случае, это тоже не имеет отношения к теме статьи. Мы рекомендуем автору дополнить свою работу анализом конкретных произведений и доработать выводы. В том виде, в каком автор их представил сейчас, они недостаточны и тоже состоят, к сожалению, из набора общих фраз (не учитывая уже большого количества ошибок и опечаток): «Говоря о романе «Бесы» как о произведении в современных реалиях, и того почему и как оно актуально, то, в первую очередь, это показ разрушительного зла, существующего ради создания хаоса. Образ пугающий, отталкивающий, но не пытающийся скрываться или прикрыться. Бес в человеческом обличье, находящийся в перманентном состоянии перевозбуждения и бреда.

В такой образ легко вложить то, что будет у создателей кинопроизведения ключевой идеей, — кого и зачем они показывают в образе Верховенского.

Говоря же о романе «Бесы» в контексте творчества Достоевского, то стоит помнить о боли и страданиях, которые он, как и его современники, претерпели. Все чувства и

эмоции, а также образы Фёдор Михайлович перенёс в свои труды. Вопрос уже заключается в том, что мы хотим там видеть, — пророчество, комментарии, аллюзию или же истории людей, предпосылками к которым стали реальные события и рефлексия самого Достоевского».

К достоинствам статьи отнесем ее четкую структуру. Она поделена на части: введение, «Прототипы и прообразы Петра Верховенского», «Анализ образа Петра Верховенского в романе Ф.М. Достоевского», «Из 90-ых в наши дни: образ Петра Верховенского в киноадаптациях», «Предпосылки разности образов Петра Верховенского в экранизациях» и заключение. При должном раскрытии каждого пункта исследование могло бы получиться весьма глубоким, содержательным и полезным. Удачно автор характеризует героя Достоевского: «Итак, персонаж Достоевского в романе «Бесы» совмещает в себе жестокость, аморальность Нечаева, и в то же время многословность, пафос Петрашевского, из которого и выходит Пётр Верховенский, — беспринципный, самоуверенный, жестокий и опасный человек».

Библиография статьи достаточна, включает широкий круг источников по теме исследования и выполнена на достойном профессиональном уровне. Апелляция к оппонентам присутствует в должной мере.

Все это, как и большой объем проработанного материала, позволяет нам думать, что исследователь способен доработать статью до уровня настоящего научного исследования.

Статья будет способна после исправления ряда недостатков вызвать интерес читательской аудитории, как той, что профессионально занимается искусством кино (и литературой), так и широкого круга читателей.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Оценка киноиндустрии на основе литературных текстов предмет исследования не новый, но достаточно интересный. Существуют серьезные, объемные аналитические разборы по классике XIX, XX веков. Делается это обычно в режиме эмпирики, компаративистики, историко-культурной проекции. Не лишена этого, что и хорошо, рецензируемая статья. Выбранный для детального исследования образ – образ Петра Волховенского из романа Ф.М. Достоевского «Бесы», на мой взгляд, удачен. Он не раз был воплощен в кино, да и оценок для верификации достаточно. В начале работы отмечено, что «в рамках кинематографа используются разнообразные инструменты для воспроизведения и интерпретации содержания, в том числе и в изображении действительности. То же самое касается и экранизаций литературных произведений, когда создатели меняют оригинальный текст в пользу аудиовизуального восприятия», «сознательно или нет, создатели художественных фильмов изображают актуальные явления и события в обществе через художественные приёмы. Сама форма презентации образа в экранной культуре отражает восприятие человеком окружающего мира». Факт, действительно, наличный; режиссерская работа подразумевает не только буквальное перенесение «текста» на экран, но и вариант объективизации проблемы, темы, вопроса. Так или иначе, сводится данная задача к образной системе, которая и запускает действенный механизм сюжета. В работе совмещаются как теоретический, так и практический векторы, дан и должный комментарий рассмотрения вопроса: «тема формы презентации образа в игровом кино неоднократно поднималась в исследованиях М. Г. Макиенко, В. И.

Мильдона, Н. А. Лысовой, В. А. Тихаровой, О. Б. Леонтьевой и др. Однако, по мнению автора, проблема заключается в недостаточном раскрытии того, насколько изменения в социально-культурном пространстве современности влияют на интерпретацию и восприятие художественной экранной культуры. Исследование формы репрезентации образа предполагает разносторонний подход и методы в рамках научного дискурса. Автор данной статьи предлагает рассмотреть проблему через теорию культурной гегемонии А. Грамши». Цель / задачи работы конкретны, фактически прописаны: «автор статьи предлагает рассмотреть проблему смены формы репрезентации образов в контексте социальных и культурных изменений на примере киноадаптации романа Фёдора Михайловича Достоевского (1821-1881) «Бесы». Обусловлено это ещё по причине того, что само литературное произведение занимает особенное место в современном культурном и философском дискурсе». Номинация практической базы также прокомментирована: «для выявления и обозначения проблематики автор предлагает обратиться к примерам киноадаптаций романа «Бесы» 1992, 2014 и 2024 гг., в которых можно проследить смену форм репрезентации образа, на примере ключевого персонажа из первоисточника». Привлекает в тексте наличие исторических, фактографических справок, они позволяют полновесно раскрыть тему, да и читатель должен получить максимум сведений. Например, «одним из прообразов персонажа романа послужил Сергей Геннадиевич Нечаев (1847-1882), революционер, нигилист и террорист второй половины XIX в., создатель тайного общества «Народная расправа» и убийца члена своей же организации, студента И. И. Иванова. Сам Достоевский писал, что в романе он не касается Нечаева, создавая собственный образ: «Лицо моего Нечаева, конечно, не похоже на лицо настоящего Нечаева. Я хотел поставить вопрос и, сколько возможно яснее, в форме романа дать на него ответ: каким образом в нашем переходном и удивительном современном обществе возможны — не Нечаев, а Нечаевы, и каким образом может случиться, что эти Нечаевы набирают себе под конец нечаевцев», или «Михаил Васильевич Петрашевский (1821-1866), лингвист и переводчик, сторонник утопического социализма. У него дома часто собирались «вольнодумцы», сторонники социально-утопической мысли XIX в., среди которых был и сам Достоевский. Оба были арестованы. В итоге, Фёдор Михайлович, и Михаил Васильевич были помилованы, однако им заменили смертную казнь на ссылку, а перед этим они подверглись инсценировке казни. Неудивительно, что Достоевский мог добавить в образ своего персонажа черты знакомого ему человека, который станет исходным Петром Верховенским» и т.д. Текст работы дробится на смысловые блоки, данный расклад дает возможность ступенчато следить за развитием научной мысли. Ссылки / цитации даются в режиме открытых данных, что также можно оценить положительно: «Негативное отношение автора к Петру Верховенскому в большей степени выражено, чем к остальным членам «пятёрки». В организации находятся обманутые или ошибающиеся люди, вдохновившиеся идеями свободы и справедливости, за исключением персонажа Шигалева. Пётр Верховенский осознаёт, чего хочет добиться, — смута и потрясения в обществе через индивидуальный террор и захват власти [9, стр. 394]. Именно поэтому Достоевский обращает внимание на образ описываемого им персонажа. То, что может скрываться за красивыми словами, что вносит смуту в сердца людей, — этим Верховенский и представляет собой опасность». Считаю, что оценка реализации образа Петра Верховенского в кадровой раскладке дана объективно, строго, аргументировано: например, «В фильме «Бесы (Николай Ставрогин)» 1992 г. режиссёра Игоря Таланкина его роль исполнил Пётр Юрченков. Несмотря на качество плёнки и звука, скучности экспозиции, ощущимого отсутствия достаточного бюджета на реализацию окружения, подачу происходящего и спорных сценарных решений, сильной стороной данной киноленты является актёрский состав.

Персонаж Верховенского в фильме, с первой же сцены разговора со Ставрогиным в вагоне, показывает себя как хладнокровно мыслящего, спокойного человека, который стремится контролировать не только ситуацию, но и окружающих его людей», или «Обратимся теперь к следующему примеру, 4-серийному фильму 2014 г. «Бесы» Владимира Хотиненко, роль Верховенского в котором исполнил Антон Шагин. «Образ Верховенского у меня сложился довольно четкий — я в этой роли представлял Джонни Деппа, к примеру. Понимаете, о каком типаже я говорю?», - именно так в своём интервью режиссёр фильма описывал одного из главных и ключевых героев в телесериале по мотивам романа Достоевского. Персонаж был показан зрителю, если не сказать комично, то точно несерьёзно» и т.д. Галерею завершает оценка проекта 2024 года: «Последним стоит упомянуть свежий мини-сериал «Клипот» 2024 г. режиссёра Сергея Арланова, который, по заявлению сценаристов, «имеет параллели с "Бесами" Достоевского». «Параллели с "Бесами" Достоевского очевидны, но этот сериал — отнюдь не экранизация в классическом понимании. Авторы сериала задаются теми же вечными вопросами, что и великий писатель, но переносят их в современные реалии и современное общество», — говорит о сериале генеральный директор Института развития интернета (ИРИ) Алексей Гореславский. По словам авторов и причастных к проекту, сюжет рассказывает о «золотой молодёжи» в современной России, решившей создать тайное общество, что обличает власть и причастных к ней людей». Ассоциативный фактор также прописан, что явно отделяет этот проект от двух предыдущих. Считаю, что в работе реализован эффект диалога, он поддерживается на протяжении всего сочинения: «Если говорить об образах, которые подаются авторами экранизаций, то они, по форме, соответствуют Петру Верховенскому из романа «Бесы». Однако само содержание и наполнение разнится не только от режиссёра, но и от социального и культурного контекста своего времени для каждой киноленты. Рассматривать разницу в репрезентации формы образа персонажа Верховенского в частности, как и киноадаптации романа Достоевского в целом, необходимо при понимании влияния общественно-культурного пластика эпохи на общество», или «Справедливости ради отметим, что данная экранизация теснее вышеуказанных связана с персонажем и миром романа Достоевского. Авторы последней экранизации показали природу «зла», о которой говорил Достоевский в своём романе, — на чём строится обман, чем это самое « зло» опасно, чем оно притягательно на первый взгляд, вовлекая молодёжь в свои манипуляции» и т.д. Стиль работы соотносится с научным типом, однако в ряде мест возможна корректива, так как «публистика» превышает (но это рекомендация). Итог закономерен, он созвучен основной части; автор тезириует, что «на примере рассмотрения форм интерпретаций образа персонажа Петра Верховенского в постсоветских экранизациях романа «Бесы» 1992, 2014 и 2024 гг., можно проследить изменения в социально-культурной сфере, и выявить те настроения и тенденции, на которые авторы обращают внимание в своих произведениях. Показанное не всегда является осознанным решением авторов, это связано напрямую с репрезентацией актуального в контексте общества и культуры. Образ, имея в себе художественное наполнение, отражает восприятие человеком многогранного окружающего мира. Это позволяет сделать вывод, что кино — это источник знаний о том, как и за счёт чего формируется и меняется видение на общество, политику и культуру в рамках экранной культуры». Основная цель исследования достигнута, задачи решены; формальные требования издания учтены. Материал имеет практическую значимость, научная новизна манифестирована. Рекомендую статью «Образ Петра Верховенского из романа «Бесы» Ф. М. Достоевского: от реального С. Г. Нечаева до новых образов в кино» к публикации в журнале «Культура и искусство» ИД «Nota Bene».

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Лаврова Е.Н. Женские архетипы в мифологической концепции телевизионной новостной культуры // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70545 EDN: TUHRON URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70545](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70545)

## Женские архетипы в мифологической концепции телевизионной новостной культуры

Лаврова Елена Николаевна

ORCID: 0000-0001-8299-5061

аспирант, кафедра Теории и истории культуры, Институт кино и телевидения (ГИТР)

125284, Россия, г. Москва, шоссе Хорошевское, 32а

✉ elena\_478@mail.ru



[Статья из рубрики "Теория коммуникации и медиалогия"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.70545

### EDN:

TUHRON

### Дата направления статьи в редакцию:

22-04-2024

**Аннотация:** Данное исследование направлено на выявление закономерностей воплощения женского образа в информационных сюжетах отечественных и зарубежных телеканалов. Предметом данной статьи является мифологическая модель конструирования реальности в современных средствах массовой информации. В качестве объекта выступают телевизионные новостные сюжеты в 2017-2023 годах, в которых наиболее явно раскрываются женские архетипы. Особое внимание уделяется информационному освещению зарубежной темы феминистической акции MeToo и отечественного уголовного дела о «сёстрах Хачатурян». Исследование нацелено на сопоставление мифологической структуры сюжета с приёмами телевизионного вещания и осмыслиении трансляции женского образа на телеэкранах. Таким образом, в статье выдвигается гипотеза: при освещении информационных тем СМИ используют модель мифологической структуры, и как следствие систему архетипов, которая формирует мнение зрителя. В основе данной работы – теория архетипов, разработанная учёным К. Юнгом, которая визуализируется в информационных темах последнего десятилетия. Проведенный анализ вызывает научный интерес в связи с возрастающим

феминистическим дискурсом в обществе, одним из ключевых трансляторов которого становится телевидение. Особую значимость работы представляет исследование символизации женского образа на телеэкране через концепции К. Юнга и Э. Ноймана, на примере основных тем феминистического дискурса последних лет. Новизна исследования заключается в новом теоретическом осмыслении способов воздействия телевизионного контента на зрителя. Основные выводы исследования заключаются в подтверждении научной гипотезы: о применении СМИ мифологической структуры, через которую транслируется система архетипов, что в свою очередь приводит к устойчивому формированию общественного мнения. Кроме того, автор рассматривает мифологические архетипы коммуникации, которые представляют основные способы передачи информации в современном мире.

**Ключевые слова:**

Архетипы, Мифология, Информационные программы, Феминизм, Телевидение, Медиакультура, СМИ, Новости, Женский образ, Коммуникация

**Постановка проблемы.** В современном мире вопросы этики формулируются достаточно явно и часто носят поляризованный характер. Одним из них является тема феминизма, которая несет в себе не только социально-правовой контекст, но и культурологический, обращая наше внимание на восприятие женского образа в целом. В связи с развитием глобальных медиа, данные тенденции носят мировой характер, и вне зависимости от локации первого проявления, оказывают воздействие на культурный фон всего мирового сообщества. Культуролог Маршалл Маклюэн, за несколько десятилетий до распространения сети-Интернет, заметил тенденцию к формированию общего информационного поля в мире, назвав это «глобальной деревней». Ускоренная передача информации, способствовала объединению культурного пространства и позволила привлечь внимание всего общества к одной частной проблеме, которая тут же становилась достоянием общественности. По мнению ученого, данная тенденция благоприятна для общества и должна была привести к повышению уровня ответственности.

Американский социолог Пол Лазарсфельд в середине прошлого века вводит термин «лидеры мнений», изучая влияние медиа на результаты предвыборной кампании США. Ученый приходит к выводу, что общество наполнено определенными «героями», к которым прислушиваются и доверяют, исходя из их призывов, формируют собственное поведение. В современном информационном пространстве может присутствовать неограниченное количество подобных персонажей. Стоит учитывать большое количество различной платформ, на которых транслируется информация. Потребители, исключительно телевизионной культуры могут не знать блогера с многомиллионной аудиторией. С начала 2010 – х годов сфера блогеров начинает развиваться, составляя конкуренцию традиционной журналистике. Учитывая неоднородность общества, каждая из социальных групп выбирает наиболее близкого к ней лидера. Исследователь Эли Паризер называет данный феномен «информационным пузырем» или «пузырь фильтров». Таким образом, каждый зритель выбирает ту стратегию, которая выгодна для него и отвечает его запросам, вне зависимости от истинности данной концепции. Альтернативные доводы, приводимые в другом, соседнем информационном поле, оказываются скрыты для него.

Особого внимания заслуживает вопрос: благодаря каким критериям общество выбирает

того или иного героя. Исходя из мифологической концепции для данного поклонения необходимо наличие архетипических признаков в персонаже.

**Мифологическая модель в телевизионной культуре.** 20 век стал вершиной расцвета женской эмансипации и феминизма, однако и в наше время находится место дискуссиям касательно привилегированности полов. Наиболее яркий пример последнего десятилетия, получивший распространение в мировом информационном пространстве, актуализирует вопросы защиты чести и достоинства. В октябре 2017 года американская актриса Алисса Милано в социальной сети предложила женщинам делиться историями сексуального насилия и домогательств под хештегом #MeToo. Акция, направленная на привлечение внимания к проблеме харрасмента, преобразовалась в крупное феминистическое движение, к которому присоединились женщины всего мира. Проводя анализ освещения данной темы в телевизионных новостях, мы можем также увидеть модель мифологического клише. Героем данной истории выступает коллективный, собирательный образ женщины, в то время как олицетворением зла и мифологического Дракона становится фигура американского продюсера Харви Вайнштейна. Все многочисленные последующие уголовные дела, связанные с темой харрасмента в рамках акции MeToo, являются отсылкой к первому случаю. Мифологическое общество строится по определенным законам. Для него характерно наличие фигуры вождя, который управляет группой и наличие образа «дух предков» - сакральной основой духовной, магической составляющей группы. Базовая история, связанная с Вайнштейном, становится архетипической и является воплощением того самого образа «дух предков». Тема харрасмента, освещенная в СМИ, нашла отражение во многих научных статьях отечественных и зарубежных ученых. Елена Каверина и Элена Декич в статье «Развитие феминистского дискурса в цифровых медиа (опыт России и США)» подчеркивают наличие феминистического дискурса в современном медиапространстве, отмечая наибольшую активность распространения в Интернет-среде. Ученые отмечают, что акция, вышедшая под хештегом известным с 2006 года, MeToo является не единственной, приводя в пример другие движения США: #YesAllWomen, #BringBackOurGirl, #WhyIStayed, и России: #ЯНеБоюсьСказать, #ЯНеХотелаУмирать, #ЯБоюсьМужчин, #Мне\_нужна\_гласность. Однако, во многом благодаря участию многих знаменитых персон, именно акция MeToo стала олицетворением данной проблемы.

Филиппова С.В., и Макарова Е.В. в научной статье «Вайнштейнгейт»: комментарий как средство презентации общественного мнения» уделяют внимание комментариям в социальных сетях по теме сексуальных домогательств Харви Вайнштейна. В данном исследовании комментарии выступают в качестве средства презентации социума. Для анализа новостной повестки на основе мифологического клише стоит обратить внимание на зрителя, который является потребителем данного продукта. В современном обществе акт насилия носит отрицательный характер, но комментарии и мнения, обвиняющие жертв, встречаются не менее часто, чем противоположные. Этому способствует ряд определенных факторов. Первое – психологический аспект, подсознательное желание присоединиться к агрессору как к более сильной личности и тем самым избежать нападения, положения жертвы. Данную тему исследовала Анна Фрейд, введя термин «идентификация с агрессором». Социолог Гюстав Лебон в научной книге «Психология народов и масс» отмечает: «Образование легенд, легко распространяющихся в толпе, обусловливается не одним только ее легковерием, а также и теми искажениями, которые претерпевают события в воображении людей, собравшихся толпой. В глазах толпы самое простое событие быстро принимает совсем другие размеры. Толпа мыслит образами, и вызванный в ее воображении образ в свою очередь вызывает другие, не имеющие никакой логической связи с первыми. ... Толпа совсем не отделяет субъективное от

объективного; она считает реальными образы, вызванные в ее уме и зачастую имеющие лишь очень отдаленную связь с наблюдаемым ею фактом» ( Г. Лебон «Психология народов и масс», 2021 г. С. 206). Второе – недоверие к источнику, транслируемой информации. Посредством СМИ, во время декодирования информации зрителем как называл это Ролан Барт, ситуация может претерпевать искажения и восприниматься противоположным способом. В совокупности это подчеркивает мифологическую сущность информационного пространства или гиперреальности по термину Ж. Бодрийяра.

**Женские архетипы в концепции К. Юнга.** Теория архетипов, разработанная в научных трудах психиатром и философом Карлом Юнгом, находит свое воплощение в телевизионной культуре. Архетип Божественного младенца символизирует героя и встречается в новостных сюжетах наиболее часто. Это персонаж – действующий, меняющий мир вокруг. Через свою пассивность проявляется образ Девы (Коры). Разрабатывая данный архетип К. Юнг обращается к трансформации образа, к его изменениям через контакт с другими стихиями: женского начала и мужского, жизни и смерти. Образ реализуется в мифе о Персефоне. Насильно выданная замуж Персефона оказывается между могуществом матери, богини плодородия – Деметры, и мужа, бога подземного царства – Аида. Главной особенностью архетипа является отсутствие перехода через инициацию: даже став женой Аида, Персефона не реализует переход в стадию женщины, у нее не активируется архетип матери, она остается прообразом Девы.

Данный сюжет специфичен, но мы можем увидеть его воплощение в современной новостной повестке. Рассмотрим информационные выпуски, посвященные уголовному делу «сестер Хачатурян». Летом 2018 года в СМИ появилась информация о возбуждении уголовного дела: был убит Михаил Хачатурян, а в качестве подозреваемых объявлены три его дочери. Следствие установило, что все три сестры долгие годы подвергались сексуальному насилию и физическим наказаниям со стороны отца. Позже, в информационном пространстве появляется фигура матери девочек, которая оказалась лишена общения с ними. На этом этапе мы видим проявление мифа о Персефоне: есть два мира, на столкновении которых происходит история сестер Хачатурян. Для исследования важна реакция общества. В большинстве сюжетов<sup>[1]</sup> используются термины: «девочки», «дети», «сестры» - «отец», «родитель». Мы понимаем, что причина этого заключается не только в их возрасте. Смерть отца отсылает нас к теме загробного царства.

Важной особенностью для данного сюжета является отсутствие отсылки к теме прав женщин. Совершенное преступление не становится актом освобождения. Сестры Хачатурян под следствием (потерпевшими их признают только через пять лет), в СМИ они не становятся героями подобно Персею победившему Горгону. Во многих репортажах рассматривается вопрос: сестры преступницы или все-таки жертвы. На протяжении нескольких минут сюжета<sup>[2]</sup> программы «Время» мы видим среднюю сестру за решеткой, она в наручниках. Здесь подчеркивается вся этическая сложность освещения данной темы и обсуждения ее в информационном пространстве.

Отметим, что архетип Девы встречается не только в подобных объемных темах. На телезреканах мы можем увидеть ведущих, которые предстают в образах женщин, являющихся отсылкой к Коре.

Две информационные темы: движение MeToo, зародившееся в США, и история «сестер Хачатурян», произошедшая в России, раскрывают всю сложность общественного дискурса о феминизме и визуализацию женского образа на экране. Примечательно, что обе темы, наполненные множеством доводов, фактов, мнений, не находят окончательной

интерпретации в общественном сознании. В 2020 году скульптор Лучано Гарбати, напротив суда, в котором рассматривались дела Харви Вайнштейна, установил статую «Медузы с отрубленной головой Персея», тем самым переосмыслив античный миф и провозглашая начало очередного шага «женского вопроса» в общественной парадигме. Отечественный культуролог О. В. Строева в научной статье «Герменевтика неомифологического образа «Медузы с головой Персея» интерпретирует скульптуру, следующим образом: «в изображении «Медузы ...», с точки зрения логики архаического мифа, хаос в образе Великой матери побеждает космос и символический порядок, построенный аполлонической стихией, что в современной культурологической трактовке может олицетворять бунт хтонического бессознательного против рационального бинарного мировосприятия, его деконструкцию и трансгрессию. С точки зрения феминизма, Медуза мстит всему мужскому символическому порядку системы, убивая героя, который не посягал на ее женское достоинство, но видит в ней монстра, коей она стала, будучи жертвой этого порядка».

Многослойность темы и неоднозначность выводов усложняет визуализацию представленных образов в СМИ, но не лишает их узнаваемых архетипических черт, и в конечном итоге, данные сюжеты (движение MeToo и «дело сестер Хачатурян») развиваются по мифологической модели.

**Символизация женского образа на телеэкране.** К. Юнг в научном труде «Миф и душа» обращает наше внимание, что образ матери – наиболее широкий женский архетип, может проявляться и через образ Коры, и через миф о Кибеле и Аттисе (мать является возлюбленной). В каждом из них есть ряд отличий, и если говорить об особенностях «Великой матери», то главным ее критерием является забота о потомстве. Архаически данный образ ассоциируется с плодородием, кормлением, в тоже время мудростью и духовным возвышением. Вспомним образ ведущей Екатерины Андреевой в информационных программах Первого канала: её строгий костюм, собранные в пучок волосы, спокойный, уверенный и будто бы несколько назидательный тон. Она не «заигрывает» со зрителем, не излучает хрупкость и беззащитность, напротив, проявляет «авторитет женского» и готовность «взять под крыло» самого зрителя. Данный стиль является типичным для новостных программ и встречается на многих телеканалах. А вот ведущая этого же телеканала Екатерина Березовская, предстает<sup>[3]</sup> перед зрителем в более романтизированном и пассивном образе: распущенные волосы, светлая одежда, более мягкий голос ассоциируется с архетипом Девы.

Отметим, что сексуализация образа, редко встречающаяся в новостных программах, но присутствующая на телеэкранах, также отсылает нас к архетипу матери. Для данной модели, характерно наличие визуальных образов, транслирующих плодородие, способность к зачатию и размножению.

В метафорическом смысле архетип Матери проявляется в следующих объектах, которые перечисляет Юнг: «Другие символы матери в переносном смысле присутствуют в вещах, выражающих цель нашего страстного стремления к спасению: рай, царство божье, небесный Иерусалим. Вещи, вызывающие у нас набожность или чувство благоговения, такие как церковь, университет, город, страна, небо, земля, леса и моря (или какие-то другие воды), преисподняя и луна, или просто какой-то предмет, – все они могут быть материнскими символами» (К. Юнг «Миф и душа», 1997г, С.218).

Безусловно, мы можем найти данные символы в новостных программах: поля в сообщениях о сельском хозяйстве, ежегодные новости о подготовке к первому сентября (школы, университеты), исполнение гимна на спортивных мероприятиях.

Не стоит забывать и о противоположной стороне архетипа матери, связанного с землей: это проявление давления, поглощения, разрушения. В более позднем периоде это ассоциации с магией, колдовством и появление персонажа -Ведьма.

Продолжает тему женского архетипа Эрих Нойман в научном труде «Великая мать», создав круг из 6 фигур. Ученый наиболее подробно рассматривает негативную сторону образа, вводя образы Лилит (негативная Анима – экстаз, безумие, бессилие), ведьма (негативные изменения), Кали (ужасная Мать – болезнь, смерть). Все изложенные образы присутствуют в новостных сюжетах, подсознательно отсылая нас к данным чувствам.

**Мифологические архетипы коммуникации.** Разобрав архетипы по системе Карла Юнга, присутствующие в структуре новостного сюжета, выделим мифологические образы, заключающие в себе черты медиа. Ключевым образом коммуникации традиционно считается Гермес - бог торговли, хитрости, красноречия и счастливого случая. Он был богом ветренным и крылатым, но мог социально защитить тех, кто в этом нуждался. Гермес стоял на границах и спасал всех, кому было суждено преступить черту. Неслучайно философ Ж. Деррида называет его «бог - означающий». Зигфрид Цилински, изучающий данную тему, также обращается к мифологическим сюжетам и упоминает о том, что, именно Гермес победил Аргуса - стоглазое чудовище, по прозвищу «Всевидящий», концентрирующее в себе большие объемы информации.

Женским воплощением данного образа является Богиня радуги – Ирида, чье имя в переводе с греческого «εἰρήνη» означает «пользоваться словом». С её помощью люди узнавали волю всевышних, но главная ее миссия заключалась в способности быть «связующим звеном» и объединять все три мира: неба, земли и подземного царства. В описании внешнего изображения Ириды мы можем встретить упоминания: со скоростью ветра летела Ирида, и взмахи её золотых крыльев рассеивали тьму. На картинах Ириду часто изображают с кувшином, наполненным водой из подземной реки Стикс. Примечательно, что имя Иридыозвучно с именем другого персонажа древнегреческой мифологии – Эридой, которая, напротив, была богиней хаоса и раздора, развязавшей Троянскую войну.

Медиакультуролог Александр Гэллоуэй выделяет три способа медиации в современном мире и соотносит их с фигурами древней мифологии: обмен (Гермес), озарение (Ирида) и сеть (фурии): «первая – это коммуникация в самом будничном смысле слова, медиация как расширение, переход, репрезентация, рефлексия, мимикрия или отчуждение. Она включает в себя и циркуляцию сообщения, и его взаимообмен, а также риски, которые они влекут за собой: разочарование, обман или заблуждение. Вторая середина – это чистая, истинная коммуникация, это общение, которому присущи мгновенность, имманентность и сопричастность. А третья – это коммуникация в своей множественности, это хитросплетение, в котором коммуникативная инфраструктура множиться или расширяется сама по себе...» (А Гэллоуэй «Экскоммуникация: три эссе о медиа и медиации», 2022г, С. 42).

Добавим, что фурии, по словам Гэллоуэя, как «распределенная сеть, выраженная в неспособном себя сдерживать теле», отвергают устройство медиа по типу Гермеса и Ириды и представляют из себя хаотичную и неконтролируемую систему антимедиа.

В мифологической системе Гермес, Ирида и Аргус – далеко не единственные персонажи, отвечающие за информацию. Вспомним вещих птиц с женскими головами: Сирин, Алконост и Гамаюн. В западноевропейской и славянской мифологии их трактовка их

образов отличается, но кто бы из них не исполнял «песни радости и печали», кто бы не возвещал истины и способствовал прозрению, они соответствуют образам информаторов.

Расширив географическое пространство данной работы, в Скандинавской мифологии мы можем встретить мужские образы воронов-осведомителей Хугина и Мунина. Птицы «Мыслящий» и «Помнящий» летают по всему миру и сообщают главному богу Одину всю информацию. Хугин и Мунин также могут быть олицетворением или прообразом мифологических корреспондентов. Таким образом, мы видим, что образы – осведомителей могут представлять как женскую, так и мужскую стихию.

**Заключение.** Проводя анализ телевизионных программ, мы видим наличие «вечных»: мифологических и библейских сюжетов, а также узнаваемых архетипов, что доказывает присутствие мифологической модели в новостных выпусках. Герои новостных сюжетов не только выполняют конкретные, ожидаемые действия-функции, они олицетворяют различные идеи, заложенные в произведении. Таким образом, в статье подтверждается гипотеза: при освещении тем о феминистической акции #MeToo и уголовного дела «сестер Хачатурян» СМИ используют мифологическую модель, и как следствие систему архетипов, которая формирует мнение зрителя.

[1] Выпуск новостей в 15:00 от 02.08.2018 [Электронный ресурс] // 1tv.ru URL: [https://www.1tv.ru/news/2018-08-02/349719-vypusk\\_novostey\\_v\\_15\\_00\\_ot\\_02\\_08\\_2018](https://www.1tv.ru/news/2018-08-02/349719-vypusk_novostey_v_15_00_ot_02_08_2018) (Дата обращения 13.11.2023)

[2] Выпуск программы «Время» в 21:00 от 27.09.2018 [https://www.1tv.ru/news/2018-09-27/353048-vypusk\\_programmy\\_vremya\\_v\\_21\\_00\\_ot\\_27\\_09\\_2018](https://www.1tv.ru/news/2018-09-27/353048-vypusk_programmy_vremya_v_21_00_ot_27_09_2018) (Дата обращения 13.11.2023)

[3] Выпуск программы «Время» в 21:00 от 27.09.2018 [https://www.1tv.ru/news/2018-09-27/353048-vypusk\\_programmy\\_vremya\\_v\\_21\\_00\\_ot\\_27\\_09\\_2018](https://www.1tv.ru/news/2018-09-27/353048-vypusk_programmy_vremya_v_21_00_ot_27_09_2018) (Дата обращения 13.11.2023)

## Библиография

1. Барт Р. Мифологии [Текст] / Ролан Барт; [пер. с фр., вступ. ст. и comment. С. Зенкина]. – 3-е изд. – Москва: Академический проект, 2014. – 351 с
2. Бодрийяр, Ж. (2020). Общество потребления. – Москва: АСТ.
3. Воглер, К. (2019). Путешествие писателя: мифологические структуры в литературе и кино. Москва: Альпина нон-фикшн.
4. Гэллоуэй А. и другие. Экскоммуникация: три эссе о медиа и медитации / Александр Р. Гэллоуэй, Юджин Такер, Маккензи Уорк; перевод с английского А. Гришина. – Москва: Ad Marginem, 2022. – 253 с.
5. Каверина Е., Декич Э. Развитие феминистического дискурса в цифровых медиа (опыт России и США) // Выпуск 4 2020 Медиа альманах.
6. Лазарсфельд П.Ф. Выбор народа: как избиратель принимает решение в президентской компании [Текст] / Пол Феликс Лазарсфельд, [Б. Берельсон, Х. Год]; авторы русского перевода: М. Ю. Завгородняя [и др.]. – Ульяновск: УлГУ, сор. 2018. – 151 с.
7. Лебон Г. Психология народов и масс//[Соч.] Густава Лебона; Пер. с фр. А. Фридмана и Э. Пименовой. – Санкт-Петербург: Ф. Павленков, 1896., II, 329 с.
8. Маклюэн, М. (2014). Понимание Медиа: внешние расширения человека. Москва: Кучково поле.
9. Новикова, А. А. (2009). Архетипические герои на ТВ: массовая культура Москва: Обсерватория культуры. С. 53-59.

10. Нойман Э. Великая Мать [Текст] / Эрих Нойманн; [пер. И. Ерзина]. – Москва: Добросвет: КДУ, 2012. – 406 с.
11. Строева О.В. Архетип героя в контексте неомифологизма современной экранной культуры // Вестник ВГИК. Т. 11, № 2.40, 2019. С. 116-126.
12. Строева О.В. Герменевтика неомифологического образа «Медузы с головой Персея» // Наука телевидения. 2023. 19 (4). 13–59. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59>, <https://elibrary.ru/ZUHWVA>
13. Филиппова С.В., и Макарова Е.В. «Вайнштейнгейт»: комментарий как средство презентации общественного мнения».
14. Фрейд А. Психология "Я" и защитные механизмы: [Пер. с англ.] / Анна Фрейд. – Москва: Педагогика-пресс, 1993. – 140,[2] с.
15. Цилински З. Археология медиа [Текст] / Зигфрид Цилински, Пер Б. Скуратов. Москва: Ад маргинем 2019 г. – 384 с.
16. Юнг К. Душа и миф: Шесть архетипов: Пер. с англ. / Карл Густов Юнг. – Москва: ЗАО "Совершенство"; Киев: Порт-Рояль, 1997. – 382 с.
17. Barnes, N. (2020). Trace publics as a qualitative critical network tool: Exploring the dark matter in the #MeToo movement. *New Media & Society*, 22(7), 1305-1319. <https://doi.org/10.1177/1461444820912532>
18. Blumell, L. E., & Huemmer, J. (2021). Reassessing balance: News coverage of Donald Trump's Access Hollywood scandal before and during #metoo. *Journalism*, 22(4), 937-955. <https://doi.org/10.1177/1464884918821522>
19. Boyd, A., & McEwan, B. (2022). Viral paradox: The intersection of "me too" and #MeToo. *New Media & Society*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/14614448221099187>
20. Gerbaudo, P. (2022). From individual affectedness to collective identity: personal testimony campaigns on social media and the logic of collection. *New Media & Society*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/1461444822112852>

## **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 статье являются женские архетипы в мифологической концепции телевизионной новостной культуры.

В качестве методологии предметной области исследования в данной статье были использованы дескриптивный метод, метод категоризации, метод анализа, метод обобщения.

Актуальность статьи не вызывает сомнения, поскольку в современном обществе наблюдается тенденция выбора и признания «героев», образу которых уделяется большое внимание со стороны отдельных социальных групп. Это проявляется через постоянный интерес, доверие, подражание, выбора вектора поведения в зависимости от того, что «диктует выбранный герой». Информационная среда современного социума формирует огромное количество таких «героев», которые появляются на самых разнообразных информационных ресурсах, благодаря чему любая социальная группа имеет много возможностей обрести «своего героя». Такая ситуация уже стала объективной реальностью современного общества, и ее проявление очень ярко и многогранно можно наблюдать через архетипизацию телевизионной новостной культуры. Научная новизна исследования заключается в подробном описании мифологической модели в телевизионной культуре и проведении всестороннего анализа проявлений женских архетипов в мифологической концепции телевизионной новостной культуры.

Статья написана языком научного стиля с грамотным использованием в тексте исследования изложения различных позиций ученых к изучаемой проблеме и описанием ярких примеров, характеризующих предмет исследования.

Структура выдержана с учетом основных требований, предъявляемых к написанию научных статей. Структура данного исследования включает постановку проблемы, основную часть, заключение и библиографию.

Содержание статьи отражает ее структуру. В содержании исследования наибольший интерес имеет описание женских архетипов в концепции К. Юнга и сопоставление их с символами женских образов на телевидении, особую ценность имеет приведение ярких примеров, которые имеют место быть в информационном пространстве.

Библиография содержит 20 источников, включающих в себя отечественные и зарубежные периодические и непериодические издания.

В статье приводится описание различных позиций и точек зрения известных ученых, характеризующих подходы и различные аспекты к пониманию женских архетипов, мифологических архетипов коммуникации, мифологической концепции телевизионной новостной культуры, а также содержится апелляция к различным научным трудам и источникам, посвященных этой тематике, которая входит в круг научных интересов исследователей, занимающихся указанной проблематикой.

В представленном исследовании содержатся выводы, касающиеся предметной области исследования. В частности, очевидно «наличие «вечных»: мифологических и библейских сюжетов, а также узнаваемых архетипов, что доказывает присутствие мифологической модели в новостных выпусках. Герои новостных сюжетов не только выполняют конкретные, ожидаемые действия-функции, они олицетворяют различные идеи, заложенные в произведении».

Материалы данного исследования рассчитаны на широкий круг читательской аудитории, они могут быть интересны и использованы учеными в научных целях, педагогическими работниками в образовательном процессе, представителями СМИ, блогерами, политиками, общественными деятелями, психологами, социологами, экспертами и аналитиками.

В качестве недостатков данного исследования следует отметить, что в тексте статьи больше внимания можно было бы уделить введению, методам исследования, выводам и заключению. Все сноски, представленные в тексте статьи, необходимо оформить единообразно, а в тексте исследования встречается упоминание источников, оформленные таким образом: «(А Гэллоуэй «Экскоммуникация: три эссе о медиа и медиации», 2022г, С. 42)». Электронные ресурсы, которые были использованы в исследовании, также можно включить в общий библиографический список, а не оформлять их отдельно в конце статьи. При оформлении библиографии необходимо обратить внимание на требования действующего ГОСТа. Указанные недостатки не снижают высокую научную значимость самого исследования, а скорее относятся к оформлению текста статьи. Статью рекомендуется опубликовать.

**Культура и искусство***Правильная ссылка на статью:*

Аль-Тамими С.М., Панкина М.В. Орнамент в архитектуре мечетей Иордании: традиции и инновации // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.69044 EDN: VIURFK URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69044](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69044)

**Орнамент в архитектуре мечетей Иордании: традиции и инновации****Аль-Тамими Сахер Мухаммед**

ORCID: 0000-0002-8428-7824



аспирант, кафедра истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

620002, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51, оф. 426

sakher.tameme@yahoo.com

**Панкина Марина Владимировна**

ORCID: 0000-0001-6971-7497

доктор культурологии



профессор, кафедра культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет имени первого президента России Б.Н. Ельцина

620002, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19, оф. И-314

m.v.pankina@urfu.ru

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

10.7256/2454-0625.2024.4.69044

**EDN:**

VIURFK

**Дата направления статьи в редакцию:**

20-11-2023

**Аннотация:** Объектом исследования являются орнаменты в архитектуре древних и современных мечетей. Предмет исследования: инновации в использовании орнаментов в современной архитектуре мечетей Иордании. На примере современных мечетей в Аммане (Иордания) рассмотрены традиционные орнаменты с точки зрения их назначения, содержания и символики, расположения и пластической организации.

Проблемой исследования является использование исламских геометрических орнаментов в современной архитектуре мечетей вне рамок их традиционного построения, символических значений и функциональных задач. Визуальная интерпретация построения и элементов орнамента может изменить понимание его знаковой и содержательной роли. В ситуации переосмыслиния объемно-пространственного решения современных мечетей необходимо глубокое изучение корней исламских мотивов с точки зрения заложенных в них смыслов и принципов формообразования. Проанализированы композиционные приемы, методы стилизации, образы, используемые в орнаментах. Методы исследования: исторический подход; анализ эстетической составляющей архитектуры мечетей; сравнительный анализ орнаментов в архитектуре мечетей; композиционный и стилистический анализ декора современных мечетей Аммана; систематизация и обобщение эмпирического материала; полевое исследование; интервью с архитекторами; фотофиксация. В современной архитектуре мечетей преемственность в подходах к декорированию сочетается с активным использованием современных технологий в построении и интерпретации орнаментов, воплощении их в материале. Поскольку в объемно-планировочных решениях мечетей наблюдаются сильные изменения в связи с современными функциональными задачами, именно орнаменты являются важнейшим средством идентификации культовых сооружений. Новые трактовки изобразительного языка и назначения декора мечетей, обусловлены процессами глобализации и применением компьютерных технологий проектирования сооружений. Авторы делают вывод о необходимости следования канонам исламских орнаментальных мотивов при их использовании в современной архитектуре, особенно в культовых сооружениях. Предлагая инженерные и художественные инновации, архитекторы должны сохранять структуру, пластику и символику орнаментов, в которых аккумулируется философия ислама.

### **Ключевые слова:**

исламская архитектура, архитектура мечетей, мечети Аммана, исламский орнамент, геометрический орнамент, гирихи, ислими, символика, символика орнамента, традиции

### **Введение**

Орнаменты на протяжении многих веков были не просто декоративными элементами в исламской архитектуре, а составляли ее неотъемлемую часть, так как играли важную знаковую роль, обозначали принадлежность здания к исламской цивилизации. В архитектуре, как и в декоративно-прикладном искусстве, использовали геометрические и растительные орнаменты с очень сложными композиционными и цветовыми решениями. В арабо-исламской и иорданской цивилизации орнамент приобрел особое значение и уникальную индивидуальность. В архитектуре других цивилизаций нет подобных аналогов, когда орнаменты фактически становились главным выразительным средством архитектуры, покрывали практически всю площадь фасада и интерьера [\[9\]](#).

**Проблемой исследования** является использование исламских геометрических орнаментов в современной архитектуре мечетей вне рамок их традиционного построения, символических значений и функциональных задач. Архитекторы (часто приглашенные зарубежные специалисты) предлагают и применяют новые пластические приемы, компьютерные технологии в формообразовании декора мечетей. Визуальная интерпретация может изменить понимание знаковой и содержательной роли орнаментов.

В ситуации переосмыслиния объемно-пространственного решения современных мечетей необходимо глубокое изучение корней исламских мотивов с точки зрения заложенных в них смыслов и принципов формообразования.

**Цель исследования:** проанализировать традиционные приемы построения и композицию орнаментов, их символику и использование в декоре мечетей. На примере современных мечетей в Аммане (Иордания) показать новые подходы к использованию орнаментов с точки зрения их назначения, содержания и символики, расположения на фасаде и в интерьере, пластической организации формы. Выявить новые интеллектуальные предпосылки возрождения роли декора в современной архитектуре Иордании для органичной связи прошлого с настоящим, достижения устойчивости развития архитектуры на основе традиций.

**Методы исследования:** исторический подход; анализ эстетической составляющей архитектуры мечетей; сравнительный анализ орнаментов в архитектуре мечетей; композиционный и стилистический анализ декора современных мечетей Аммана; систематизация и обобщение эмпирического материала; полевое исследование; интервью с архитекторами; фотофиксация.

### **Орнамент в культуре Ислама**

В культуре древних народов орнамент являлся визуальным отражением окружающего мира, символическим описанием, суммой смыслов о мироустройстве, его порядке и ценностях. Декоративные элементы растений, животных и ландшафта очень похожи в искусстве различных регионов, но художественный стиль и применение, трактовка каждого из этих элементов отличались, а также изменялись от эпохи к эпохе.

Эстетические и художественные задачи специально не ставились перед мастерами. Абстрагирование, обобщение, стилизация природных форм и явлений, превращение их в иконические знаки, метафоры, ритмическая организация в орнаментальном ряду либо на плоскости, облегчали процесс декорирования объектов, усиливали выразительность изображения, облегчали их понимание. Подчинение изобразительного ряда форме предметов подчеркивали их особый смысл, являлись оберегом, частью ритуала [\[5\]](#).

Исламское искусство относится к цивилизации и культуре большой группы людей, объединенных верой в Ислам, оно должно было соответствовать духу, философии и учению Ислама [\[8; 12; 14\]](#). Поскольку в Исламе запрещено изображать человека и любое иное живое существо, в арабском искусстве орнамент стал важнейшим изображением и украшением в отличие от европейского декоративно-прикладного искусства, где он имел более вспомогательное, формальное значение [\[6, с. 517-524; 15\]](#). Ислам – не просто религия, это образ жизни, поэтому в искусстве отсутствует четкое разделение на светское и религиозное, орнамент использовался не только в религиозных целях, а присутствовал в повседневной жизни мусульман. Орнамент в Исламе очень разнообразен по форме и цветовому решению, многозначен и глубок по содержанию. Его основой являются символы и знаки [\[13; 14\]](#).

Выделяют два стиля исламского орнамента: геометрический (гирих, от перс. узел) и растительный (ислими, от перс. вьюнок, спираль). Гирих использовали главным образом для оформления мечетей и больших книг, где стилизованные полигональные фигуры подчеркивали совершенство, величие и мощь, недостижимость высот, оторванность от земного бытия. Ислими мы встречаем в декоре книг, одежды и домашней утвари, в интерьерах мечетей. Бесконечное разнообразие его вариантов, небольшое изменение

каждого последующего завитка в одном ряду раскрывает идею непрерывного развития природных форм, доступность, тепло, близость и мягкость окружающего мира. Иногда эти стили смешивали, например, крупную геометрическую сетку гириха заполняли сплетенными мелкими растительными завитками [8]. Каллиграфическое письмо (цитаты из Корана и хадисов) также превращали в орнамент или вписывали в композиции с гирихом (куфический прямоугольный шрифт) и ислами (округлое скорописное письмо насх).

В исламском искусстве (в частности, в орнаменте) формы выражают образ бесконечности и незавершенности одновременно. Узоры сплошным ковром заполняют поверхность объекта или сооружения. Этот принцип называют «horreur vacui» (боязнь пустоты), он выражает главную идею мусульманского искусства – Аллах вездесущ, мы его не видим, он одновременно «нигде и везде». Точка или пустота в центре изображения означала Создателя, от которого идет начало всего мира.

Европейцы назвали сложный арабский узор, построенный на основе точного математического расчёта, на повторении одного или нескольких элементов узора – арабеска (от франц. arabesque – «арабский»). Ритм арабески созвучен арабской поэзии и музыке, иллюстрирует представления о бесконечной Вселенной [11]. Рисунок арабески можно разместить на поверхности любой формы и размера (на здании, книге, посуде, ювелирном украшении и др.), можно остановить либо продолжить в любой точке, сохранив при этом целостность и ритм [7; 8].

### **Орнамент в архитектуре древних мечетей Иордании**

В начале VII века, когда учение пророка Мухаммеда стало быстро распространяться по арабскому Востоку, ранние здания арабов были сохранившимися римскими и византийскими постройками, приспособленными для жизни и использования, либо здания строили на руинах и из материалов древних сооружений. Новая цивилизация активно развивалась и формировала уникальный стиль предметно-пространственной среды. Чтобы транслировать религиозные принципы Ислама, архитекторы и строители стали включать в арабо-исламскую архитектуру божественные послания, облеченные в форме орнаментов. Именно орнамент явился важнейшим средством обозначения принадлежности предметов быта и архитектурных объектов к культуре Ислама [11, с. 154-173].

Мечеть всегда была как местом собраний, так и школой-медресе, диалектически объединяла милосердие и суворость. На фасадах чаще использовали орнамент в стиле гирих и, соответственно, куфический шрифт для надписей. В интерьере мягкие формы ислами и насх свободно заполняли фрагменты стен, обрамляли проемы, создавали атмосферу единения, приближали человека к богу [9]. Прямоугольный, строгий гирих можно встретить только над михрабом (ниша в стене, где произносит молитву имам, направлена в сторону Мекки). Мусульмане могли видеть гирих, только когда вставали на молитву, позже, в процессе молитвы, бесед и занятий орнамент не попадал в поле зрения [7]. Орнаменты на фасадах и в интерьере мечетей высекали на камне, делали на изразцах из ганча, расписывали красками. Дерево и кирпич в архитектуре мечетей можно встретить очень редко [4].

### **Орнамент в современной архитектуре мечетей Аммана: интерпретация традиций**

На протяжении всей истории Иордания подвергалась многим турбулентным факторам, но доказала свою способность воспринимать культуру многих народов, сохраняя при этом

идентичность [\[3\]](#). Большинство инженеров, работавших в Иордании в сороковых-шестидесятых годах XX века, были выпускниками Университета Фуада I в Гизе (Египет) или Американского университета в Бейруте (Ливан). В это время возводили в основном жилые, промышленные и административные здания. Архитектура все более отвечала европейским тенденциям, но теряла национальные черты. Стратегии проектирования опирались на глобальные знания и локальное применение, а также на интерес большинства молодых специалистов к архитектуре Запада [\[2\]](#). В столицу Иордании Амман для проектирования значимых объектов начали приглашать зарубежных архитекторов, город принимал и поглощал различные архитектурные модели, стали появляться сооружения мирового класса.

Формообразование зданий было основано на абстрактных элементах простых геометрических форм. Традиционный камень заменили бетон, железобетон, металл, для облицовки фасадов использовали мрамор и мозаику. Когда зарубежные мастера стали имитировать традиционную местную архитектуру в административных и культовых сооружениях, они использовали некоторый словарь наследия без глубокого знания его содержания и концепции. Первые попытки представить новые модели арабской архитектуры не увенчались успехом, но заставили задуматься о важности изучения наследия, сохранения местной идентичности [\[2\]](#).

Историк Абу Ганима Али писал, что развитие современной архитектуры в Иордании было связано с поиском интегрированной концепции роли архитектора, созданием Синдиката инженерных профессий [\[2\]](#). В восьмидесятые годы XX века молодые архитекторы в своих проектах стали активно обращаться к исламскому наследию, они демонстрировали любовь к камню, развивали современный архитектурный язык в контексте национальных традиций [\[10\]](#).

Авторы статьи провели полевое исследование многих культовых сооружений Аммана, среди них: мечети короля Абдаллы I, короля Хусейна, Аль-Худа, Аль-Калути, Аль-Нурин, Аль-Хамшари. Были изучены архитектурные детали и элементы, характер орнаментов, их расположение на фасаде и в интерьере, назначение и символика. Проведен сравнительный анализ декора современных сооружений с традиционными исламскими орнаментами. Были выделены общие приемы в проектных решениях: орнаменты располагают на наружных стенах – по периметру купола и вокруг порталов, в интерьере – на куполе и у его основания, вокруг окон и дверей, сплошным ковром на полу, украшают михраб и минбар. Рассмотрим расположение и особенности орнаментов в архитектуре мечетей на примере некоторых сооружений.

Мечеть мученика короля Абдаллы I бин аль-Хусейна (1989 г., г. Амман, архитектор Яна Чека) построена под контролем местных иорданских экспертов как всеобъемлющий исламский культурный центр (см. рис. 1). Мечеть состоит из восьмиугольного молитвенного зала с большим куполом (высотой 31 м, диаметром 35 м), двух минаретов и двух дворов, тройного портика.



Рис. 1. Мечеть мученика короля Абдаллы I бин аль-Хусейна, г. Амман, Иордания. Фото автора

Купол украшен сине-голубым геометрическим орнаментом из мозаики, что символизирует небо. Простые геометрические мотивы крупного и мелкого размеров расположены вертикально и горизонтально на стенах, на портиках имеются надписи из Корана. Окна снаружи имеют простую прямоугольную геометрическую форму с квадратами над ними, повторяясь по периметру купола, они образуют орнамент (см. рис. 2). Снаружи они выглядят как обычное стекло, но изнутри являются цветными витражами с изображением звезд.



Рис. 2. Геометрический орнамент на портике и куполе мечети короля Абдаллы I.

*Источник: universes.art*

В интерьере орнамент покрывает практически все поверхности. Михраб (часть стены киблы, отделенная от основной стены мечети) имеет мухарны крупного масштаба по сравнению с размером малого михраба, выполнен из камня с позолоченными надписями в дополнение к геометрическим украшениям с мелкими деталями. Деревянный минбар, расположенный рядом с михрабом, отражает мамлюкский стиль, украшен геометрическим орнаментом со звездами. Вдоль стен установлены резные деревянные панели, похожие по форме на машрабии, единое целое с ними образуют деревянные шкафы и двери (см. рис. 3, 4). Мы видим шестиугольные и десятиугольные геометрические сетки, близкие по форме к окружности, декоративные полосы, образующие геометрическую ленту, что перекликается с решениями на фасаде мечети.



Рис. 3. Орнаменты в интерьере мечети короля Абдаллы I на стене киблы. Фото автора



Рис. 4. Красочные геометрические орнаменты на стене киблы в мечети короля Абдаллы I. Фото автора, эскиз архитектора

Главные двери мечети имеют геометрическую декоративную резьбу в виде звезд на основе пятиугольной геометрической сетки (см. рис. 5).

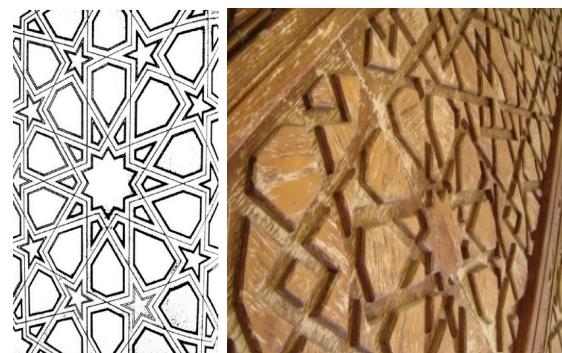


Рис. 5. Геометрический орнамент на дверях мечети короля Абдаллы I. Фото автора, эскиз архитектора

Купол в интерьере украшен золотыми линиями в виде звезды, что символизирует лучи солнечного света, освещдающие 99 имен Аллаха. Лучи идут от центра к окнам-витражам, на которых также изображены разноцветные звезды (см. рис. 6).



Рис. 6. Декор купола в интерьере мечети короля Абдаллы I. Фото автора

Пол полностью покрывает ковер со сплошным геометрическим орнаментом из полос со звездами, чтобы объединить и погрузить молящихся в таинство процесса. Мечеть короля Абдаллы I по объемно-планировочному решению и декору несмотря на то, что построена сравнительно недавно, в 1989 г., максимально соответствует традиционным чертам исламских мечетей.

Иной подход к декорированию мечетей мы видим в мечети Аль-Калути (1999 г., г. Амман, архитекторы Исмаил Тахан и Захер Бушнак). Несмотря на лаконичность форм, архитекторы взяли на себя обязательство представить как современность каменного здания, так и традиционное декоративное исламское искусство на фасаде и в интерьере [10]. Общее решение мечети не соответствует традиционным принципам построения плана, таким как наличие внутреннего двора, портиков, а ее минарет высотой 17 метров построен отдельно от главного здания и купола (см. рис. 7). Архитекторы отошли от стереотипов и в оформлении мечети, от наличия арок, мухарнов и других известных элементов, предложили четкие и простые современные решения. Поэтому именно декор является элементом, который создает образ архитектуры и указывает на принадлежность к исламской архитектуре.



Рис. 7. Мечеть Аль-Калути, г. Амман, Иордания. Фото автора

Из интервью Аль-Тамими Сахера М. М. с архитектором мечети Исмаилом Таханом: «Геометрический декор присутствует на двух основных стенах фасада, выступающих из стеклянной стены. Рисунок был повторен на второй стене, но на большей площади и с горизонтальным расширением и растворением, исчезновением рисунка. Использование стекла за двумя стенами, которые содержат декор, создает фон, подчеркивает важность выступающей стены, уменьшает массивность каменных блоков, интегрирует в них прозрачность и помогает создать необходимое освещение внутри мечети». Мы видим на

стенах фасада растворяющийся и незавершенный орнамент, звезды неправильной формы, что не встречалось в традиционном исламском орнаменте (см. рис. 8, 9, 10).

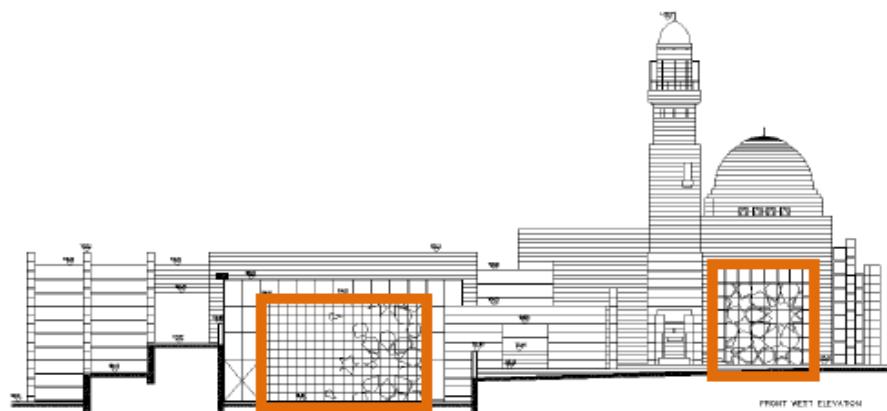


Рис. 8. Главный фасад мечети Аль-Калути с указанием мест расположения орнаментов.

*Источник: проект архитектора Исмаила Тахана*

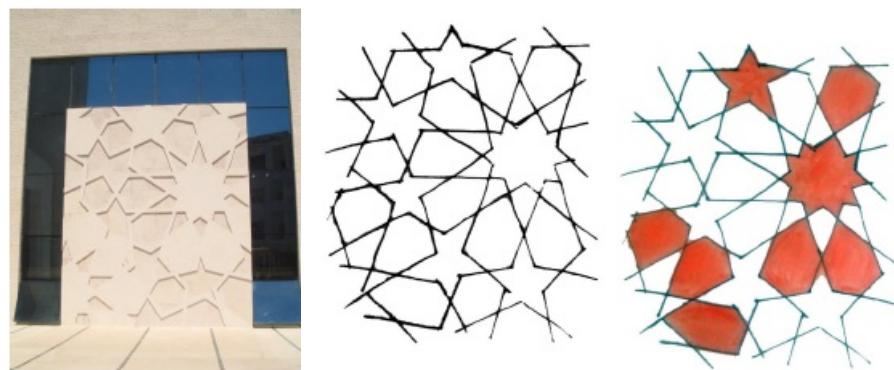


Рис. 9. Первая меньшая стена мечети Аль-Калути и схема ее орнамента. *Источник: проект архитектора Исмаила Тахана и фото автора*



Рис. 10. Вторая по величине стена мечети Аль-Калути. *Фото автора*

Архитекторы не заботятся об украшении купола, снаружи он гладкий и простой с полумесяцем наверху. Двери и окна сделаны лаконично, не имеют геометрических украшений.

В интерьере мечети орнаменты повторяются на стенах, но на других материалах и с использованием цвета. Дерево используют для отделки внутренних стен, окрашивают темными тонами, чтобы подчеркнуть важность украшения и придать ему контрастность. На своде и потолке нет украшений, чтобы не отвлекать молящихся во время молитвы. На

полах использован орнаментальный узор из звезд с двенадцатью лучами на коврах и каменных плитах, что символизирует космос (см. рис. 11). Изменение масштаба рисунка создает человеческий масштаб для молящихся.



Рис. 11. Орнаменты на полу и ковре в мечети Аль-Калути. Фото автора

В мечети Аль-Хамшари (2011 г., г. Амман, инженер Самир Маграби, архитектурная группа «Atelier White» из Дубая) нет купола, что является отказом от традиций, выражением современности, при сохранении таких незаменимых элементов, как минарет (имеется лишь один минарет высотой 22 метра призматической формы) (см. рис. 12). Объемно-планировочное решение основано на принципах смещения, сдвигов, наложений, пространственных «щелей» [3].



Рис. 12. Мечеть Аль-Хамшари, г. Амман, Иордания. Фото автора

На фасаде активно контрастируют большие площади стекла (без декора) и камня. Здание выглядит как светское сооружение. Именно геометрический декор становится главным средством, указывающим на принадлежность здания к исламской культуре.

Орнаменты на фасаде представлены в двух вариантах: перпендикулярной композиции из куфического прямоугольного шрифта и свободной интерпретации гириха в виде почти хаотичной, с неправильными углами сети линий, образующей звезду, которые частично не помещаются на плоскости стены. «Неправильный» орнамент по задумке архитекторов решает функциональные и эстетические задачи – создает человеческий масштаб, зонирует пространство, декорирует стену, указывает на этническую принадлежность здания. Эти линии простираются к соседним стенам и входам, обеспечивают интеграцию и единство между ними, создают целостную картину, разнообразие и геометрический ритм (см. рис. 13, 14).

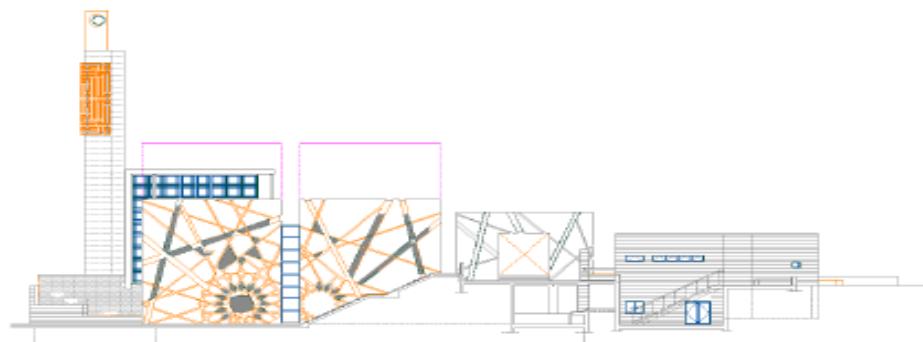


Рис. 13. Юго-восточный фасад мечети Аль-Хамшари. Источник: проект группы «Atelier White»



Рис. 14. Рельеф орнамента на юго-восточном фасаде мечети Аль-Хамшари. Фото автора

В оформлении потолка, особенно перед зоной михраба, использованы геометрические надписи, похожие на мотивы на некоторых внешних стенах и на минарете. Современной формы люстра олицетворяет звезду. Дизайнеры намеренно добавили еще один стиль к исламскому декору, а именно достаточно реалистичные растительные мотивы, украшающие ковер. Михраб и минбар имеют современный дизайн, интегрированный с дизайном мечети и воплощающий ту же идею развития, они выполнены из дерева и стекла, украшены абстрактными исламскими геометрическими мотивами, разбросанными, как и на фасадах. Стена киблы украшена геометрическим орнаментом с прямыми перпендикулярными линиями, которые символизируют баланс и порядок, как и изображения на потолке (см. рис. 15).



Рис. 15. Детали геометрического декора, использованного на стене киблы, михраба и минбара внутри мечети Аль-Хамшари, Фото автора

## **Выводы**

В современных мечетях архитекторы активно используют современные технологии в построении орнаментов, воплощении их на различных материалах поверхностей. На примере мечетей в Аммане (Иордания) мы видим, как смело проектировщики интерпретируют традиционные орнаменты. При сохранении их главной метафоры (недостижимость высот, бесконечность, величие и мощь) и назначения (указать на принадлежность к исламской культуре, декорировать важнейшие элементы фасада и интерьера) претерпевают изменение геометрия построения сетки орнамента, пластическая организация, расположение, а значит и смыслы, символика. Бесконечность и совершенство орнаментов, характерные для гириха и ислими, интерпретируются в гибкость, незавершенность, растворение, появляется неправильная геометрия сетки построения, звезд [13]. Архитекторы упрощают орнамент, «играют» с его масштабом: от очень крупных выразительных элементов, видимых издалека, постепенно переходят к сомасштабным человеку мелким элементам. Мечети проектируют в современных стилях (модернизм, минимализм, деконструктивизм, хай-тек и др.), здание может не иметь купол. Минaret чаще является монолитным столбом с громкоговорителями без внутренней или наружной лестницы, на него не поднимается муэдзин, чтобы призвать верующих к намазу. В современных мечетях Аммана интерьер, его главные элементы михраб и минбар, ковер на полу декорируют больше, чем фасад. Изменяются места расположения орнаментов и уменьшается их количество.

В объемно-планировочных решениях мечетей наблюдаются сильные изменения в связи с современными функциональными задачами, поэтому именно орнаменты являются важнейшим средством идентификации культовых сооружений. Новые трактовки изобразительного языка и назначения декора мечетей, обусловлены процессами глобализации и применением компьютерных технологий проектирования сооружений. Предлагая инженерные и художественные инновации, архитекторы должны сохранять структуру, пластику и символику орнаментов, в которых аккумулируется философия ислама. Необходимо следовать канонам исламских орнаментальных мотивов при их использовании в современной архитектуре, особенно в культовых сооружениях.

## **Библиография**

1. Абдель-Гавад, Тауфик Ахмед (2010). История исламской архитектуры. Anglo-Egyptian Library, Cairo, Yarmouk University, Irbid. – URL: <http://hip.jopuls.org.jo> (дата обращения: 18.08.2023).
2. Абу Ганима, Али (2002), «Город Амман». Поколение первопроходцев в архитектуре. Иорданский университет. – URL: <https://artsdesign.ju.edu.jo> (дата обращения: 23.08.2023).
3. Аль-Тамими С. М. М., Панкина М. В. Отражение процессов глобализации в культовой архитектуре Иордании // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 2А. С. 22-36.
4. Буткевич Л.М. История орнамента. URL: [http://royallib.ru/read/butkevich\\_lyubov/istoriya\\_ornamenta\\_uchebnoe\\_posobie.html#0](http://royallib.ru/read/butkevich_lyubov/istoriya_ornamenta_uchebnoe_posobie.html#0) (дата обращения: 15.10.2023).
5. Власов В.Г. К определению понятия «декоративность» в различных видах изобразительного искусства //Архитектон: известия вузов. – 2009. – №2(26). – URL: [http://archvuz.ru/2009\\_2/16](http://archvuz.ru/2009_2/16) (дата обращения: 05.10.2023).
6. Власов В. Г. Орнамент // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. – СПб.: Азбука-Классика. – Т. VI, 2007. – С. 517-524.
7. Орнамент в визуальной культуре Ислама. – URL: <https://islam.ru/content/kultura/31083> (дата обращения: 09.10.2023).

8. Сакральные смыслы исламского орнамента. – URL: <https://islam-today.ru/obsestvo/obrazovanie/sakralnye-smysly-islamskogo-ornamenta/> (дата обращения: 12.08.2023).
9. Grube Ernst (1984). Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning. Publisher Thames & Hudson. London.
10. Ibrahim, Abdelbaki Mohamed (ed). 1999. Genuine and Contemporary, A private Experience, Jaafar Tukan. In Alam al-Bina. Cairo: Center for Planning and Architectural Studies, 16-17/207. <https://www.archnet.org/publications/4712> (дата обращения: 15.10.2023).
11. Jones, Owen. The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts-The Complete and Unabridged Full-Color Edition. Princeton University Press, 2016. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctvc77mhw>. Р. 154-173 (дата обращения: 07.09.2023).
12. علي الغول، على (2006) فلسفة الشكل الهندسي للدائرة في العمارة والفنون الإسلامية.
13. المالكي، قبليه (2002) ،الهندسة والرياضيات في العمارة دار الصفا للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ،الأردن.
14. Аль-Малики, Кибла (2002), Инженерия и математика в архитектуре, Дар Аль-Сафа для печати, публикации и распространения, Амман, Иордания.
15. الوزير يحيى (2000)، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، أربعة مجلدات، مكتبة مدبوبي.
16. المفتى أحمد (1999)، الزخارف الهندسية الإسلامية، دار دمشق ،دمشق.
17. مuftiy Ahmad (1999 г.), (1999) ،Islamische geometrische Verzierungen ،Dar Al-Salam ،Damascus ،Damascus.

## **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 «Орнамент в архитектуре мечетей Иордании: традиции и инновации», в которой проведено исследование традиционного элемента декорирования исламской архитектуры как образца декоративно-прикладного искусства восточной культуры.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что орнаменты на протяжении многих веков были не просто декоративными элементами в исламской архитектуре, а составляли ее неотъемлемую часть, так как играли важную знаковую роль, обозначали принадлежность здания к исламской цивилизации. В культуре древних народов орнамент являлся визуальным отражением окружающего мира, символическим описанием, суммой смыслов о мироустройстве, его порядке и ценностях.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что в арабо-исламской и иорданской цивилизации орнамент приобрел особое значение и уникальную индивидуальность. В архитектуре других цивилизаций нет подобных аналогов, когда орнаменты фактически становились главным выразительным средством архитектуры, покрывали практически всю площадь фасада и интерьера. В ситуации переосмысливания объемно-пространственного решения современных мечетей необходимо глубокое изучение корней исламских мотивов с точки зрения заложенных в них смыслов и принципов формообразования.

Методологическую основу составил комплексный подход, включающий исторический подход; анализ эстетической составляющей архитектуры мечетей; сравнительный анализ орнаментов в архитектуре мечетей; композиционный и стилистический анализ декора

современных мечетей Аммана; систематизация и обобщение эмпирического материала; полевое исследование; интервью с архитекторами; фотофиксация. Эмпирическая база включает в себя изображения и описание традиционных и современных мечетей Иордании.

Целью данной работы является анализ традиционных приемов построения и композиции орнаментов, их символики и использования в декоре мечетей. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: на примере современных мечетей в Аммане (Иордания) показать новые подходы к использованию орнаментов с точки зрения их назначения, содержания и символики, расположения на фасаде и в интерьере, пластической организации формы; выявить новые интеллектуальные предпосылки возрождения роли декора в современной архитектуре Иордании для органичной связи прошлого с настоящим, достижения устойчивости развития архитектуры на основе традиций.

К сожалению, автором не проведен анализ научной обоснованности изучаемой проблематики, что делает затруднительным вынесение заключения о научной новизне исследования.

Автор объясняет широкое применение орнамента в исламской культуре религиозным запретом изображения живых существ. Кроме того, исламская культура изначально сакральна, в ней отсутствует деление на светское и религиозное, поэтому орнамент присутствует как в декорировании культовых сооружений, так и в повседневной жизни мусульман.

Автором выделено два традиционных стиля исламского орнамента: геометрический (гирих, от перс. узел) и растительный (ислими, от перс. вьюнок, спираль). Бесконечное разнообразие их вариантов глубоко символично.

На основе исторического анализа автором приведен тезис о том, что в период первоначального распространения ислама орнамент играл роль транслятора религиозных принципов, так как архитекторы и строители мечетей стали включать в арабо-исламскую архитектуру божественные послания, облеченные в форме орнаментов. На фасадах чаще использовали орнамент в стиле гирих и, соответственно, куфический шрифт для надписей. В интерьере мягкие формы ислими и насха свободно заполняли фрагменты стен, обрамляли проемы, создавали атмосферу единения, приближали человека к богу.

Автором статьи проведено полевое исследование многих культовых сооружений Аммана, среди них: мечети короля Абдаллы I, короля Хусейна, Аль-Худа, Аль-Калути, Аль-Нурин, Аль-Хамшари. Были изучены архитектурные детали и элементы, характер орнаментов, их расположение на фасаде и в интерьере, назначение и символика. Проведен сравнительный анализ декора современных сооружений с традиционными исламскими орнаментами. Были выделены общие приемы в проектных решениях: орнаменты располагают на наружных стенах – по периметру купола и вокруг порталов, в интерьере – на куполе и у его основания, вокруг окон и дверей, сплошным ковром на полу, украшают михраб и минбар.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. Автор отмечает, что в современных мечетях архитекторы активно используют современные технологии в построении орнаментов, воплощении их на различных материалах поверхностей, проектировщики смело интерпретируют традиционные орнаменты. При сохранении их главной метафоры и назначения претерпевают изменение геометрия построения сетки орнамента, пластическая организация, расположение, а значит и смыслы, символика. Новые трактовки изобразительного языка и назначения декора мечетей автор автор объясняет процессами глобализации и применением компьютерных технологий

проектирования сооружений.

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 уникальной культуры определенного народа, его материального и духовного культурного 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 состоит из 15 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попова Л.В. "Земной рай" в фильмах Александра Довженко // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70201 EDN: VJOAXX URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70201](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70201)

## "Земной рай" в фильмах Александра Довженко

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель, Государственный университет управления

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

 pliana@mail.ru

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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.70201

### EDN:

VJOAXX

### Дата направления статьи в редакцию:

23-03-2024

**Аннотация:** Объектом исследования является творчество кинорежиссера Александра Петровича Довженко. Предметом исследования является концепт «земли» в творчестве режиссера, рассматриваемый как «сад», как «земной рай». Одной из главных идей творчества А. Довженко является прославление земли, «почвы», на что уже указывалось многими исследователями. Земля, как место пребывания человека, у А. Довженко является «творимым пространством». Эта традиция прослеживается не только в «Земле», но и других фильмах А. Довженко («Аэроград», «Щорс», «Мичурин»), а также в фильмах, созданных по его сценариям режиссером Ю. Солнцевой («Зачарованная Десна», «Повесть пламенных лет»). Целью данного исследования является постижение мировидения А. Довженко. В задачи исследования входят: анализ пространственной организации произведений режиссера, исследование значимости концепта земли, его связь с мифопоэтикой, с фольклорными и религиозными истоками образной системы. Выбирая методологию исследования, мы не можем ограничиться одним методом. В данном исследовании применяется комплексный культурологический подход, включающий сравнительный, диалектический, феноменологический и

психологический методы. Новизна данного исследования заключается в том, что «сад» рассматривается как «творимое пространство», как «земной рай». Основным выводом данного исследования является то, что «земля» как «сад», как «земной рай» есть одно из таких пространств. Библейский сад — творение Бога, «земной рай» — творение человека. В «Звенигороде» земля выступает как природная данность. В фильме «Земля» сад как «земной рай» предстает как творение природных и человеческих усилий. В «Иване» и «Аэрограде» «земной рай» предстает как город будущего. «Сад» в творчестве А. Довженко есть «творимое пространство», символизирующее земной рай. Христианская традиция сильна в творчестве А. Довженко, но не последнюю роль играют миф, ритуал, символ. Творчество А. Довженко вписано в контекст исторической эпохи. Земля при этом остается для него вечной ценностью.

### **Ключевые слова:**

кино, Александр Довженко, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Николай Хренов, Жиль Делез, Семен Фрейлих, Виктор Шкловский, монтаж, символ

### **Введение**

В советское время творчество режиссера А. П. Довженко изучалось достаточно широко. Были написаны монографии Р. Н. Юрьевым (1959 г.) [\[1\]](#), А. М. Марьямовым (1968 г.) [\[2\]](#), Р. П. Соболевым (1980 г.) [\[3\]](#).

Литературное творчество А.П. Довженко изучалось такими авторами как И. И. Андреева [\[4\]](#), Ю. Я. Барабаш [\[5\]](#), В. О. Перцов [\[6\]](#), И. А. Рачук [\[7\]](#) и др. Изучением эстетических взглядов А.П. Довженко занимались В. Б. Шкловский [\[8\]](#), Ю. Я. Барабаш [\[9\]](#), А. С. Вартанов [\[10\]](#), Ю. М. Ханютин [\[11\]](#), В. О. Перцов [\[12\]](#), И. А. Рачук [\[13\]](#), Ю. А. Красовский [\[14\]](#) и др. Среди тех, кто занимался изучением философской составляющей фильмов А. П. Довженко, следует отметить Н. А. Хренова [\[15\]](#), С. И. Фрейлиха [\[16\]](#), И. К. Моисеева [\[17\]](#).

Творчество А. П. Довженко изучалось и за рубежом такими выдающимися теоретиками, как Ж. Делез [\[18\]](#). Следует отметить также таких исследователей, как Б. Аменгуаль (Франция) [\[19\]](#), Л. Молнарова (Словакия) [\[20\]](#), В. Кепли (США) [\[21\]](#).

Появляется ряд работ в начале 2000-х гг. А. А. Черный рассматривает творчество А.П. Довженко с точки зрения философии человеческого бытия, видит в его фильмах экзистенциально-философские идеи [\[22\]](#). Безусловно, А. П. Довженко был философом диалектического склада, его занимали вопросы человеческого бытия. Рассмотрение его творчества с точки зрения таких категорий диалектики, как пространство и время, представляется особенно актуальным. Е. Добренко называл фильмы А. Довженко «творимым пространством» [\[23, с. 566\]](#). Земля, как место пребывания человека, у А. Довженко является «творимым пространством». Целью данного исследования является рассмотрение «земли» как особого пространства, как «райского сада», «земного рая». Новизна данного исследования заключается в том, что «сад» рассматривается как «творимое пространство», как «земной рай».

Выбирая методологию исследования, мы не можем ограничиться одним методом. В данном исследовании применяется комплексный культурологический подход, включающий сравнительный, диалектический, феноменологический и психологический

методы.

Можно выделить фильмы А. П. Довженко, наиболее сильно отвечающих задачам исследования: «Звенигора», «Земля», «Арсенал», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин». Также могут проводиться аналогии с фильмами по сценариям А.П. Довженко и фильмами других режиссеров.

### **«Земля» как «райский сад»**

В 1930 г. Александр Петрович Довженко создал эпическую поэму о земле. По словам Ираклия Андронникова, «Землю» А. Довженко можно поставить в один ряд с «Илиадой» Гомера, «Мертвыми душами» Н. В. Гоголя, «Войной и миром» Л. Н. Толстого по своему философскому, образному и политическому содержанию [\[3, с. 93\]](#).

Тема «Земли» связана с тяжелым периодом в истории СССР — коллективизацией, периодом, когда крестьян принуждали вступать в колхозы, забирая при этом их имущество и землю. В фильме «Земля» мы видим грамотных кулаков, читающих газеты, сообщающие о процессе коллективизации, но главными героями картины являются вовсе не крестьяне, не колхозники, а сама «земля». С первых кадров фильма А. Довженко рисует картину «земли». Земля, у А. Довженко, есть «творимое пространство» [\[23\]](#). Мы видим, как шевелятся колосья пшеницы, как возникает на фоне подсолнухов героиня Ю. Солнцевой, дочь кулака Опанаса Трубенко. Яблоки наливаются спелым соком. Дед Семен готовится умереть, но умирает он без сожаления, на лице его светится блаженная улыбка. Он находится в кругу семьи, рядом с ним сын Опанас с женой и сыновьями. Один сын Опанаса совсем маленький, другой, Василь, взрослый. Присутствует и друг Семена Петро, который просит прислать весточку с того света, ему интересно, куда попадет Семен: в рай или ад. Жизнь людей подчинена земле: человек рождается, умирает и уходит в землю. Созревшие и упавшие яблоки символизируют жизнь деда, выполнившего свою миссию на земле. Земля не только питает, согревает, но и становится предметом раздора. Сын кулака Опанаса Василь вступает в колхоз. В деревне появляется трактор. Довженко монтажным решением показывает конфликт: мы видим кулаков стоящих в вызывающей позе, лошадей, коров, противопоставленных трактору, на котором Василь перепахал кулацкую межу.

Василю противостоит и Хома Белоконь, кулацкий сын, который ночью убивает его. Василь танцует гопака перед тем, как его сразит кулацкая пуля. Смерть Василя есть, своего рода, жертва земле. «Землю» Довженко можно сравнить с балетом И. Стравинского «Весна священная», где воспроизводится древний ритуал. Девушка танцует до изнеможения, чтобы пробудить весну, и падает замертво. Н.А. Хренов также указывает на то, что фильм «Земля» воспроизводит структуру архаического ритуала, связанного с жертвоприношением [\[15, с. 70\]](#). Жертва есть условие возрождения космоса. По мнению Н. А. Хренова, для русских людей 1920-х годов таким космосом был социализм. При этом не важно, что возводили: город, колхоз или электростанцию. Под этим следовало понимать рождение нового космоса, что представляло собой разновидность утопии, корни которой уходят в древность [\[15, с. 71\]](#).

Человек у А. Довженко неотделим от земли. Гибель Василя монтируется параллельно небу, покрытому тучами. Довженко здесь использует прием С. Эйзенштейна, который называл это явление тональным монтажом, а именно графической тональностью [\[24, с. 247\]](#). При этом С. Эйзенштейн приводил пример с «Броненосцем Потемкиным», эпизод «Туманы в одесском порту» и начало «Траура по Вакулинчуку» [\[25, с. 511\]](#). Нечто

подобное мы видим и в «Щорсе», фильме А. Довженко 1939 г.: умирает комиссар Боженко — меняется тональность кадра — день переходит в вечер, вечер переходит в ночь.

Земля таит в себе красоту и богатство. Еще «Звенигоре», фильме-притче 1927 г., повествуется о земле, таящей в себе сокровища, о скифских кладах, найти которые пытается «вечный дед». Фильм начинается с событий XVII в., с противостояния поляков и гайдамаков. Далее события переходят к XX в., к противостоянию красных и белых. «Вечный дед» рассказывает внуку Тимошу легенду о Роксане, девушке из скифов, о варягах, пытающихся овладеть кладом, о проклятии клада варяжским вождем. Двое внуков «вечного деда» оказываются по разные стороны баррикад: Тимош — на стороне красных, Павло становится петлюровцем. Тимош объединяет собой трилогию, включающую «Звенигору», «Арсенал» и «Землю». Примечательно, что обращение к исторической теме свойственно и Дзиге Вертову. В фильме «Одиннадцатый», снятом в 1928 г., мы видим скелет 2000-летнего скифа из захоронения в степях Украины, а также берег Днепра, строительство Волховской ГЭС. Д. Вертов показывает победу современности над историей. А. Довженко обращается с исторической памятью бережнее, облекая ее в красивую легенду. По мнению С. Эйзенштейна, картина «Звенигора» все больше начинает звучать неотразимой прелестью своеобразной манеры мыслить, сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом, остросовременного и мифологического, юмористического и патетического, чего-то гоголевского [\[26, с. 440\]](#).

Критики писали о могучем довженковском оптимизме, о «гесиодовском» восприятии природы, опирающемся на веру в силу и вечность жизни на земле [\[3, с. 89–90\]](#), о пантеизме и биологизме [\[3, с. 90\]](#) Довженко. В 1994 г. была проведена конференция, приуроченная к 100-летию А. Довженко, где выявились две противоположные точки зрения о режиссере. А. Г. Рутковскому принадлежала мысль о том, что Довженко — принципиальный, органический безбожник, который является апологетом природных, естественных, бытовых, земледельческих, стихийных начал [\[23, с. 567\]](#). Довженко — дохристианин, который живет до рождества Христова [\[23, с. 567\]](#). О программном антихристианстве картины «Земля» высказывался и В. И. Михалкович [\[23, с. 567\]](#). Снова высказывались мысли, в частности, С. В. Скиц, о том, что философская основа «Земли» — натуралистический пантеизм [\[23, с. 567\]](#). По мнению Б. Алперса, пантеистические черты в мироощущении героев «Земли» далеко не изжиты и самим Довженко, его творчество во многом еще двойственno. По его мнению, А. Довженко — художник крестьянства по преимуществу [\[23, с. 567\]](#).

Все эти мысли не были лишены основания, но при этом упускалось из виду еще одна тенденция — христианская, а именно, — идея сада как земного рая. А. Довженко балансирует между пантеизмом и христианством. В его дневниках можно увидеть запись от 5 апреля 1942 г.: «Сегодня пасха. Самый почитаемый праздник людей, которые обрабатывают землю, и самый старый, безусловно, дохристианский. Праздник весны, праздник тепла, праздник оживания — жизнь рода — рождения, продолжение. Солнце играло и все радовалось, и все люди в этот день были необычными...» [\[27, с. 88\]](#).

А. Довженко жил в эпоху развитого атеизма, но в его дневниках можно встретить записи, говорящие о его глубокой, природной и годами не изжитой религиозности. 9 января 1946 г. он писал: «Я стал молиться Богу. Я не молился ему тридцать семь лет. Почти не вспоминал его. Я его отбросил. Я сам был Бог, Богочеловек. Сейчас я постиг

небольшую каплю своего притворства. Нет, я не тот, за кого принимал себя.... Ошибался Шевченко, Франко, большие Русские мыслители. Шевченко, сдается мне, из-за нехватки культуры. "Нет Господа на небе". Конечно, нет. И матери божьей нет. Он не существует. Он есть. Или его нет. И стал я думать, что страшно и убого на свете, когда его нет, как сейчас, например. Он есть, он был у Павлова, у Мичурина и, очевидно, был у Дарвина, как у людей самого глубокого синтеза, как некая инфантильная, стало быть, первобытно персонифицированная идея прекрасного, идея добра, значит то, что поднимает духовную структуру человека над обычной суммой ее физиологических процессов, делает человека хорошим, человечным, духовно высоким, дарующим человеку чувство сострадания, без которого человек не человек. Бог в человеке. Он есть или нет. Но его полное отсутствие — большой шаг назад и вниз. В будущем люди придут к нему. Не к попу, конечно, не к приходу. К божественному в себе. К прекрасному. К бессмертному. И тогда не будет гнетущей серой тоски зверски жестокого, тупого, скучного и безрадостного будня». [\[27, с. 398\]](#).

А. Довженко вырос в патриархальной крестьянской семье, где исповедовали православие. Вспоминая детство, он писал 2.04.1942 г.:

«У меня был дед, похожий на бога.

И когда я молился богу, я видел в красном углу будто портрет деда, а сам дед лежал на печи и кашлял...» [\[27, с. 80\]](#). Эти строки с некоторыми изменениями звучат в автобиографическом фильме «Зачарованная весна», снятом по его сценарию Ю. Солнцевой в 1964 г. Дед А. Довженко явился прообразом «вечного деда», которого мы видим в «Звенигороде» и «Земле».

В дневниках А. Довженко писал о католике Долматовском в 1942 г.: «Долматовский — типичный образец холодного самовлюбленного абсолютно антисоциального хлюста: неверующий в бога католик...» [\[27, с. 193\]](#). Оценка, конечно, субъективная, но мы видим противопоставление католика православному. В годы развитого атеизма А. Довженко оставался православным христианином с элементами пантегизма. По мнению Р.П. Соболева, Довженко в своих фильмах отражал не только собственную традицию, возникшую в «Звенигороде», «Земле» и некоторых других фильмах, но также давнюю философскую традицию и даже родившуюся еще в эпоху Возрождения, мечту о садах, покрывающих многие страны-утопии, мечту о том, что сады — единственное естественное место жизни человека [\[3, с. 231\]](#). По мнению Д.С. Лихачева, высшее значение сада — рай, Эдем [\[28, с. 24\]](#). Это представление о саде как о рае остается надолго во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX в. Идея сада как рая изучалась также М.Н. Соколовым, чему посвящено его исследование «Принцип рая...» [\[29\]](#).

«Сад» есть «творимое пространство». Дед Семен умирает возле дерева, которое, в данном случае, символизирует библейское Древо жизни. По мнению, М. Н. Соколова, сама этимология главных растений Эдема подтверждает двойной смысл, радикально видоизменяющий мотив мирового дерева как космической оси [\[29, с. 59–60\]](#). Мотив мирового дерева встречается и в ранних формах религиозного сознания, чему посвящено исследование М. Элиаде [\[30\]](#). Таким же деревом, излучающим энергию, явилось и «Древо познания» [\[29, с. 60\]](#). Друг деда Семена Петро, который просит прислать весточку с того света, символизирует апостола Петра, который, согласно христианской легенде, хранит ключи от рая. Р. П. Соболев отмечал, что едва ли не во

всех фильмах А. Довженко мы можем найти символ, построенный на явлениях реальной действительности и словно разрушающий точными и сочными жизненными, иногда просто бытовыми деталями. Это есть прием, который Довженко вносит и в свои документальные фильмы [3, с. 77]. Действительно, даже в «Битве за нашу Советскую Украину», фильме 1943 г., мы видим кадры, схожие с кадрами «Земли»: шевелящиеся колосья пшеницы, цветущие поля, подсолнухи. Затем следует титр: «Такой была Украина. Ее называли "Цветущая Солнечная Украина"». Всеволод Пудовкин говорит символами иначе. Так в фильме «Минин и Пожарский», снятом в 1939 г., он вводит нас в эпоху Смутного времени одним кадром: мы видим череп человека, в котором пчелы устроили улей с сотами. Зрители сразу понимают, что хозяйство заброшено, в стране — разруха. А. Довженко рассказывает о том, что было и что стало. То, что было — Красота, которая становится символом. Сад, у А. Довженко, — пространство «творимой Красоты», «земной рай».

С одной стороны, христианская традиция — это то, против чего Довженко восстает. В «Земле» Опанас после смерти Василя прогоняет священника, просит хоронить сына без попов и петь для него «новые песни для новой жизни». Невеста Василя Наталка громит иконы. С другой стороны, идея засадить землю садами — основополагающая в творчестве Довженко, которая зарождается еще в «Звенигороде», продолжается в «Земле», «Щорсе», «Мичурине» и других фильмах режиссера. В «Щорсе», устами главного героя говорится: «Вот кончим войну, и весь земной шар засадим садами». Христианская идея о воскресении также отражена в фильмах Довженко. Василь будет жить в памяти народа, в «песнях о новой жизни». Щорс говорит о том, что грядущие поколения будут слагать песни о героях войны: «То будут народные песни.... И воскреснем мы! И возникнем из седины веков и пройдем перед ними могучим строем, полные торжественного ритма и красоты...». Ж. Делез отмечал гигантский рост персонажей Довженко, который люди, согласно Прусту, обретают во времени и который разделяет части между собой, продлевая их множество. Таким ростом режиссер наделяет Щорса в одноименном фильме и всех легендарных героев сказочной эпохи [18, с. 85].

По мнению Р. П. Соболева, в «Земле» смерть деда «зеркально повторяется в смерти Василя — в том же прекрасном селе, среди тех же садов. Дед умирает подобно птице, которая улетает из сада. Смерть Василя есть трагедия, нарушение закономерностей природы [3, с. 89]. Смерть есть нарушение гармонии. В «Щорсе» война, как и смерть, также есть нарушение гармонии. Фильм начинается с кадров битвы, с взрыва на фоне подсолнухов. Подобные подсолнухи мы видим в «Земле». Довженко передает ужас войны с помощью графической тональности. Если в «Земле» кадр залит светом, то здесь мы видим серое небо, кони несутся, спасаясь от снарядов. В «Арсенале», снятом в 1929 г., мы видим голод, разруху. Начинается фильм с титра «Ой, было у матери три сына». Видим старуху, пустую хату, лежащие столбы. Пустое село, лишь старухи сидят у домов, безногий старик на костылях. Следом идет титр: «Нет у матери трех сыновей». Женщина падает в поле. Все эти кадры также указывают на нарушение гармонии, которая ведет к войне, противостоянию. Фильм заканчивается восстанием и расстрелом восставших. Тимош оказывается героем, которого убить нельзя. Он, как и «вечный дед», олицетворяет идею «вечности жизни». Мы снова видим его в фильме «Земля». А. Довженко считал современную тему главной в киноискусстве, а главным в современной теме — простого советского человека, который есть величайшее явление в истории народов [31, с. 56].

Среди тех, кто оценил «Землю» как исключительно талантливое произведение, выражали

недовольство тем, как, например, А. Фадеев, что Довженко будто бы не показал подлинный накал классовой борьбы в деревне [\[3, с. 85\]](#). Но величие А. Довженко, как художника, в том и состоит, что он вышел за рамки классовых, национальных противоречий. Земля, для него — непреходящая ценность, в библейском понимании. Лучше всего эту мысль отражают строки из книги Екклезиаста: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Еккл. 1:4). Хоронят деда, а рядом улыбается маленький внук. Хоронят Василя — ветви яблонь ласкают его лицо. Василя несут через поля с подсолнухами, ветер качает колосья. Мать Василя рожает нового сына, его невеста Наталка обретает нового жениха. Жизнь на земле не останавливается. Как верно заметил Р. П. Соболев: «Вечен круговорот жизни! И над всем этим — невозможна прекрасная, обильная, мудрая... природа» [\[3, с. 90\]](#). Недаром, в начале и в конце фильма благодатный дождь орошает землю. Сам А. Довженко в «Автобиографии» писал, что без горячей любви к природе человек не может быть художником [\[8, с. 35\]](#).

А. Довженко также писал, что в детстве у него была определенная склонность к созерцательности, он был очень мечтательным мальчиком. Жизнь для него существовала в двух борющихся аспектах — реальном и воображаемом, но казавшимся осуществленным [\[31, с. 35\]](#). Эта особенность Довженко видится в его фильмах, где нет резкой смены кадров, как у С. Эйзенштейна. В. Шкловский отмечал, что Довженко ввел в кино «медленное рассматривание», он создал «кинематографию длинного куска», ввел, таким образом, кинематографическую медленность [\[3, с. 43\]](#). Нельзя также не согласиться с С. И. Фрейлихом, что у Довженко длительность пейзажа приобретает подчеркнуто метафорическое значение, он лирик [\[16, с. 274\]](#). Всю свою жизнь Довженко воспевал красоту природы, земную красоту и, словно, каждый свой фильм посвящал земле, которую мечтал превратить в цветущий сад, некое подобие рая на земле. Герои А. Довженко строят именно «рай земной». Сады, которые мы видим в «Земле», есть дело рук человеческих. Человек не только окультуривает природу, но и создает «вторую природу» — технику, технические конструкции, заполняя ими землю. Так герой фильма «Иван», крестьянин, уходит от земли на строительство Днепрогэса.

В «Аэрограде», снятом в 1935 г., говорится о городе будущего, городе, еще не существующем. «Аэроград» — своего рода, «град небесный», «земной рай». Это город, к территории которого слетаются самолеты со всей страны: камчатские, чукотские, командорские, хабаровские, спасские, волочаевские, челябинские, свердловские, новосибирские, обские, ленские, енисейские, байкало-амурские, бурятско-монгольские, уссурийские, днепровские, волго-донские, сырдарьинские, ленинградские, московские, киевские, запорожские. Изучая Дальний Восток, Довженко приходит к идеям, близким евразийцам [\[32, с. 21–32\]](#). Он пришел к выводу, что СССР — это понятие колossalной территории, огромнейшего пространства, всяких климатических и географических поясов [\[31, с. 287\]](#). Он также отмечал, что наша роль на Тихом океане чрезвычайно важна, как роль мирового порядка [\[30, с. 286\]](#). ТERRитория, о которой он делал фильм, — граница самого большого материка старого света, побережье самой большой океанской границы, граница самой большой страны — Советского Союза [\[31, с. 287\]](#). С одной стороны, Аэроград — город мечта, гряза. В день закладки города герой фильма Степан Глушак говорит о том, что ожили его таежные сны. С другой стороны, Аэроград, по словам самого автора, — не вымысел художника, а реальность наших дней, и то, что этого города еще нет, это ровно ничего не значит [\[31, с. 291\]](#). Аэроград — мечта, которая станет реальностью, сказка, которая станет былью: «Иногда я думаю: что если за время производства фильма взяли бы да и построили в Советской гавани город! У нас ведь все

возможно. Построили же Магадан на Охотском побережье с чудовищной быстротой, и всем нравится и все теперь радостно смеются» [\[31, с. 291\]](#). Это предсказание Довженко сбылось: в 1930-е годы на дальнем Востоке возникло много новых городов и поселений. Тенденция социалистического строительства отражена и в фильмах Дзиги Вертона, таких как «Одиннадцатый» 1928 г., «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») 1930 г. Подобную ситуацию описал и В. Маяковский в поэме о строительстве Кузнецка в 1929 г.: «По небу // тучи бегают, // дождями // сумрак сжат, // под старою // телегою // рабочие лежат. // И слышит // шепот гордый // вода // и под // и над: // "Через четыре // года // здесь // будет // город-сад!"» [\[33, с. 426\]](#). «Город-сад», «сад как город» также есть «творимое пространство», «земной рай».

Герои Довженко поют победные песни в «Земле», «Аэрограде», «Иване», «Щорсе». По мнению Ж. Делеза, это песнь о земле, которая присутствует во всех песнях человека, даже в самых печальных, и слагается вновь, как великая революционная песнь [\[18, с. 250\]](#). Идея «сада», как «земного рая» присутствует во многих фильмах А. Довженко, и, конечно же, в «Мичурине».

### **Рай земной**

Фильм «Мичурин» («Жизнь в цвету») был задуман еще до Великой отечественной войны [\[27, с. 320\]](#). По мнению А. Довженко, фильм должен был рассказать зрителю о человеке, жизни, труде и благородстве высокой цели [\[27, с. 320\]](#). Фильм начинается с панорамы цветущего сада. Мичурин трудится с помощником в саду. Приезжают американцы с целью предложить ученому выгодный контракт. «Я — русский человек, — отвечает Мичурин, — и нет таких ни денег, ни пароходов, которые смогли бы увезти меня с моей родины». Особенno примечателен эпизод, в котором молодые Иван Владимирович Мичурин и его жена Александра Васильевна идут по полю, и Мичурин произносит слова, отражающие цель его жизни: «Мы будем двигать нашу науку. И превратим всю землю в рай. Мы превратим нашу жалкую иловую да осиновую Россию в сад такой прекрасный, какой никогда не снился человечеству». Недаром, Довженко ощущал в Мичурине себя [\[27, с. 37\]](#). Фильм «Мичурин» вышел в 1948 г., в это же время А. Довженко заложил у стен «Мосфильма» яблоневый сад, который цветет и в настоящее время.

Довженко окультуривал землю, не только создавая сады, но и шедевры. Мичурин состязался с природой, стараясь сделать землю лучше, прекрасней, ведь именно ему принадлежат слова, которые воспроизводят и Довженко в своем фильме: «Мы не можем ждать милостей от природы. Взять их у нее — наша задача». Довженко и Мичурин — творцы, demiurghi.

Как уже отмечалось выше, тема человека и природы, их взаимосвязи — постоянная в творчестве Довженко. По мнению Р. П. Соболева, начиная со «Звенигоры», природа не только объект, но и субъект довженковских кинорассказов [\[3, с. 230\]](#), природа не фон, не среда действия, а активная действующая сила [\[3, с. 230\]](#). Это хорошо видно на примере кадров, когда дует осенний вихрь, облетает листва с деревьев, кружатся птицы. Мы видим голые деревья. В следующем кадре Мичурин сообщает о смерти своей жены и плачет над ее портретом. Наступает весна, распускаются яблони, вишни, розы, пионы, земля превращается в цветущий сад. Примечательно, что «Мичурин» был одним из первых цветных фильмов в советском кино и первым цветным у Довженко.

Встреча М. И. Калинина и И. В. Мичурина также происходит на фоне природы:

«Калинин: Мы Вам все дадим, только скажите, что Вам нужно.

Мичурин: 50 лет жизни.

Калинин: Нет, дорогой мой, нет.

Мичурин: Знаю.

Калинин: Но я уверен, наши внуки будут по-другому разговаривать на эту тему. Это вечная, фаустовская, вечная тема, и Вы ее решаете.

Мичурин: Верю. Мы с Вами ее решаем».

Снова встает тема «вечности жизни». Заканчивается фильм панорамой садов, колосьями пшеницы, видом спелых яблок, что напоминает кадры из «Земли».

«Любите Землю!» — эти слова в качестве последнего напутствия произносит герой фильма «Поэма о море», председатель колхоза Савва Зарудный. Фильм был снят в 1958 г. по сценарию А. Довженко его женой-соратницей Юлией Солнцевой, которая была сорежиссером его фильмов «Щорс», «Аэроград» и др. Фильм повествует о том, какой драмой обернулось для жителей одного села строительство Каховской ГЭС на юге Украины, в результате чего село ушло под воду.

Ю. Солнцевой были сняты еще два фильма по сценариям А. Довженко: «Повесть пламенных лет» в 1960 г. и «Зачарованная Десна» в 1964 г. В этих фильмах также находит свое развитие идея земли, как райского сада. Герой «Повести пламенных лет» Иван Орлюк есть образ сеятеля: «Я так люблю сеять, люблю пахать, молотить, но больше всего люблю сеять, выращивать.... Нигде так не родило, как там, где я сеял». Иван носит в кармане горсть родной земли. Действие происходит в годы Великой Отечественной войны. Расстреляв дезертиров, Иван предстает перед трибуналом. Его речь о семенах, о земле потрясла командование, его снова отправляют на фронт, где он получает ранение, но выживает и доходит до Берлина.

По мнению Р. П. Соболева, Довженко, работая над «Повестью пламенных лет» вводит в свою художественную палитру приемы выражения, ранее ему не свойственные, например, сон [\[3, с. 286\]](#). Тяжело раненный Иван падает не на землю, а в старую дедовскую ладью, которая несет его к родной хате мимо садов. Все это, безусловно, напоминает кадры из «Земли», когда проносят в гробу деда и Василя. Кроме того, здесь видится отсылка к древнему обряду захоронения в ладье. Ладья связана с водной стихией, вода — с переходом в новое состояние. Иван находится на стыке жизни и смерти, в результате, побеждает жизнь. Врачи сначала не верят, что Ивана можно спасти, но он встает, доходит до операционной и требует операции. «Сон» Ивана, считает Р. П. Соболев, — прием выражения — как форма и монтажный метод, применяется для показа того, что мы назвали бы подсознанием для стирания зыбких граней между реальностью и ощущением [\[3, с. 286\]](#). Затем, Р.П. Соболев уточняет, что это даже не сон — это попытка выразить предсмертное состояние человека (прием, попавший на экраны лишь через двенадцать лет в фильме «Летят журавли») [\[3, с. 286\]](#). Примечателен также эпизод с родителями Ивана. Враги разгромили их хату, осталась одна печь, на которой они замерзают в снежную пургу и видят во сне прекрасное поле с красными маками.

Цветущие поля с красными маками, подсолнухами, цветущие деревья в саду мы видим и в «Зачарованной Десне», фильме, снятом Ю. Солнцевой по сценарию А. Довженко.

Здесь также реализуется его идея земли как райского сада. По сути, фильм является его автобиографией, построен как воспоминания писателя-полковника. Довженко вспоминал свое детство, описывая членов семьи — мать, батько, деда, «похожего на бога» и «прабабу». Мать в «Зачарованной Десне» произносит: «Ничего на свете я так не люблю, как сажать в землю, чтобы произрастало. Когда вылезет из нее всякая былинка, — то моя радость».

Заканчивается фильм закадровым голосом писателя: «Никогда не надо забывать и помнить всегда, что народ избирает своих художников для того, главным образом, чтобы показать миру, что жизнь прекрасна.... И кажется порой удивительно жалким, что не хватает порой в час ясности духа проникнуться ощущением счастья жизни. И потому так много красоты проходит мимо наших очей...».

Красота, у А. Довженко, как эстетическая категория, занимает центральное место. Он был настоящим художником кино. В своей «Автобиографии» он писал, что рисование было его страстью с детства. Он был убежден, что, если бы он получил правильное воспитание и образование, то был бы более мощным художником в живописи, чем в кино [31, с. 43]. Каждый кадр великого режиссера представляет собой отдельное произведение искусства. Так, например, в «Аэрограде» кадр с изображением вечерней тайги на фоне гор напоминает картины Н.К. Рериха. Довженко создает «пространство Красоты». Сад — одно из этих пространств.

Творчество А. П. Довженко оказало влияние на весь поэтический кинематограф 1960–1970-х гг., как в родной стране, так и за рубежом. Сильно его влияние на итальянских неореалистов, а также советских режиссеров А. Тарковского, М. Калатозова А. Кончаловского, Г. Чухрая. Так, например, похожие кадры с мальчиком, бегущим по берегу реки из «Зачарованной Десны», можно видеть в «Ивановом детстве» А. Тарковского, а «вечный дед» из «Звенигоры» вновь возникает у А. Кончаловского в «Сибириаде».

## **Выводы**

А. Довженко в своих фильмах создает особое «творимое пространство». «Земля» как «сад», как «земной рай» есть одно из таких пространств. Библейский сад — творение Бога, «земной рай» — творение человека. В «Звенигороде» земля выступает как природная данность. В фильме «Земля» сад предстает как творение природных и человеческих усилий. В «Иване» и «Аэрограде» сад предстает как город будущего. «Сад» в творчестве А. Довженко есть «творимое пространство», символизирующее земной рай.

## **Библиография**

1. Юренев Р.Н. Александр Довженко. М.: «Искусство», 1959. 193 с.
2. Марьянов А.М. Довженко. М.: Молодая гвардия, 1968. 383 с.
3. Соболев Р.П. Александр Довженко. М.: Искусство, 1980. 304 с.
4. Андреева И.И. Своеобразие художественного метода А. Довженко-писателя // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. Казань: Из-во Казан. ун-та, 1975. С. 102-124.
5. Барабаш Ю.Я. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики. М.: «Худож. лит.», 1964. 271 с.
6. Перцов В.О. Александр Довженко – писатель (К 70-летию со дня рождения) // Знамя. 1964. Кн. 10. С. 241-247.
7. Рачук И.А. Александр Довженко – писатель // Новый мир. 1960. № 10. С. 211-217.

8. Шкловский В.Б. Счастье / О С. Эйзенштейне и А. Довженко // Искусство кино. 1957. № 10. С. 70-74.
9. Барабаш Ю.Я. Чистое золото правды. О некоторых особенностях эстетики и поэтики А. Довженко. М.: «Советский писатель», 1963. 240 с.
10. Вартанов А.С. «Как боец в бою...». (А. Довженко о проблемах творческого метода в искусстве) // Эстетические взгляды художников социалистической культуры. М.: Наука, 1985. С. 311-347.
11. Ханютин Ю.М. Герой крупным планом (О героях советских кинофильмов) // Культура и жизнь. 1959. № 3. С. 37-44.
12. Перцов В.О. Человек – природа – техника в художественном мышлении Маяковского, Есенина, Довженко. М.: Союз писателей СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького, 1972. 24 с.
13. Рачук И.А. «Я славлю жизнь...». Заметки об эстетических принципах А. Довженко. М.: «Знамя», 1963. 32 с.
14. Красовский Ю.А. Эйзенштейн – Довженко – Пудовкин (Как мы собирали материалы по истории кино) // Встречи с прошлым. Вып. 4. М.: Советская Россия, 1987. С. 429-440.
15. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
16. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2013. 512 с.
17. Моисеев И.К. Философия Александра Довженко // Философская и социологическая мысль. 1994. № 5-6. С. 111-129; № 7-8. С. 44-61; № 9-10. С. 177-191.
18. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
19. Amengual B. Alexandre Dovjenko. Paris, Seghers. 1970. 189 р.
20. Molnarova L. Olexandr Dovzenko v ukrajinskem nemom filme // Slovanske studies. 1967. 9: Historia. Bratislava. pp. 122-137.
21. Kepley V. In the Service of the state: The cinema of Alexander Dovzhenko. Madison (Wis.): Univ. of Wisconsin press, 1986. 190 р.
22. Чёрный А.А. Философская картина мира А. Довженко, как художественное отражение человеческого бытия // Филология: научные исследования. 2013. № 3. С. 242-247. DOI: 10.7256/2305-6177.2013.3.9209
23. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
24. Попова Л.В. Художественный образ в понимании С. Эйзенштейна и П. Флоренского // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 242-250.
25. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 592 с.
26. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1967. 600 с.
27. Довженко А.П. Дневниковые записи 1939–1956. Харьков: Фолио, 2013. 879 с.
28. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: «Согласие», ОАО «Типография “Новости”», 1998. 356 с.
29. Соколов М.Н. Принцип рая: Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
30. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 312 с.
31. Довженко А.П. Собрание сочинений: В 4 т. / Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР. Центр. архив литературы и искусства СССР. Т. 1. М.: Искусство, 1966. 356 с.
32. Попова Л.В. Евразийская идея и кино русского авангарда // Вестник славянских культур. 2021. Т. 59. С. 21–32. DOI: 10.37816/2073-9567-2021-59-21-32
33. Маяковский В.В. Рассказ Хренова о Кузнецстрое и людях Кузнецка // Маяковский В.В. Сочинения в 3 т. Т. 2. М.: «Худож. лит.», 1978. С. 426-428.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования статьи "Земной рай" в фильмах Александра Довженко – ряд фильмов указанного режиссера.

Актуальность статьи очевидна, равно как и ее практическая польза, поскольку в настоящее время существует дефицит достойных исследований в области современного кинематографа.

Научная новизна данной статьи также не подлежит сомнению.

Работа четко структурирована, содержит введение, основную часть и выводы, выделенные в отдельный подпункт. Она более чем достаточна по объему и содержанию, чтобы претендовать на серьезное научное исследование, а также обладает собственным стилем, ярким и запоминающимся. Основную часть автор разделил на два подпункта («Земля» как «райский сад» и Рай Земной). В них он достаточно емко характеризует картины А. П. Довженко - «Землю», «Мичурин», «Звенигору» и др., а также выстраивает философскую концепцию мировоззрения режиссера, нашедшую отражение в его работах, что особенно похвально, т.к. свидетельствует о творческом и вдумчивом отношении к творчеству А. П. Довженко и глубочайшем анализе его работ и философских взглядов: «А. Довженко вырос в патриархальной крестьянской семье, где исповедовали православие. Вспоминая детство, он писал 2.04.1942 г.:

«У меня был дед, похожий на бога.

И когда я молился богу, я видел в красном углу будто портрет деда, а сам дед лежал на печи и кашлял...» [27, с. 80]. Эти строки с некоторыми изменениями звучат в автобиографическом фильме «Зачарованная весна», снятом по его сценарию Ю. Солнцевой в 1964 г. Дед А. Довженко явился прообразом «вечного деда», которого мы видим в «Звенигороде» и «Земле».

Или: «Среди тех, кто оценил «Землю» как исключительно талантливое произведение, выражали недовольство тем, как, например, А. Фадеев, что Довженко будто бы не показал подлинный накал классовой борьбы в деревне [3, с. 85]. Но величие А. Довженко, как художника, в том и состоит, что он вышел за рамки классовых, национальных противоречий. Земля, для него – непреходящая ценность, в библейском понимании».

Автор пишет: «Фильм «Мичурин» вышел в 1948 г., в это же время А. Довженко заложил у стен «Мосфильма» яблоневый сад, который цветет и в настоящее время.

Довженко окультуривал землю, не только создавая сады, но и шедевры. Мичурин состязался с природой, стараясь сделать землю лучше, прекрасней, ведь именно ему принадлежат слова, которые воспроизводит и Довженко в своем фильме: «Мы не можем ждать милостей от природы. Взять их у нее – наша задача». Довженко и Мичурин – творцы, демоны».

В качестве положительных сторон исследования также должны заметить, что автор на высоком профессиональном уровне анализирует режиссерские приемы и создает полное и образное представление о его картинах: «Василь танцует гопака перед тем, как его сразит кулацкая пуля. Смерть Василя есть, своего рода, жертва земле. «Землю» Довженко можно сравнить с балетом И. Стравинского «Весна священная», где воспроизводится древний ритуал. Девушка танцует до изнеможения, чтобы пробудить весну, и падает замертво. Н.А. Хренов также указывает на то, что фильм «Земля» воспроизводит структуру архаического ритуала, связанного с жертвоприношением [15,

с. 70]. Жертва есть условие возрождения космоса. По мнению Н. А. Хренова, для русских людей 1920-х годов таким космосом был социализм. При этом не важно, что возводили: город, колхоз или электростанцию. Под этим следовало понимать рождение нового космоса, что представляло собой разновидность утопии, корни которой уходят в древность [15, с. 71].

Человек у А. Довженко неотделим от земли. Гибель Василя монтируется параллельно небу, покрытому тучами. Довженко здесь использует прием С. Эйзенштейна, который называл это явление тональным монтажом, а именно графической тональностью [24, с. 247]. При этом С. Эйзенштейн приводил пример с «Броненосцем Потемкиным», эпизод «Туманы в одесском порту» и начало «Траура по Вакулинчуку» [25, с. 511]. Нечто подобное мы видим и в «Щорсе», фильме А. Довженко 1939 г.: умирает комиссар Боженко — меняется тональность кадра — день переходит в вечер, вечер переходит в ночь». Или: «А. Довженко также писал, что в детстве у него была определенная склонность к созерцательности, он был очень мечтательным мальчиком. Жизнь для него существовала в двух борющихся аспектах — реальном и воображаемом, но казавшимся осуществленным [31, с. 35]. Эта особенность Довженко видится в его фильмах, где нет резкой смены кадров, как у С. Эйзенштейна. В. Шкловский отмечал, что Довженко ввел в кино «медленное рассматривание», он создал «кинематографию длинного куска», ввел, таким образом, кинематографическую медленность». Все это дает четкое представление о творчестве режиссера и свидетельствует о его глубоком понимании исследователем.

В то же время, вынуждены отметить некоторые небольшие недостатки, исправление которых, бесспорно, приведет к улучшению этого весьма достойного исследования. Текст, преимущественно в начале, содержит лишнюю информацию. Автор пишет во введении: «Выбирая методологию исследования, мы не можем ограничиться одним методом. В данном исследовании применяется комплексный культурологический подход, включающий сравнительный, диалектический, феноменологический и психологический методы.

Можно выделить фильмы А. П. Довженко, наиболее сильно отвечающих задачам исследования: «Звенигора», «Земля», Арсенал», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин». Также могут проводиться аналогии с фильмами по сценариям А.П. Довженко и фильмами других режиссеров».

Отметим, что анализ собственной методологии такого рода не используется в научных статьях данного издания, а уместен в реферате, диссертации и др. более обширных исследованиях. Автор также слишком много, на наш взгляд, внимания уделяет обзору источников, перечисляя ряд авторов: «Литературное творчество А.П. Довженко изучалось такими авторами как И. И. Андреева [4], Ю. Я. Барабаш [5], В. О. Перцов [6], И. А. Рачук [7] и др. Изучением эстетических взглядов А.П. Довженко занимались В. Б. Шкловский [8], Ю. Я. Барабаш [9], А. С. Вартанов [10], Ю. М. Ханютин [11], В. О. Перцов [12], И. А. Рачук [13], Ю. А. Красовский [14] и др. Среди тех, кто занимался изучением философской составляющей фильмов А. П. Довженко, следует отметить Н. А. Хренова [15], С. И. Фрейлиха [16], И. К. Моисеева[17] ». Мы рекомендуем ему исключить эти абзацы из текста, а также более внимательно вычитать текст на предмет исправления опечаток и пунктуационных ошибок, каковые уже встречались в приведенных цитатах: «... фильмы А. П. Довженко, наиболее сильно отвечающих...», «...такими авторами как...», «Смерть Василя есть, своего рода, жертва земле» и т.д.

Есть у нас и некоторые претензии к оформлению источников: следует более тщательно отнести к оформлению интернет-источников согласно ГОСТу, а также отнести иностранные источники в отдельный ряд. При этом отмечаем, что библиография исследования более чем достаточно обширна и разнообразна, включает ряд основных

источников по теме, в т.ч. иностранных, как уже указывалось. Апелляция к оппонентам достаточна, выполнена на вполне достойном профессиональном уровне.

Автор также делает глубокие и емкие выводы: «А. Довженко в своих фильмах создает особое «творимое пространство». «Земля» как «сад», как «земной рай» есть одно из таких пространств. Библейский сад — творение Бога, «земной рай» — творение человека. В «Звенигороде» земля выступает как природная данность. В фильме «Земля» сад предстает как творение природных и человеческих усилий. В «Иване» и «Аэрограде» сад предстает как город будущего. «Сад» в творчестве А. Довженко есть «творимое пространство», символизирующее земной рай».

При исправлении указанных недочетов статья сможет вызвать интерес разнообразной читательской аудитории – профессионалов в области кино и литературы (исследователей, педагогов, студентов и практиков), а также широкого круга читателей, интересующихся искусством.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Прокудин Г.А. Афро-сюрреализм в экранных искусствах как опыт потустороннего // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70370 EDN: VRTWEM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70370](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70370)

## Афро-сюрреализм в экранных искусствах как опыт потустороннего

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:

10.7256/2454-0625.2024.4.70370

### EDN:

VRTWEM

### Дата направления статьи в редакцию:

05-04-2024

**Аннотация:** Данная статья представляет из себя исследование такого самобытного течения в искусстве, как «афро-сюрреализм», и имеет две задачи: осветить этот культурный феномен в контексте его исторического развития, а также рассмотреть его как жанр экраных произведений и выявить характерные элементы языка, позволяющие рассмотреть афро-сюрреализм как жанр, исследующий тему потустороннего. Целями исследования являются: освещение исторического генезиса данного явления в целом и системный анализ телесериала «Атланта», который выбран в качестве характерного примера афро-сюрреализма как жанра экранного произведения. Комплекс таких произведений, объединённых общими жанровыми и стилистическими чертами, составляет объект исследования. Афро-сюрреализм, являясь ответвлением общей группы сюрреалистических направлений, тяготеет к созданию образов, переходящих грань рациональной реальности, другими словами, афро-сюрреалистические произведения по своей природе стремятся к познанию потустороннего. Тем не менее афро-сюрреализм содержит в себе уникальные структурные элементы и приёмы, которые позволяют обособить его от классического сюрреализма и делают его богатым

материалом для исследования. Основным методом исследования в данной статье выбран системный киноанализ. Применяется также метод сравнения. Особые структурные элементы киноязыка и их роль в обосновлении жанра являются фокусом исследования. Результатами исследования можно считать сам факт освещения культурного феномена, поскольку афро-сюрреализм представляет из себя явление достаточно молодое и уникальное для группы авторов, входящих в одну обособленную культурную группу. В связи с этим оно является практически неизвестным и крайне малоизученным в русскоязычной научной литературе. Кроме анализа исторических и теоретических основ афро-сюрреализма, данная статья выявляет особые элементы языка произведений, благодаря которым взгляд на проблему потустороннего обретает особую философскую глубину, превращаясь в вопрос о пределах познания и мистическом опыте. В статье подробно проанализированы некоторые образы, созданные авторами сериала «Атланта», а также проведена параллель между этим сериалом и более старой сюрреалистической работой Дэвида Линча – сериалом «Твин Пикс», что позволяет более конкретно провести линию, отделяющую «классический» сюрреализм от афро-сюрреализма.

### **Ключевые слова:**

экранная культура, сериал, сюрреализм, афро-сюрреализм, кинотекст, киноанализ, массовая культура, теория искусства, потустороннее, манифест

### **Введение**

Данное исследование посвящено такому явлению в искусстве, как «афро-сюрреализм», но прежде чем приступить к анализу примеров произведений, необходимо обозначить границы, за пределы которых данная работа выходить не будет. Афро-сюрреализм является комплексным явлением, которое зародилось отчасти из-за трудного социального и политического положения темнокожего населения в начале 20-го века. Таким образом, афро-сюрреалистические произведения всегда имеют под собой, в большей или меньшей степени, повестку расовой сегрегации. Она прослеживается и в «Афросюрреальном манифесте», о котором речь пойдёт ниже, и в экраных произведениях, которые выбраны для анализа в данном исследовании. Исследование рассматривает афро-сюрреализм, с одной стороны, как стиль, объединяющий различные виды искусств общей тематикой, с другой, в более узком смысле, как жанр экраных произведений, которому присущ специфический набор элементов языка. Расовая повестка неотделима от афро-сюрреализма как стиля, поскольку является частью его идентичности, что видно даже из названия, хотя некоторые исследователи говорят, что современный американский афро-сюрреализм уже отходит от своих корней: «... в самом американском афро-сюрреализме можно найти связи с европейскими течениями, призывающими к новым формам выражения повседневного опыта» пишут Р. Перес и В. Шевалье [1, с. 77]. Тем не менее данная статья фокусируется в первую очередь на искусствоведческом и культурологическом аспекте проблемы и рассматривает афро-сюрреализм как жанр. Социальные и политические особенности стиля не являются предметом исследования и упоминаются лишь в контексте исторического анализа, пункты «манифеста», апеллирующие к социальной тематике, исключены из цитирования, поскольку не касаются исследования афро-сюрреализма как жанра. При анализе сериала «Атланта» социально-политические аспекты его содержания оставлены в стороне, поскольку хотя и явно присутствуют в тексте произведения, находятся за

рамками данного исследования.

### История жанра

Афро-сюрреализм – одно из самых молодых и мало изученных течений в искусстве. Его истоки можно проследить до 30-х годов XX века. Как и в случае со многими течениями, зародившимися в начале прошлого столетия в среде темнокожих американцев, появление афро-сюрреализма можно связать со столкновением культур и борьбой за права чернокожих. Одно из ключевых понятий, которое легло в основу течения ещё до его формирования как такового – это понятие чуда. Ключевые фигуры афро-сюрреализма тех лет – Сюзанна Сезар, Эме Сезар, Рене Мениль – в своих статьях и журналах упоминали «чудесное». Сюзанна Сезар писала о стремлении к «Чудесному, а не к мизераблизму» [2, с. 36]. Это стремление в дальнейшем практически полностью определило вектор развития афро-сюрреализма. Вдохновившись призывом Сезар «Быть в постоянной готовности к Чудесному», Рене Мениль и его коллеги создают творческую группу «Tropiques», для которой эта фраза становится творческим кредо. В своей работе «Введение к чудесному» Мениль пишет: «Истинная задача человечества состоит исключительно в попытке привнести чудесное в реальную жизнь, чтобы жизнь могла стать более всеобъемлющей. До тех пор, пока мифическое воображение не сможет преодолеть каждую скучную посредственность, человеческая жизнь не будет представлять собой ничего, кроме бесполезных, унылых переживаний, просто убивающих время, как говорится» [3, с. 27]. В этой мысли слышится исследуемая нами идея о том, что мир вокруг нас – это больше, чем просто реальность, которую мы воспринимаем через свои органы чувств. Реальность не может считаться помысленной полностью, если не включает в себя элемент непознаваемого, но ощутимого присутствия потустороннего, сакрального или, как называли это сами представители афро-сюрреализма, чудесного.

Сам термин «афро-сюрреализм» [4, с. 164] появился в 1974 году, когда Амири Барака использовал его в своём эссе для характеристики творчества писателя-авангардиста Генри Дюма. Но период от истоков до появления термина, конечно, не был периодом стагнации течения. В это время направление формировалось в плане как идей, так и форм. Оно впитывало в себя черты сюрреализма, авангардизма, экспрессионизма. В то же время период становления афро-сюрреализма совпал с периодом борьбы темнокожего американского населения за свои права. Особое положение афроамериканцев в обществе и события, происходившие в разгар этой борьбы, дали художникам этого направления набор ключевых тем, которых в той или иной степени касается большая часть произведений в жанре афро-сюрреализма.

Другой важной идеей, кроме «чудесности», для афро-сюрреализма является идея невидимости. Д. С. Миллер в своей статье об афро-сюрреализме пишет о значении этой невидимости для течения на примере романа Р. Эллисона «Человек-невидимка»: «Есть «Чудесное», а на другой стороне медали – «Невидимое». Существует способ определения невидимости в определениях Википедии, которые применимы исключительно к «Человеку-невидимке» Ральфа Эллисона. Этот вид невидимости связан с тем, что тебя не видят, потому что тебя не признают или не замечают из-за их угнетенного статуса или социального положения. Wiki определяет это как «психологическую невидимость» [5]. Здесь очевидным образом прослеживается социально-политический контекст, в котором зарождалось течение, но в рамках данного исследования нас интересует сам аспект невидимости, особенно в более современных произведениях жанра.

## Манифест Афро-Сюрреализма

Произведения афро-сюрреализма не просто так являются важным материалом для данного исследования. Дело в том, что этот жанр по самой своей сути призван работать с современной автору реальностью, тем самым становясь очень чётким и отзывчивым маркером течения идей в культуре, которые транслируются через произведения искусства, в том числе через аудиовизуальные произведения. Принцип работы с настоящим заложен в манифесте афро-сюрреализма, опубликованном Д. С. Миллером в 2009 году. Миллер делит текст манифеста на части, которые объясняют истоки течения, его постулаты и отдельным пунктом – чем это течение не является. Здесь Миллер объясняет отличие афро-сюрреализма от сюрреализма и от афро-футуризма:

«А) Сюрреализм:

Леопольд Сенгор – поэт, первый президент Сенегала, Африканский Сюрреалист, провёл эту черту: «Европейский Сюрреализм эмпиричен. Африканский Сюрреализм мистичен и метафоричен». Жан-Поль Сартр сказал, что искусство Сенгора и движение Африканского Сюрреализма «революционное, потому что сюрреалистичное, но сюрреалистичное, потому что чернокожее». Афро-сюрреализм считает, что все «другие», кто создаёт исходя из личного прожитого опыта – сюрреалисты, например, Фрида Кало. Корень «Афро-» так же встречается в слове «Афро-азиатский», что означает язык, общий для чёрных и азиатов по всему миру. То, что когда-то называлось «третьим миром», пока два первых не рухнули.

В) Афро-Футуризм:

Афро-футуризм – это диаспора интеллектуальных и творческих движений, которые обращаются к науке, технологиям и научной фантастике, чтобы размышлять о возможностях чёрных в будущем. Афро-сюрреализм про настоящее. ...Для афро-сюрреалиста шок происходит здесь и сейчас. ...Будущее просуществовало так долго, что теперь оно – прошлое.

Афро-сюрреалисты разоблачают это «будущее-прошлое», говоря, что это называется ПРЯМО СЕЙЧАС.

ПРЯМО СЕЙЧАС Барак Хуссейн Обама является первым темнокожим президентом США.

ПРЯМО СЕЙЧАС Афро-сюрреализм – это лучшее описание тех реакций, коленопреклонений, поворотов и неожиданных событий, которые произвело «почернение» Бело-Гетеро-Мужско-Западной-Цивилизации» [\[6\]](#).

Мы не будем касаться социально-политического аспекта этого текста, но отметим акцент на настоящее. То, что автор вложил в своё произведение – это то, что он увидел здесь и сейчас. Для культурологического исследования такой материал является уникальной возможностью рассмотреть культурные особенности эпохи, находясь непосредственно в ней.

Теперь, когда ясно, чем афро-сюрреализм не является, необходимо понять, чем он является. В манифесте есть 10 пунктов, которые исчерпывающе характеризуют течение, вот те из них, которые представляют для нас особый интерес:

«...

2. Афро-сюрреализм предполагает, что по ту сторону видимого мира есть мир

невидимый, который жаждет проявиться, и это наша задача – раскрыть его. ...Природа (включая человеческую природу) генерирует больше сюрреалистичного опыта, чем любой другой процесс может надеяться произвести.

3. Афро-сюрреалисты восстанавливают культ прошлого. Мы возвращаемся к старым идеям новыми глазами. ...Мы заново открываем «безумие» как признак божественного и соглашаемся, что магия возможна. Мы обращаемся к античной одержимости и разжигаем болезнь. Мы очищаем коллективное бессознательное, в то время как оно порождает эти сны, называемые культурой.

...

5. Афро-сюрреалисты тоскуют по рококо. Прекрасному, чувственному и изменчивому. ...«Не существует объективного изображения. И не существует способа объективно увидеть само изображение».

...

10. Афро-сюрреалист создаёт чувственных богов, чтобы выслеживать прекрасных разрушенных идолов» [\[6\]](#).

Особенно ярко прослеживается параллель между афро-сюрреализмом и вопросом о потустороннем на примере пунктов 2 и 5. Пункт 2 практически является парафразом идей Витгенштейна, которые изложены в «Логико-философском трактате», как, например, мысль о границе, проходящей между миром, какой он есть, и нашей внутренней картиной этого мира, на основании которой мы строим наши суждения [\[7, с. 120–121\]](#). Здесь Миллер говорит, что сам по себе опыт бытия человеком является сюрреалистическим, что это неотъемлемая часть человеческой природы. Дополнением и расширением этой мысли служит пункт 5, в котором говорится, что даже если реальность доступна чувственному опыту для восприятия, то такое восприятие всё равно не будет являться объективным. Таким образом, данный манифест прямо утверждает связь афро-сюрреализма с комплексом представлений о потустороннем, недоступным для объективного познания.

В отличие от европейского сюрреализма, где автор стремится выявить и отобразить содержание своего бессознательного, афро-сюрреализм стремится вызвать у зрителя ощущение сюрреальности происходящего, как бы погружая его внутрь сознания другого человека, давая тем самым увидеть вещи, которые до этого оставались для зрителя невидимыми.

«Невидимость не тождественна отсутствию», – пишет Миллер. «Фактически невидимость Эллисона основана на слепоте внимания, психологическом отсутствии внимания, не связанном с какими-либо дефектами или недостатками зрения. Исследования свидетельствуют, что феномен может возникнуть у любого человека, независимо от когнитивных недостатков. Когда просто становится невозможным обратить внимание на все стимулы в данной ситуации, может произойти эффект временной слепоты; то есть люди не видят объекты или стимулы, которые неожиданно и часто выдающиеся» [\[6\]](#).

Таким образом, помещая зрителя в восприятие другого человека, афро-сюрреалист раскрывает для него аспект мира, который всё это время был перед лицом зрителя, но оставался скрыт слепотой внимания, о которой пишет Миллер. А это именно тот процесс, который является предметом данного исследования. Выражая в визуальных образах сюрреализм и абсурд, авторы этого течения обнаруживают механизм, позволяющий

пережить опыт потустороннего, минуя этап его рационализации в сознании.

### **«Атланта» и «Твин Пикс»**

Обратимся к конкретным примерам. «Атланта» – это телесериал, созданный Дональдом Гловером, выходивший в эфир с 2016-го по 2022-ой годы. Сюжет сериала разворачивается в Атланте, штат Джорджия, и вращается вокруг жизни Эрнеста Маркса, по кличке «Арми», который становится менеджером для своего кузена, мечтающего достичь успеха в рэп индустрии. Постепенно Маркс втягивается в нюансы работы в музыкальной индустрии. В сериале исследуются не только музыкальная сцена, огромную роль играет рассуждение о расовых и социальных вопросах, поднимается тема неравенства и насилия. Каждый эпизод представляет из себя калейдоскоп образов, с той или иной стороны демонстрирующих различные аспекты современной американской культуры.

Но в рамках данного исследования нас интересует созданная Гловером особая атмосфера странности, которая пронизывает каждую сцену сериала. Эта странность как раз таки представляет из себя попытку привести зрителя в то особое сюрреалистическое состояние, когда граница между реальностью и потусторонним начинает стираться. Это как раз та странность, которая выделяет течение афро-сюрреализма. Она очень чётко проходит сквозь всё произведение, создавая ощущение того, что странность является самостоятельным персонажем. В одной из сцен герой Гловера прямо спрашивает у подруги, не кажется ли ей, что это место ощущается странно.

«Атланта» не является сюжетно ориентированным произведением. Вместо этого движения сериал предпочитает сцена за сценой рисовать фактуру своего мира, планомерно выводя как бы «портрет мира». Такой подход не является чем-то новым, уже создавались сериалы и фильмы, которые фокусировались не столько на рассказе истории, сколько на проработке мира, создании атмосферы. Отличие «Атланты» в том, какими средствами она пользуется, и, главное, какой мир при помощи них выстраивается. Есть довольно очевидные отступления от реальности, какой мы её знаем, например, в мире сериала Джастин Бибер является темнокожим, а в городе можно встретить невидимые машины. Но есть и более тонкие детали, которые раскрываются великолепной операторской работой и монтажом. Случайные взгляды, непривычные ракурсы, неестественный свет. Всё это создаёт то самое ощущение, о котором писал Миллер в своём манифесте – ощущение, что через густую странность, окутывающую всё, что происходит в сериале, проявляется какой-то другой мир. Мир, который всегда присутствовал вокруг, но оставался скрытым от наших глаз, будучи подвержен слепоте внимания. Раз увидев темнокожего Джастина Бибера, мы начинаем сомневаться в достоверности всего, что попадается на глаза героям, а с ними и самим зрителям. Мы начинаем вглядываться в темноту, а взглянувшись, начинаем видеть в ней то, чего не могли и представить. Героям и зрителям открывается потустороннее. Через ощущение странности разрушается привычка видеть окружающий мир одним единственным определённым образом.

Сериал «Твин Пикс», созданный Дэвидом Линчем, конечно, не является представителем течения афро-сюрреализма, но тем не менее уместно провести параллель между ним и «Атлантой», поскольку они очень похожи по своей атмосфере. «Твин Пикс» также прибегает к приёмам сюрреализма и метафорам, чтобы заставить зрителя заглянуть по ту сторону того, что выглядит как реальность. Вот как начинает свою статью об этом сериале Дж. Вайнсток: «...Странное покачивание светофора. Возвышенный ракурс на аккуратную стопку пончиков. Полено, хранящее секреты. ...Странность мира, созданного

Дэвидом Линчем и Марком Фростом в *Твин Пикс*, в его великолепной дезориентирующей загадочности, воплощает жуткую сторону материи – вещи не на своих местах, вещи, полные аффекта, потерявшие узнаваемость» [8, с. 29]. Как мы увидим, эти слова, сказанные про «Твин Пикс», легко можно приложить и к «Атланте». Оба сериала создают «странных» персонажей, но оба же делают это совершенно особым, отличным друг от друга образом. В отличие от сюжетно ориентированных произведений, которые могут водить странных персонажей с целью мотивировать героев на совершение выбора, или для раскрытия внутреннего мира персонажа через взаимодействие со странным героем, «Атланта» и «Твин Пикс» создают странность как способ увести зрителя от привычных паттернов восприятия реальности. Особую роль в сериале Линча играет двойничество, как замечает в своей статье С. Лайонс [9, с. 4 – 5]. И «Твин Пикс», и «Атланта» пользуются таким приёмом для того, чтобы укоренить в зрителе чувство странного. Причём, если «Твин Пикс» всё же продолжает использовать таких персонажей, как Великан или Дама с поленом, для развития сюжета, то эпизод «Атланты» с мужчиной в автобусе, неожиданно предложившим главному герою откусить сэндвич, никак не влияет на дальнейшие события и не сообщает зрителю никакой информации. Он просто существует, чтобы транслировать зрителю ощущение странного. Конкретно в этой сцене эффект основан на диссонансе между тем, как персонаж ведёт себя на экране, и тем, что зритель привык считать нормой. Практически во всём мире человек, предлагающий незнакомцу без всякого контекста откусить сэндвич, будет воспринят странным образом.

В этом эпизоде, как и во многих других эпизодах сериала, демонстрирующих необычных персонажей, которые как будто пришли из другого мира, авторы сериала играют со зрительским представлением о том, что такое норма. Вернее сказать, они играют с отклонением от нормы, тем самым как бы пробуждая внимание зрителя к тому, что может лежать за пределами привычного мира. Такие эпизоды вытаскивают зрителя из слепоты внимания, о которой писал Миллер, тем самым выявляя присутствие иного прямо рядом с привычным. Вернее сказать, такие эпизоды сами по себе ничего не выявляют, они лишь указывают на возможность присутствия потустороннего. Другим персонажем сериала, который играет роль крючка, за который зрительское внимание цепляется и который, вытаскивает его из привычной взгляду обыденности, является Тедди Перкинс. Этому персонажу в сериале посвящён отдельный эпизод. Тедди имеет очень специфическую внешность, его лицо напоминает жутковатую маску, поскольку обладает неестественно выраженными острыми чертами, странной мимикой и мертвенно бледностью. Лицо героя действительно выглядит так, как будто это другой человек, надевший маску. Такую гипотезу даже выдвигают персонажи сериала: к Перкинсу приходит один из персонажей – Дариус – с целью купить пианино, принадлежавшее известному музыканту по имени Бенни. После того как Дариус видит обстановку особняка, а также странного владельца, похожего на манекен, он в разговоре со своим братом предполагает, что Перкинс это и есть Бенни, который притворяется другим человеком ради того, чтобы справиться с кризисом и привлечь внимание к своей угасающей карьере. Позже в эпизоде выясняется, что это предположение ошибочно, когда, случайно оказавшись в подвале, Дариус видит настоящего Бенни на инвалидной коляске, полностью замотанного в бинты. Эта сцена, как и вся серия, очень далеко отходит от общего лёгкого комедийного тона сериала. И тем самым она лишь дополнительно играет на руку авторам, ещё глубже поселяя в восприятии зрителя идею о существовании чего-то большего, чем реальность, но тем не менее незаметного. Данный эпизод делает это на уровне структуры сериала. Если сами по себе странные события и персонажи внутри ткани повествования создают подобие узлов, о которые как бы спотыкается зрительское восприятия, благодаря чему

достигается эффект, можно сказать, шока, который вытаскивает зрителя из привычного мира, заставляя почувствовать присутствие мира иного, то серия о Тедди Перкинсе напоминает, скорее, дыру, через которую зритель начинает видеть то, что находится по ту сторону этой ткани. Серия в жанре ужасов внутри комедийного сериала начинает представлять из себя как бы внетекстовый элемент, подобный тому, который искал в текстах Деррида, занимаясь деконструкцией. Один из самых известных примеров – рассуждение о роли письма в диалоге «Федр» Платона [\[10, с. 67\]](#).

### **Вывод**

Таким образом, можно сделать вывод, что Афро-сюрреализм как жанр пользуется многими элементами языка, присущего сюрреалистическим произведениям, но делает это особым образом. Вместо того, чтобы вписывать яркие и странные потусторонние образы в ткань реальности, афро-сюрреализм склонен к тому, чтобы использовать вкрапления сюрреалистических элементов с целью создать как бы просвет в реальности, через который виднеется нечто иное. Спотыкаясь о такой элемент, зритель начинает чувствовать, что за привычной и понятной реальностью может скрываться совершенно иная действительность. Неподвластная описанию, иррациональная.

### **Библиография**

1. Perez R., Chevalier A. The Palgrave Handbook of Magical Realism in the Twenty-First Century. Palgrave Macmillan Cham, 2021.
2. Cesaire S. The Great Camouflage. Wesleyan University Press, 2012.
3. Rosemont, Franklin; Kelley, Robin D.G.; eds. Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora. Austin: University of Texas Press, 2009.
4. Baraka A. Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist // Black American Literature Forum, Vol. 22, no. 2. 1972.
5. Miller S. Afrosurreal: The Marvelous And The Invisible // OPENSPACE.SFMOMA.ORG междисциплинарная платформа для онлайн публикаций. URL: <https://openspace.sfmoma.org/2016/10/afrosurreal-the-marvelous-and-the-invisible/> (дата обращения: 30.03.2024)
6. Miller S. The Afrosurreal Manifesto // SURREALISMTODAY интернет галерея современного искусства. URL: <https://surrealismtoday.com/manifestoes-of-surrealism/the-afrosurreal-manifesto/> (дата обращения: 31.03.2024)
7. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: ACT, 2022.
8. Weinstock J. Return to Twin Peaks. Texas A&M University Interlibrary, 2016.
9. Lyons S. Twin Peaks and Philosophy // The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series. 2016. No 73. Pp. 33-38.
10. Derrida J. Plato's Pharmacy // Tel Quel (nos 32-33), 1968.

### **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 условно отразил автор в заголовке («Афро-сюрреализм в экранном искусстве, как опыт потустороннего»), является некоторый признак выделения афро-сюрреалистического стиля в экранном искусстве, который автор идентифицирует как «опыт потустороннего». Некоторая совокупность экранных искусств,

судя по формальным признакам заголовка, должна была бы быть объектом исследования, что сложно усмотреть в представленном тексте: в нем попросту отсутствует конкретизация объекта и предмета исследования, что существенно осложняет читателю прочтение авторской мысли.

В представленном исследовании есть сильные и слабые стороны.

К сильной стороне относится обращение к анализу базовых признаков афросюрреалистического стиля, задекларированного Д. Скотом Миллером 20 мая 2009 г. (San Francisco Bay Guardian) в «Афросюрреальном манифесте», опубликованном на просветительском сайте Surrealism Today (Сюрреализм сегодня), прекратившем свое активное существование с 2021 г., о чем сообщается при первом его посещении. В качестве анализируемого эмпирического материала автор выбрал телесериал «Атланта» (2016–2022) американского актера, сценариста, композитора, продюсера и режиссера Дональда Glovera, известного в том числе по сериалам «Рой» (Swarm, 2023) и «Мистер и миссис Смит» (Mr. & Mrs. Smith, 2024 – ...).

Слабой стороной является спорная трактовка базовых категорий исследования. Так, автор афро-сюрреализм относит к жанру, в то время как в «Афросюрреальном манифесте» задекларирован некий стиль, объединяющий различные виды искусства. Причем в задекларированных основаниях этого стиля, помимо сюрреалистических признаков, которые автор рассматривает, прослеживается расистская политическая повестка, которая якобы ориентирована на защиту «угнетенных меньшинств», но на деле делит искусство по расовой принадлежности, что провоцирует исключительно взаимную неприязнь между представителями людей различного цвета кожи.

На взгляд рецензента, автор в своей статье попытался максимально избежать политической повестки «Афросюрреального манифеста» с целью подчеркнуть, что за расовой сегрегацией персонажей телесериалов может стоять иная реальность сна. Это, в принципе, удалось. И действительно за перекрашиванием цвета кожи многих популярных персонажей (включая, к сожалению, и Христа) стоит достаточно мощный художественный прием смещения реальности в «потустороннее», отсутствующее. Однако, за этим симулякром третьего уровня (Ж. Бодрийяр) невозможно скрыть исключительно агрессивную деструктивную повестку расовой сегрегации, насытившей собой американское общество до таких пределов, что она подменяет собой борьбу за права угнетенных.

Учитывая острую политическую ангажированность «Афросюрреального манифеста», рецензент рекомендует автору детально проработать понятийно-терминологический аппарат исследования, чтобы отделить художественные явления американской попкультуры от политических (если это вообще возможно). Иначе возникают разнотечения, исключающие возможность отнести представленный текст к научному.

Таким образом, ввиду слабости терминологического аппарата и отсутствия в тексте статья ясной программы исследования (проблема, объект, предмет, цель, задачи, методы), сложно считать, что автор раскрыл предмет исследования на достаточном для публикации в научном журнале теоретическом уровне.

Методология исследования опирается на выявления в сериале «Атланта» задекларированных в «Афросюрреальном манифесте» «внеполитических» признаков стиля: т. е. можно усмотреть применения общетеоретических методов сравнения и типологии. Между тем слабая формализация программы исследования не позволила автору выделить из окружающей действительности объект наблюдения, а в нем в достаточной степени обоснованно раскрыть предмет исследования.

Актуальность темы автор обосновывает мыслью, «что мир вокруг нас – это больше, чем просто реальность», которая указывает на проблему сосуществования в современном медийном пространстве (как в России, так и за рубежом) множества параллельных

реальностей, влияющих как на самоопределение индивида, так и на политические доктрины общества. Но эта актуальная тема затронута втором исключительно интуитивно.

Научную новизну можно усмотреть в экспликации в российский теоретический дискурс актуальной для американской поп-культуры дискуссии. Однако, слабая проработка понятийно-терминологического аппарата и программы исследования не позволила автору высказаться в достаточной мере аргументировано.

Стиль текста, если не считать путаницы в терминах, автор постарался соблюсти научный (хотя точки перед квадратными скобками ссылок не ставятся). Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного поиска, но содержание разделов требует усиления научно-методического обеспечения.

Библиография отражает проблемную область слабо (мало источников), оформление списка требует корректировки с учетом норм ГОСТа (см. требования к статьям на страницах журнала).

Апелляция к оппонентам в целом корректна, но не уверена: автор постарался избежать спорных политический дискуссий и вступить в теоретическую дискуссию, но слабость терминологического аппарата не позволила ему этого сделать достаточно аргументировано.

Статья, по мнению рецензента, может вызвать живой интерес у читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но нуждается в проработке понятийно-терминологического аппарата и научно-методического сопровождения.

## **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 «Афро-сюрреализм в экраных искусствах, как опыт потустороннего», в которой проведено исследование манифестации данного направления искусства в современном кинематографе.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что афро-сюрреализм является комплексным явлением, которое зародилось отчасти из-за трудного социального и политического положения темнокожего населения в начале XX века. Таким образом, афро-сюрреалистические произведения всегда имеют под собой в большей или меньшей степени повестку расовой сегрегации. Автор рассматривает афро-сюрреализм, с одной стороны, как стиль, объединяющий различные виды искусств общей тематикой, с другой, в более узком смысле, – как жанр экраных произведений, которому присущ специфический набор элементов языка. Автором особо отмечено, что его исследование фокусируется на искусствоведческом и культурологическом аспекте проблемы и рассматривает афро-сюрреализм как жанр. Социальные и политические особенности стиля не являются предметом исследования и упоминаются автором лишь в контексте исторического анализа.

Актуальность исследования обусловлена тем, что афро-сюрреализм – одно из самых молодых и мало изученных течений в искусстве.

Целью данного исследования является рассмотрение особенностей афро-сюрреализма и их проявления в современном искусстве. Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и исторический, социокультурный и сравнительный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как С. Сезар, А. Барака, Р. Мениль и др. Эмпирическим материалом послужили «Афро-сюрреалистический манифест» Д.С. Миллера и сериалы

«Атланта» и «Твин Пикс».

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает недостаточное количество работ, посвященных теории афро-сюрреализма. Теоретическое культурологическое обоснование данного направления искусства и составляет научную новизну исследования.

Афро-сюрреализм определен автором как направление искусства XX века, имеющее социально-политическое обоснование. Предпосылки зарождения афро-сюрреализма автор выявляет в столкновении культур и борьбе за права чернокожих. Данное направление искусства зародилось в 30-х годах прошлого столетия и впитало в себя черты сюрреализма, авангардизма, экспрессионизма. Особое положение афро-американцев в обществе и события, происходившие в разгар этой борьбы, дали художникам этого направления набор ключевых тем, которых в той или иной степени касается большая часть произведений в жанре афро-сюрреализма. Спецификой неореализма являются его ключевые понятия: чудесное и невидимое, под невидимым автором понимается «психологическая невидимость».

На основе анализа «Афро-сюрреалистического манифеста», опубликованного Д.С. Миллером в 2009 году, автор исследует основные положения и стилевые особенности афро-сюрреализма и объясняет отличие афро-сюрреализма от сюрреализма и от афро-футуризма. В отличие от европейского сюрреализма, который стремится выявить и отобразить содержание бессознательного автора, афро-сюрреализм стремится вызвать у зрителя ощущение сюрреальности происходящего, погружая его как бы внутрь сознания другого человека, давая тем самым увидеть вещи, которые до этого оставались для зрителя невидимыми. Как констатирует автор, этот жанр по самой своей сути призван работать с современной автору реальностью, тем самым становясь очень чётким и отзывчивым маркером течения идей в культуре, которые транслируются через произведения искусства, в том числе через аудиовизуальные произведения. Помещая зрителя в восприятия другого человека, афро-сюрреалист раскрывает для него аспект мира, который все это время был перед лицом зрителя, но оставался скрыт слепотой внимания.

На примерах сериалов «Атланта» и «Твин Пикс» автор раскрывает специфику выразительных средств афро-сюрреализма. Автор отмечает особый способ использования элементов языка, присущих сюрреалистическим произведениям: вместо того, чтобы вписывать яркие и странные потусторонние образы в ткань реальности, афро-сюрреализм склонен к тому, чтобы использовать вкрапления сюрреалистических элементов с целью создать как бы просвет в реальности, через который виднеется нечто иное. Сталкиваясь с такими элементами, зритель начинает чувствовать, что за привычной и понятной реальностью может скрываться иррациональная действительность, не поддающаяся описанию.

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

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процессов формирования определенного художественного направления 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 10 иностранных источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике ввиду малоизученности предмета исследования.

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. Однако текст статьи нуждается в корректорской правке, так как содержит орфографические и пунктуационные ошибки.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования статьи «Афро-сюрреализм в экранных искусствах, как опыт потустороннего» выступает такое явление в искусстве, как «афро-сюрреализм». Афро-сюрреализм в исследовании рассматривается как стиль, возникший в 30-е годы XX века среди темнокожего населения Америки и, в широком смысле, объединяющий различные виды искусств общей социальной и расовой проблематикой, а в узком – как жанр экраных произведений, которому присущ специфический набор элементов языка. Ключевыми фигурами афро-сюрреализма выступают – Сюзанна Сезар, Эме Сезар, Рене Мениль.

Методология исследования представлена реферированием существующих исследований афро-сюрреализма и сравнительным анализом сериалов «Атланта» и «Твин Пикс» с выделением в них характерных признаков исследуемого стиля.

Актуальность связана с недостаточным количеством отечественных исследований, посвященных афро-сюрреализму.

Научная новизна заключается в характеристике афро-сюрреализма как жанра использующего многие элементы языка, присущего сюрреалистическим произведениям и отличающегося ориентацией на чудо и невидимую составляющую реальности. «Вместо того, чтобы вписывать яркие и странные потусторонние образы в ткань реальности, - пишет автор, - афро-сюрреализм склонен к тому, чтобы использовать вкрапления сюрреалистических элементов с целью создать как бы просвет в реальности, через который виднеется нечто иное».

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация. Содержание статьи делится на три тематические части: «История жанра», «Манифест Афро-Сюрреализма» и ««Атланта» и «Твин Пикс»». В первой из них, автор знакомит читателя со спецификой афро-сюрреализма как жанра, рассказывает о том, что термин был введен в 1974 году Амири Бараком, использовавшим его в своем эссе для характеристики творчества писателя-авангардиста Генри Дюма. Здесь же указывается, что одним из ключевых понятий, которое легло в основу течения еще до его формирования как такового – это понятие «чуда», которое отличает экранную составляющую направления, впитавшего в себя черты сюрреализма, авангардизма, экспрессионизма. Другой важной идеей, кроме «чудесности», для афро-сюрреализма является идея «невидимости». Во второй части, анализируется Манифест Афро-Сюрреализма, опубликованный Д. С. Миллером в 2009 году. В третьей части указанные черты прослеживаются в сериале «Атланта», выходившем в эфир с 2016-го по 2022-ой годы. Структура и содержание статьи

полностью раскрывают заявленную проблему.

Библиография статьи включает 10 наименований работ как отечественных, так и зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме. В большей степени в списке литературы присутствуют зарубежные исследования.

Автор ссылается на исследования афро-сюрреализма Р. Переса и В. Шевалье.

Работа написана хорошим языком, интересным для специалистов, и широкой публики, затрагивает интересное и малоизученное направление.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. Произведения рефлексивно-синтетического творчества (пролегомены к новому виду интеллектуальной практики – «креативистике») // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70227 EDN: UAWQRN URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70227](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70227)

## Произведения рефлексивно-синтетического творчества (пролегомены к новому виду интеллектуальной практики – «креативистике»)

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии, Российской академия наук

109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310

✉ [rozinvm@gmail.com](mailto:rozinvm@gmail.com)



[Статья из рубрики "Художественная культура и творчество"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.70227

### EDN:

UAWQRN

### Дата направления статьи в редакцию:

25-03-2024

**Аннотация:** В статье разводятся концепция синтеза искусств и новая интеллектуальная практика, которую автор назвал «креативистикой». Мотивом для этого различия выступили исследования произведений искусства и танца Аиды Айламазьян и автора. На материале творчества Гузель Яхиной и Меира Шалева анализируется поворот от искусства к жизни и креативистике. Именно в рамках такого поворота реализуется, в том числе, и феноменологический дискурс. Рассматривается произведение Шалева 1985 года «Библия сегодня», которое читается с увлечением, но понять с каким видом творчества имеешь дело практически невозможно. Ряд частей этого произведения написаны как художественные новеллы, другие – отсылают к комментариям к Библии и научным исследованиям, третьи – к размышлению автора над жизнью, четвертые – к истории Израиля, пятые – к современной жизни, шестые, седьмые, десятые – отсылают к разным видам творчества и знания. Тем не менее, воспринимается это произведение целостно и органично. Все это характерно для креативистики. Ставится вопрос: каким образом в креативистике удается из совершенно разных дискурсов и конструкций

(художественных, научных, психологических, исторических и др.) создать целостное произведение, настоящий новый мир? Автор показывает, что здесь используются метафоры и другие выразительные средства: драматургия, темы, ритм, мелодия, образы, смыслы, речевые и языковые конструкции. В конце статьи обсуждаются особенности креативистики. Первая, художник креативистики не скрывает используемые им разные дискурсы и основания, более того, он часто на них указывает пользователю или в форме предварительных разъяснений или, характеризуя концепцию произведения. Необходимое условие подобного подхода – более или менее глубокая рефлексия собственного творчества. Вторая особенность обусловлена трудностью для пользователя уяснить реальность произведения креативистики: он легко опознает отдельные дискурсы, но, поскольку они разные, а часто и внешне противоположные, пользователь не может схватить и собрать целое, понять с какими событиями он сталкивается, как они связаны между собою.

### **Ключевые слова:**

искусство, произведение, креативистика, реконструкция, понимание, дискурс, творчество, подход, реальность, содержание

### **Введение**

21 марта в «Федеральном научном центре психологических и междисциплинарных исследований» состоялось очередное заседание семинара «Психология и практика искусства». С докладом «Психология личности: культурные практики развития потенциала человека» выступила Аида Айламазьян, директор Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» им. С.Д. Рудневой. В частности, она противопоставила концепцию синтеза искусств («единения искусств», нем. *Gesamtkunstwerk*) подходу, в рамках которого создаются новые произведения, статус и характер которых Айламазьян затруднилась определить. Если в концепции синтеза искусств предполагается, что уже сложились отдельные виды искусств, например, музыка и танец, и можно создавать произведения, где выразительные средства этих видов совместно используются художником, создающим новое содержание, то во втором подходе, например, в «музыкальном движении», идущем от свободного танца Айседоры Дункан, отношение между музыкой и танцем другое. Здесь с помощью танцевального движения выслушивается музыка (и часто очень серьезная, например, Баха, Шопена, Скрябина), что выливается в построение произведений и импровизаций, только отчасти похожих на классический танец и музыку (последняя, например, звучит совершенно по-новому). Некоторые особенности и того и другого (музыкального движения как нового вида танца и музыки) рассмотрены в статьях Айламазьян и автора [\[1; 2; 3; 4; 5; 6\]](#).

### **Основная часть**

Практически все, обсуждающие синтез искусств, подразумевают, что созданные в рамках этого подхода произведения относятся к искусству. Да и во втором подходе позиция почти такая же. Например, музыкальное движение относят к «свободному танцу», подчеркивая, противопоставленность его классическому балету и импровизационную особенность этого вида танцевального искусства. Но почему тогда «музыкальное движение», в этом названии вроде бы намечается сдвиг от искусства к неискусству? И в указанной лекции Аида говорила, что в творчестве типа «музыкальное движение» происходит сдвиг к жизни личности, в связи с чем встает проблема границ

искусства, перехода его в события жизни. Учитель Айламазьян, Ольга Кондратьевна Попова тоже фактически указывает на этот поворот от искусства к жизни. В частности, она пишет: «мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха – да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность – это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю. Сейчас я в этом убеждена глубоко. Это возможность жить» [\[3, с. 227\]](#).

Тогда может быть, произведения, создаваемые в творчестве типа музыкальное искусство, относятся уже не к искусству, а к новой интеллектуальной практике (назовем ее «креативистикой», и если мы утвердимся в высказанном предположении, то оставим это название)? Я уже выходил на похожее предположение, анализируя роман Гузель Яхиной «Дети мои», культовое произведение Резы Негарстани «Циклонопедия», поэтику художественных произведений Меира Шалева [\[7, с. 10-83\]](#). Но тогда я отталкивался от сознания и творчества художника, противопоставляя аристотелевскую трактовку искусства «феноменологическому» художественному дискурсу. Я писал, что «имея дело с несколькими разными дискурсами (рассказ о жизни Баха и его детях, реконструкции поступков Сталина, жизни немецкой колонии Гнаденталь, социалистических реформ и коллективизации, немецких сказок), Яхина пытается связать эти дискурсы за счет определенных приемов. Таких приемов у нее четыре: Волга; совпадения (так, Сталин посещает именно приволжские колонии немцев или размышляет, какую политику в связи с политикой Гитлера нужно строить по отношению к этим колониям [\[12\]](#)); Бах, переезжающий с одного берега Волги на другой или посещающий детей в интернате; наконец, литературные приемы, например, символизации» [\[7, с. 19\]](#).

Давая интервью Анастасии Скорондаевой, Гузель Яхина, в частности, говорит. «Задумка была такая: создать вымышленную историю, которая – как мозаика – вся состояла бы из кусочков правды (достоверного бытописания, аутентичных деталей, реальных фактов и цифр...). Поэтому даже самые мелкие элементы романа «Дети мои» (и цитаты из Постановлений ЦК, и методы народной медицины поволжских немцев, и кулинарные рецепты, и тексты шванков, и ругательства, которые используют колонисты) – все это правда, собранная по газетам того времени, мемуарам, научным трудам, книгам, музеям.

Жизнеописание учителя немецкой словесности, шульмейстера Баха, может быть прочитано и как реалистичный роман о немцах Поволжья, и одновременно как мифологический сюжет. В этом сюжете спрятана реальная история Немецкой автономии – от ее основания в 1918 году и до исчезновения в 1941-м...

Главные герои – и сам шульмейстер, и его бессловесная дочь, и киргизский беспризорник Васька – придуманы. А остальные герои списаны с натуры: в киноархивах сохранился единственный фильм, снятый на студии «Немкино»; он называется «Мартин Вагнер», вышел на экраны в 1927 году и рассказывает о коллективизации в Немецкой Республике. В фильме играют всего три профессиональных актера, а роли второго плана и массовки исполнены жителями поволжской колонии Мариенфельд – советскими немцами.

Когда я готовилась к написанию романа, то многократно пересматривала фильм – изучала лица колонистов. А после описала эти лица в романе. Так что и приехавший из Германии горбун-коммунист, и толстяк – председатель сельсовета, и могучий лысый землевладелец, и его похожая на ведьму служанка – все эти образы вдохновлены

лицами реальных советских немцев. <...> Теперь первое слово романа — то главное, что объединяло немецких колонистов с другими жившими по соседству народами: Волга. За полтора века жизни в Поволжье российские немцы полюбили Волгу (как и степь) — я сделала это неожиданное для себя открытие, изучая их авторские сказки, романы, дневники, тексты песен. Волга присутствует в действии всегда — зримо или незримо. Волга становится порталом переключения между сюжетными линиями. Потому что для живущих на ней Волга — главная природная сущность, объект поклонения, кормилица, вечный спутник и друг. Роман «Дети мои» я могла бы назвать своим объяснением в любви к родной для меня Волге» [\[9\]](#).

С точки зрения традиционной литературной поэтики, в том числе «Поэтики» Аристотеля, художник должен описывать реальную жизнь, а не то, что у него в голове... но я бы обратил внимание, что.. в настоящее время наряду с этой традицией складывается новая, ее условно можно назвать «феноменологической»... Как я писал в «Вопросах философии», феноменолог (не только ученый или философ, но и художник) танцует не от противостоящего ему мира, а от собственно личности. Она и задает целое, ход мысли. Различные подходы и методы для него только средства его работы и движения. Безусловно, он их использует, но они не определяют целое. Целое задается его экзистенциальными проблемами, актуализированным для ответа на эти проблемы опытом, самой работой мысли [\[8\]](#) ...

Могу предположить, что, если в первом своем романе Гузель Яхина мыслила и работала в рамках классической парадигмы литературного творчества, то во втором она мыслит феноменологически, и никак иначе автор «Дети мои» не могла бы реализовать свое видение и разрешить волновавшие ее экзистенциальные проблемы. Соответственно, перед нами и новая художественная реальность...

Вопрос же о понятности и роли в этом процессе самого читателя не простой. Специфическая особенность новой, феноменологической художественной реальности — негомогенность отдельных содержаний и тем, а также латентный образ личности автора, который угадывается за этой реальностью. Безусловно, автор «феноменологического произведения» должен помогать читателю увидеть и то и другое. Но он часто сам не знает, что мыслит и говорит как феноменолог, и не знает, что в его романе может вызвать непонимание и затруднения у читателя. Поэтому-то Гузель Яхина и говорит: «Читатель сам должен понять, что происходит на самом деле, а что — лишь в воображении героя» [\[7, с. 19-23\]](#).

Итак, я шел от творчества и сознания автора произведений искусства. Но сейчас я намечаю другой ход: понять произведения, создаваемые во втором подходе, как принадлежащие не искусству, а новой интеллектуальной практике — креативистике. Именно в ее рамках реализуется, в том числе, и феноменологический дискурс.

Странно конечно заметить, что указанный поворот к новому типу практики, выходящей за границы искусства и науки, можно проследить на протяжении всего XX столетия, вспомним хотя бы "Игру в классики" Хулио Кортасара, "Маятник Фуко" Умберто Эко или "Шопенгауэр как лекарство" Ирвина Ялома. При этом не стоит думать, что авторы подобных произведений не рассчитывают на адекватное, близкое к авторскому, понимание читателей, такой вариант они предполагают. Но думаю, одновременно они понимают, что многие читатели поймут их произведения по-своему, сообразно своим творческим возможностям и жизненному опыту.

Еще лучше указанный здесь поворот можно проследить в произведениях Меира Шалева.

Возьмем его произведение 1985 года «Библия сегодня». Читается с большим увлечением, но понять с каким видом творчества имеешь дело практически невозможно. Ряд частей этого произведения написаны как художественные новеллы, другие – отсылают к комментариям к Библии и научным исследованиям, третьи – к размышлениям автора над жизнью, четвертые – к истории Израиля, пятые – к современной жизни, шестые, седьмые, десятые – отсылают к разным видам творчества и знания. Вот всего три фрагмента, чтобы убедиться.

«Моя Библия иная. – Пишет Шалев. – Написана она не Богом, и ее персонажи отнюдь не святые. Ее населяют мужчины и женщины из плоти и крови с честолюбивыми помыслами, с заветными мечтами, завязывающие любовные романы, затевающие интриги. Библия – одна из самых захватывающих книг в любой библиотеке, и ни одна другая не оказала равного воздействия своими политическими, философскими и нравственными идеями. Библия, безусловно, современна, и мысль об этом довлела надо мной, когда я писал эту книгу. <...>

Из всех библейских героев зависть мне внушал лишь один – Иаков, и не потому, что он владел таким множеством овец, и не потому, что он стал отцом Двенадцати Колен, нет, я завидую его первой встрече с Рахилью, возлюбленной его, у колодца в земле “сынов востока”. Любой мужчина, испытавший трудности во время первого свидания, конечно, поймет мои чувства. <...>

В эту минуту к колодцу приблизилась прелестная пастушка, и, указав на нее, пастухи объяснили Иакову, что она – его двоюродная сестра Рахиль. Так Иаков впервые увидел юную девушки, ставшую великой любовью его жизни, а со временем и его женой. (История Иакова и Рахили, бесспорно, одна из трогательнейших историй любви, какие только знает мир. Кстати, Рахиль – единственная женщина во всей Библии, чья красота описана дважды: «красива станом и красива лицем».) Но как бы то ни было, едва эта очаровательная девушка подошла к колодцу, Иаков в ошеломлении совершил то, чего можно было бы ожидать от Самсона, но никак уж не от него: “Подошел Иаков, отвалил камень от устья колодезя и напоил овец Лавана, брата матери своей. И поцеловал Иаков Рахиль, и возвысил голос свой и заплакал”.

Откуда взялись у Иакова такие силы? Среди того, что нам о нем известно, есть только один случай, когда он показал мощь своих мышц – в таинственной борцовской схватке с Ангелом Божиим у Иавока, но произошло это много лет спустя. По сравнению со своим задиристым братом и племянниками-террористами Иаков выглядит прямо-таки хрупким созданием, миролюбивым антигероем. И все же одного взгляда на обворожительную кузину оказалось достаточно, чтобы превратить его в силача из силачей. Он играючи отвалил тяжелейший камень, словно тот был сделан из папье-маше.

Подвиг Иакова несомненно поразил всех очевидцев, включая Рахиль. Разумеется, она еще не знала, что этот сногшибательный незнакомец – сын ее тети Ревекки из Святой Земли. Застыв в изумлении, она увидела лишь, что неизвестный молодой красавец без всякого труда один сдвинул камень, напоил всех ее овец, а затем, она не успела и дух перевести, нагнулся и поцеловал ее на глазах у всех пастухов. Какое потрясающее начало!» [\[10\]](#)

Кто читал Библию, вероятно, помнят, что Ревекка, мать Иакова, обманула своего мужа Исаака, подсунув ему для благословения вместо старшего сына Исава младшего, любимого Иакова. Отсюда дальнейшие злоключения и перипетии жизни Иакова. У Шалева есть замечательный роман «Эсав», написанный через шесть лет после «Библии

сегодня». Его, не скрываемой Меиром подосновой, явно выступает история из Библии: опять два брата, но правда, близнецы, опять обман (один брат увел у другого любимую девушку), важная роль матери братьев Сары и много других аналогий (имена, события, поступки). Однако «Эсав» – это все же художественное произведение, библейская подоснова – всего лишь один из аспектов творчества Шалева, она не декларируется как фактор, определивший содержание образов этого романа; кто читал Библию, может догадаться, а кто не читал, все равно понимают и воспринимают, но просто как прекрасное литературное произведение.

Совершенно иначе построена «Библия сегодня»: здесь разные дискурсы выставлены именно как разные, они не уведены в литературное содержание и образы, более того, Шалев играет на их разнице, за счет чего, как ни удивительно создается целостность произведения, которая воспринимается не как мозаика, а единая реальность. Спрашивается, реальность чего – искусства, мышления, истории, науки? И того и другого, и не того, и не другого. Это реальность творчества и жизни Меира Шалева и тех, кому нравятся его произведения, а таких достаточно много. Кстати, в Википедии «Библия сегодня» отнесена не к романам, а к рубрике «нон-фикшен» (не вымысел), что, думаю, тоже не совсем точно, ведь в творчестве Шалева много и вымысла.

Шалева, как и Гузель Яхину вполне можно понять. Им тесно в жанре литературы. Они хотели бы реализовать себя, знакомы с различными интерпретациями известных произведений искусства, читали научные и исторические исследования; почему, спрашивается, они должны ограничиваться условностью и поэтикой художественной литературы. Так, Шалев как писатель хочет «рассказать интересную историю, хорошо ее написать», в его сознании стучатся образы и сюжеты Библии, он пленен женской красотой и образами, «не переставая мечтать о встрече», хочет понять людей, создававших Израиль и рассказать о них, получает истинное наслаждения, создавая и открывая как demiurge с помощью слов и языка целый мир, выражая в письменной форме свои мысли и переживания. В «Эсаве» все это он осуществил, оставаясь в сфере искусства, а в «Библии сегодня» разрешил себе не следовать традиции и литературной норме, прямо стал строить новую реальность, не принадлежащую ни к одной из существующих интеллектуальных практик. По сути, он создал образец новой практики, которую я и назвал «креативистикой». Он положил ее рядом с искусством, гуманитарной наукой, герменевтикой, семиотикой, психологией, социологией.

Здесь естественно возникает вопрос: каким образом Шалеву и Яхиной удается из совершенно разных дискурсов и конструкций (художественных, научных, психологических, исторических и др.) создать целостное произведение, настоящий новый мир? А они его создают. Чтобы понять как, рассмотрим один пример – роман Шалева «Голубь и мальчик». Здесь яркий образец «креативистики»: целостность, включающая трогательную любовь главных героев (мальчика, Малыша и Девочки), историю войны Израиля за независимость, легенду Нового завета о непорочном зачатии, голубя как предвестника спасения и жизни после всемирного потопа. Каким образом Шалев соединил эти внешне несоединимые сюжеты? Он построил следующую схему-метафору. Мальчик участвует в войне за независимость, обеспечивая с помощью почтовых голубей связь между еврейскими военными подразделениями. Девочка, которую он любит (и она его), разводит почтовых голубей и обучила его всем тонкостям обращения с ними. Мальчик попадает в засаду, у него тяжелые ранения, он умирает. В самую последнюю встречу мальчик и Девочка решились на последний шаг с целью зачать ребенка. Но вот он погибает. И тогда мальчик, собрав последние силы, исторгает в пробирку свое семя, привязывает его к лапке голубя и посыпает его своей Девочке.

Голубь доставляет сперму Девочке, она все понимает и успевает сделать все, что надо. В результате Девочка оказывается в положении от мальчика и рожает ребенка, который в романе выступает как еще один главный герой.

«Итак, они остались здесь вчетвером: раненый Малыш со своим уцелевшим последним другом и еще Девочкина голубка и смерть, ожидающие чуть поодаль. Испуганная голубка и окровавленный член лежали недвижно, а смерть протянула прохладную и ласковую руку и снова коснулась Малыша, точно так же, как он протянул свою руку и коснулся своей окровавленной, обнаженной плоти, и обе руки не просто коснулись и ласково погладили, но и слегка придавили и помяли, проверяя: созрел ли уже плод? Пришло ли время?..

Смерть, которая терпеливо ждала его всё это время, разъяренно захрипела, поняв, что ее одурачили. Но Малышу было не до торжества. Он слегка повернулся на бок, чтобы видеть, как набирает высоту его последний голубь... Теперь от него уже ничего не зависело. Теперь он мог рассчитывать только на нее...

Голубка опустилась на полку вертушки и ворвалась в отделение, что за ней. Девочка встретила ее нежной, опытной рукой, поднесла свежую воду и зерна канабиса, погладила и развязала...

Она вынула пробку, понюхала, и – не успело еще удивление сменить недавнюю радость – тело ее вдруг всё поняло и окаменело, рот распахнулся в крике, имя вырвалось выстрелом.

Колени ее тряслись, но страх за капли в пробирке придал ей силу и решимость. Не упасть! Не уронить! Забыть о смерти и скорби. Взять себя в руки. Не расслабляться!..

Она открыла пробирку. Осторожным и мягким пальцем помогла мутновато-белой жидкости вытечь в ложку и, с той же осторожностью вытягивая поршень, всосала ее в шприц. Сколько ее тут? Считанные капли...

Взяла шприц в правую руку, а пальцы левой поднесла ко рту, смочила слюной и вложила в себя. Потом смочила снова и тщательно смазала слюной всё вокруг и внутри, в самую глубину. Задержала дыхание, вставила шприц до конца и сильно нажала на поршень. Крепко прижала бедра друг к другу, подтянула колени к груди и охватила их обеими руками. Всё. Больше ей нечего было делать. Теперь оставалось только положиться на свое тело. И на его семя – чтобы нашло дорогу, чтобы спустилось, чтобы достигло. Так она лежала, с закрытыми глазами, прислушиваясь к его полету – вниз, вниз, вот оно уходит и тонет где-то у нее внутри.

И семя, будто слушая ее, спешило и спускалось. Домой. Всё ниже и ниже. С небес смерти в пропасти жизни, из холода снаружи в тепло внутри, после свистящего пролета под солнцем – в безмолвную тьму пучины» [\[11\]](#).

Читая роман, порой трудно сдержать слезы, так здорово и мастерски он написан, но одновременно понимаешь, что все сочинено и все совпадения и удивительные события искусно выстроены Шалевым. Мало того, прекрасно понимаешь все условности и аналогии: с Библией, с историей Израиля, с непорочным зачатием, с желанием Шалева отождествить строительство и становление Израиля с сотворением нового мира. Понимание искусственности выстроенной схемы-метафоры, оказывается, никак не мешает естественным переживаниям читателя, вере в возможность всех этих удивительных событий. Но, конечно, работают не только метафоры, а все выразительные

средства: драматургия, темы, ритм, мелодия, образы, смыслы, речевые и языковые конструкции.

Теперь об особенностях креативистики. Первая, художник креативистики не скрывает используемые им разные дискурсы и основания, более того, он часто на них указывает пользователю или в форме предварительных разъяснений или, характеризуя концепцию произведения. Необходимое условие подобного подхода – более или менее глубокая рефлексия собственного творчества. Именно поэтому в оглавлении произведение креативистики было названо «рефлексивно-синтетическим». Вторая особенность обусловлена трудностью для пользователя уяснить реальность произведения креативистики: он легко опознает отдельные дискурсы, но, поскольку они разные, а часто и внешне противоположные, пользователь не может схватить и собрать целое, понять с какими событиями он сталкивается, как они связаны между собою.

Как я показываю в работе «От анализа художественных произведений к уяснению сущности искусства» разрешение этой трудности частично может состоять в том, чтобы пользователь попробовал понять творца произведения креативистики, уяснил, какие проблемы того волновали, в каком направлении и каким образом он стал их решать. Конечно, это требует от пользователя более высокой культуры и дополнительной работы, но таково современное творчество. Однако я понимаю, что недостаточно одной только реконструкции пользователем сознания творца произведения, ведь пользователь хочет понять и, что творец ему предъявляет в плане внешнего мира, ведь не только свое сознание.

Здесь ситуация сложнее, поскольку креативистика только складывается, и реальность ее произведений еще не продумана философами и творцами этих произведений. Предварительные мои соображения на этот счет такие. Подобная реальность «популятивна» (множественна), что предполагает ее интерпретацию пользователем. Она антропоморфна и гуманитарна, поскольку задается установками и ценностями творца произведения креативистики. Эта реальность событийна и темпоральна. Нередко она культурно и социально обусловлена (например, в творчестве Шалева это хорошо видно). Наконец, креативистская реальность характеризуется не только естественной модальностью, но и искусственной, т.е. она конструктивна.

Предлагая выделение новой практики, отличной от искусства, я, понятно, вступаю на скользкий лед, ведь может возникнуть вопрос, а не являются ли приводимые автором кейсы и их истолкование – примерами просто плохого искусства или неадекватного понимания и переживания художественных произведений. Ну, не удалось художнику синтез разных выразительных средств и форм (такое бывает), или не смог читатель собрать в целое художественной реальности выраженные в произведении темы и события, и поэтому вместо катарсиса пережил разочарование (случается и такое). На это трудно что-нибудь возразить, поскольку один из центральных критериев становления нового вида практики – личность и вкус индивидов. Кроме того, как правило, новые виды практик сначала большинством отвергаются, пока к ним не приглядятся, не продумают их, не сравнят со сложившимися и привычными практиками. Допускаю, что могу и ошибаться, но пока рассмотренный поворот, мне многое объясняет.

## Заключение

Проведенное исследование, на наш взгляд, позволяет развести концепцию синтеза искусств и становление новой интеллектуальной практики, «креативистики». Последняя – естественный результат современного развития культуры, выдвинувшей на первый план

наряду с мышлением, искусством и наукой творчество личности. В рамках креативистики творец использует дискурсы и представления, принадлежащие разным подходам и дискурсам, причем открыто и демонстративно, приглашая пользователя мыслить и действовать полифонически. Креативистика аппелирует как к сознанию творца и пользователя, так и к новой реальности, имеющей черты популятивности, событийности и конструктивности.

## **Библиография**

1. Айламазьян А.М. Музыкальное движение как средство постижения внутренней формы музыкального произведения // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51) 56-71.
2. Айламазьян А.М. Культурные практики: от свободного танца к свободному действию // в сборнике *Mobilis in mobili*: личность в эпоху перемен, место издания Издательский дом ЯСК, Москва, 2021. С. 485-500.
3. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N. 2. С. 206-244.
4. Розин В.М. Музыкальное движение: образ жизни, реальность нетрадиционного искусства, пространство обучения и самообразования (три комментария к концепции Аиды Айламазьян) // Культура и искусство. – 2023. – № 4. – С. 35-45.
5. Розин В.М. Природа свободного танца (на материале анализа танцевального действия «Поэма экстаза» А. Скрябина) / Розин. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). ИФРАН, М.: Голос, 2011. С. 322-339.
6. Розин В.М. Постижение внутренней формы музыкального произведения или конституирование нового мелоса средствами музыкального движения? // Культура и искусство. 2023. № 11. С. 87-99.
7. Розин В.М. От анализа художественных произведений к уяснению сущности искусства. М.: Голос, 2022. 282 с.
8. Розин В.М. Феноменология глазами методолога. // Вопросы философии, 2008, № 5. С. 116-126.
9. Скорондаева А. Гузель Яхина: по правилам «Диктатора». URL: <https://godliteratury.ru/public-post/po-pravilam-diktatora> – Дата обращения: 03.09. 2021.
10. Шалев М. Библия сегодня. URL: <https://homeread.net/book/bibliya-segodnya-meir-shalev>. – Дата обращения: 20.03.2024.
11. Шалев М. Голубь и мальчик. URL: <https://homeread.net/book/golub-i-malchik-meir-shalev#tx>. – Дата обращения: 03.03.2024.
12. Яхина Г. О втором романе «Дети мои»: писать начала с глав о Сталине. URL: [www.evening-kazan.ru/articles/guzel-yahina-o-vtorom-romane-detи-moi-pisat-nachala-s-glav-o-staline.html](http://www.evening-kazan.ru/articles/guzel-yahina-o-vtorom-romane-detи-moi-pisat-nachala-s-glav-o-staline.html) – Дата обращения: 03.09.2023.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор с обидной опиской указал в заголовке («Произведения рефлексивно-синтетического творчества (пролегомины [пролегомены: от др.-греч. προλέγομενα] к новому виду интеллектуальной практики – “креативистике”»), является комплекс понятийно-теоретических предпосылок (пролегомен) идентификации нового вида интеллектуальной практики, поименованной автором «креативистикой».

Соответственно, некоторая совокупность результатов такой интеллектуальной практики (по старинке «художественного творчества»), обозначенная автором как «произведения рефлексивно-синтетического творчества», рассматривается в качестве объекта, в котором и обнаруживает автор достаточные основания для идентификации («пролегоменирования», если так можно выразиться) нового вида интеллектуальной практики.

Оттолкнувшись от актуальной теоретической дискуссии, состоявшейся 21 марта в «Федеральном научном центре психологических и междисциплинарных исследований» на очередном заседании семинара «Психология и практика искусства» по докладу «Психология личности: культурные практики развития потенциала человека» Аиды Айламазьян, директора Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» им. С.Д. Рудневой, в ходе которого докладчик обнаружил недостаток в понятийном аппарате своего исследования, автор погружает читателя в теоретические основания выделения некоторой «новой» интеллектуальной практики, которая, по мысли автора и актуализировавшего дискуссию докладчика, покидает парадигму синтеза искусств в силу существенных отличительных черт, и предлагает термин «креативистика» для описания выявленной творческой практики.

Соотнося практику свободного (импровизационного) танца Айседоры Дункан под музыку, к примеру, Баха, Шопена, Скрябина с литературными произведениями рефлексивно-синтетического творчества, автор задает высокий теоретический уровень обобщений различных направлений «новой» интеллектуальной практики. С риторических аристотелевских позиций подобный уровень обобщений восходит к теоретической метафоре, позволяющей по отдельным характеристикам (маркерам) отнести к «новой» интеллектуальной практике практически любой вид художественного творчества, достигающий заданного в нескольких проанализированных в статье примерах уровня авторской саморефлексии в контексте актуального социального дискурса (случайного набора или даже продуманного комплекса дискурсов). В отличии от концепции смерти автора (Р. Барт, 1967), высокий интеллектуальный уровень авторской саморефлексии подразумевает «смерть» читателя-зрителя и его посмертное преображение, по мысли автора статьи, в «пользователя»: т. е. демиург (актор «новой» интеллектуальной практики) не предполагает сколько-нибудь релевантное или однозначное прочтение своего замысла, а предлагает продукт своего рефлексивно-синтетического творчества в свободное пользование в качестве своего рода триггера саморефлексии адресанта (реципиента) — пользователя.

Рецензент отмечает, что подобного рода «новая» интеллектуальная практика на поверхку оказывается не такой уж и новой, хотя пылью времен она, безусловно, покрыться пока не успела. Известный гипертекстуальный эксперимент Хулио Кортасара («Игра в классики», 1963) заигрывает с читателем различного интеллектуального уровня, включая теоретиков-постмодернистов, и обнаруживает те же ключевые маркеры, обозначенные автором статьи на примере творчества Гузель Яхиной и Меира Шалева: в романе Кортасара можно обнаружить актуальный для 1960-х гг. ряд дискурсов (литературно-теоретический, структурно-социологический, психоаналитический и пр.), открыто и демонстративно, приглашающий пользователя мыслить и действовать полифонически. Ту же психическую реакцию, судя по сохранившимся фрагментам кинохроник танцевальных импровизаций Айседоры Дункан, провоцирует здесь и сейчас событие с её творческим участием, хотя об этом мы можем судить, к сожалению, исключительно с большой условностью. По сути, каждый раз, когда пользователь оказывается вовлечен в художественное событие, обращаясь к произведению рефлексивно-синтетического творчества, он помещает пропитавшие его самосознание социальные дискурсы и культурные стереотипы в новый контекст (деструкция М.

Хайдеггера, деконструкция Ж. Деррида), тем самым столь же интенсивно изобретая новые художественные миры, что и их demiurge, если на то хватает интеллектуального потенциала.

Остается, по мнению рецензента, сопоставить энтелехию художественного творчества вообще (Аристотель) с пределом (социокультурным фронтиром) саморефлексии демиурга / пользователя произведения рефлексивно-синтетического творчества, чтобы избежать секиры Оккама нового термина. В чем состоит отличие рефлексивно-синтетического творчества от художественного творчества в принципе? Вполне очевидно, что применительно к креативистике терпит крах классическое разделение искусства (эталона) и художественного творчества (сырья, своего рода «недоискусства»). Если принять тезис автора статьи, что появление креативистики обусловлено доминирующими тенденциями развития культуры, то обнаруживаются, по существу, две тенденции: общая деградация высокого искусства до уровня производства продукта массового потребления и эволюция индивидуального художественного творчества самовыражения до уровня произведения высокого искусства. Исключим снобизм стремления классического искусствоведения теоретически определять эталоны высокого / низкого искусства, сохранив вслед за Р. Бартом право пользователя самостоятельно судить о ценности произведения, и получим в итоге акт древнегреческой трагедии, где, по мысли Аристотеля, не имя драматурга (демиурга) определяет ценность акта, а катарсис, объективный, обусловленный художественным процессом психологический акт. Случился катарсис (ценностно-смысловая пересборка реальности) в художественном акте, следовательно перед нами художественное произведение. Не случился — представлено не художественное произведение, а некоторый низкопробный продукт, который, если и найдет своего потребителя, то вряд ли преобразит его в пользователя. Соответственно, если выделять креативистику из общего поля художественного творчества, используя заветренный классический тезаурус оценки «искусства / неискусства», то мы имеем дело действительно с новым типом искусства, возводящим до уровня эталона акт непосредственного художественного творчества — художественного события самовыражения демиурга и пользователя.

Таким образом, представленная статья носит методологический характер, проблематизируя отставание теоретической рефлексии в поле идентификации нового вида интеллектуальной практики — креативистики. Автор раскрыл предмет исследования на высоком теоретическом уровне и статья, безусловно, заслуживает публикации в журнале «Культура и искусство».

Научная новизна, выраженная в совершенствовании понятийно-терминологического теоретического тезауруса, заслуживает внимания.

Более того, ввиду глубины теоретических обобщений, автору можно простить по-русски ненормативно употребленное слово «пролегомины», и то, что Вадим Маркович игнорирует собственное же редакционное требование обезличенности научной коммуникации в процессе рецензирования и избыточную ссылку на перечень своих работ.

Безусловно, статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации. Но рецензент сохраняет автору возможность дополнительно критически осмотреть текст своей статьи для исправления случайных неточностей.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Черкасов Д.С. Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.69933 EDN: UXZGOA URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69933](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69933)

## Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ

Черкасов Данила Сергеевич

ORCID: 0009-0009-6838-6847

аспирант, кафедра Искусствоведения, Санкт-Петербургская Государственная Художественно-Промышленная Академия им. А. Л. Штиглица

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, пер. Соляной, 13

✉ cherk-danila@yandex.ru



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

### DOI:

10.7256/2454-0625.2024.4.69933

### EDN:

UXZGOA

### Дата направления статьи в редакцию:

21-02-2024

**Аннотация:** Предметом исследования является одна из особенностей иконографии художников Венского Сецессиона, а именно смешение в одном произведении элементов, принадлежащих разным культурным традициям, и использование ницшеанской концепции декаданса (в первую очередь, представленной философом в работе "Казус Вагнер") для понимания причин подобного исчезновения границ. Особое внимание автора уделено сочетанию в одном произведении элементов христианского культа и античной мифологии (как в случаях "Бетховенского фриза" Г. Климта или таких работ М. Клингера как скульптура Бетховена для выставки Сецессиона 1902 года и монументальное полотно "Христос на Олимпе"). Ещё одним рассматриваемым аспектом вышеупомянутого культурного смешения оказалось стирание границы между фантастическим и реальным, что особенно видно в такой работе как "Автопортрет с русалкой" К. Мозера. Основным методом настоящей работы является иконографический анализ художественных произведений, находящихся в коллекциях музеев города Вены.

Основным выводом статьи является то, что художники Венского Сецессиона, творившие в последние годы существования распадающейся в силу множества факторов Австро-Венгерской империи, несмотря на своё стремление создать новый художественный язык, способный объединить отдаляющиеся друг от друга народы страны, отразили разрушение окружающего их социального порядка в своих работах. Декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийских художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым. Новизна настоящего исследования заключается в применении особой оптики, ядром которой является феномен декаданса. Через эту призму возможно рассмотреть наследие Венского Сецессиона не как особый извод европейского модерна или предтечу модернизма XX века, а как часть иного потока культурных явлений, пронизывающего культуру Европы XIX-XX веков, не связанного строгими стилистическими (модерн) или иконографическими (символизм) ограничениями.

### **Ключевые слова:**

декаданс, модерн, символизм, Австро-Венгрия, Густав Климт, Коломан Мозер, живопись, мифологические образы, религиозное искусство, Вена

В настоящей статье речь пойдёт о взаимопроникновении христианских и мифологических мотивов в творчестве художников Венского Сецессиона. Это объединение сыграло крупную роль в искусстве рубежа XIX-XX веков, распространив своё влияние от Нью-Йорка до Шанхая [1, с. 91] и было предтечей многих значимых для XX века художественных течений. Однако многие исследователи рассматривают художественное наследие этого творческого союза как предтечу модернизма [2, с. 64; 3, с. 282], не замечая (или не желая замечать) под формальной новизной иконографическую эклектику, свойственную декадентской эстетической парадигме [4, с. 38].

Творчеству мастеров Венского Сецессиона посвящено множество научных трудов, одним из самых выдающихся среди них является монументальное исследование К.Э. Шорске, описывающее культурно-политический ландшафт *fin de siècle* Вены [3]. Схожую тематику, но с большим акцентом на персоналии художников имеет книга П. Варго [5]. Среди творцов Венского Сецессиона существует явный дисбаланс в количестве уделённого им внимания. В то время как творческие биографии Г. Климта [6–8] и Э. Шиле [9,10] изучены весьма подробно, и им посвящается множество выставок (напр. [11],[12]), другие художники, такие как скульптор Отмар Шимковитц или А. Роллер обделены вниманием исследователей. Конечно, постепенно свет проливается и на наследие этих мастеров, пример чему – прошедшая в 2019 масштабная выставка К. Мозера в Вене, сопровождаемая каталогом [13]. Несмотря на исследованность темы и всё меньшее количество «белых пятен» в истории объединения, настоящая статья предлагает новую интерпретацию художественного наследия Сецессиона, вводя его в контекст европейского декаданса рубежа XIX-XX вв., и признавая декаданс отдельным вектором эволюции Западного искусства, связанным с символизмом, модерном и модернизмом, но тождественным им[i].

В начале стоит определиться с понятием «декаданс». Как выразился Чарльз Бернхаймер, крупный исследователь данной темы: «я более 20 лет изучаю декаданс и читаю литературу, считающуюся декадентской, но до сих пор не понимаю, что это такое» [\[15, с. 3\]](#). Действительно, декадансу как феномену культуры невероятно тяжело дать некое конечное определение, так как он состоит из парадоксов: он привлекателен и опасен; раскрепощает, но, пожалуй, чрезмерно; радостен, но извращён и разрушителен.

Немецкий философ Фридрих Ницше, считающий проблему декаданса одной из важнейших для своего времени, одновременно считает его и тенденцией, которую необходимо побороть, и свойством, в небольших количествах присущим любому социуму. В декадансе Ницше видит потенциальный крах как для общества, так и для искусства, формулируя это следующим образом: «Чем характеризуется всякий литературный *decadence?* Тем, что целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдаётся вперёд и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь за счёт целого - целое уже не является больше целым. Но вот что является образом и подобием для всякого стиля *decadence*: всякий раз анархия атомов, дисgregация воли, «свобода индивидума», выражаясь языком морали, а если развить это в политическую теорию – "равные права для всех"» [\[16\]](#). Таким образом Ф. Ницше, один из самых влиятельных для искусства рубежа веков философов, видит основное свойство декаданса в утрате целостности за счёт большей автономии частей, отсутствия иерархии. Эта декадентская «анархия» способствовала на рубеже XIX-XX веков размыванию существовавших внутри культуры невидимых границ, отделявших, в том числе религиозные сюжеты от мифологических, а фантастические сюжеты – от реалистических, и породила характерное для искусства модерна стремление к синтезу разнородных элементов.

Оба этих стремления – к преодолению границ и к синтезу, нашли своё воплощение в программе Венского Сецессиона, которая транслировалась через официальный печатный орган объединения – журнал *Ver Sacrum*. Одной из главных своих задач художники Сецессиона считали создание, т.е. синтез, нового языка искусства, который, по мнению сецессионистов, который должен был способствовать преодолению этнических, языков и религиозных барьеров [\[3, с. 310\]](#), существовавших в доживающей свои последние десятилетия Австро-Венгерской Империи<sup>[ii]</sup>.

Примером стирания грани, отделявшей мир реального от мира мифологического или фантастического и синтеза этих двух несовместимых миров, может служить картина Коломана Мозера (1868-1918) «Автопортрет с русалкой» (ок. 1914 г., Музей Леопольда, Вена), написанная в последние годы жизни художника. Для картины было выполнено два подготовительных эскиза – автопортрет и изображение русалки (оба – ок. 1914 г., Музей Леопольда, Вена), и впоследствии автор «совмещает» эти два изображения, создавая сцену своей встречи с загадочной подводной жительницей.

Картина «Свет» (ок. 1914 г., Частное собрание) того же художника может быть рассмотрена как образец иконографического синтеза. С одной стороны, факел в руке центрального персонажа и его нагота сближают его с образом Прометея. Хотя чаще изображается сцена пыток мятечного титана зевсовым орлом (к этому сюжету обращались как старые мастера, так и современники Коломана Мозера, например, Гюстав Моро). Ближе всего к работе Мозера картина бельгийского символиста, философа и оккультиста Жана Дельвиля (1867-1953) «Прометей» 1908 года (Королевская библиотека, Брюссель). Здесь он так же изображён полностью обнаженным, и подчеркивается значение огня как источника света, в символическом

значении - знания, тайной мудрости или светоча искусства.

В то же время композиционно картина имеет большое сходство с распространённым в живописи сюжетом Преображения Христа: Иисус поднимается над землёй в центре, окруженный сиянием, у его ног – ослепленные божественным сиянием ученики. Можно предположить, что художник совмещает образ Спасителя и образ главного заступника человечества из греческой мифологии, создавая образ-символ сверхчеловека, мессии, несущего свет человеческому роду. Художественная жизнь в Европе рубежа веков была тесно связана с поисками эзотерической истины, выходящей за рамки традиционной религии [18]; поэтому не удивительно, что автор позволил себе такой смелый эксперимент с образом Иисуса[iii].

Ещё одна работа Коломана Мозера, «Венера в гроте» (ок. 1914. Музей Леопольда, Вена) своим названием отсылает к истории про средневекового миннезингера Тангейзера, популяризованную немецким композитором Рихардом Вагнером в одноименной опере. В произведении Вагнера также переплатаются античное начало (выраженное в основном соблазне заглавного героя – римской богине любви Венере, в гроте которой он провёл семь лет, предаваясь удовольствиям плоти) и христианская по своей сути идея искупления грехов, которая выражается в раскаянии главного героя, его визите к Папе Римскому в надежде вымолить прощение, и случившемся в финале произведения чуде с расцветанием посоха понтифика, повторяющим чудо с Аароновым жезлом, изложенное в Ветхом Завете[iv].

В австрийском искусстве эпохи модерна апофеозом исчезновения границ между реальным и фантастическим, мифологическим и христианским, религиозным и секулярным, стала XIV выставка Объединения художников Венского Сецессиона, посвящённая одному из величайших композиторов Европы, последнему представителю Венской классической школы, Людвигу ван Бетховену. Эта выставка проходила в доме Венского Сецессиона и была доступна для посещения публикой с 15 апреля по 27 июня 1902 года [5, с. 67].

Специально для этой выставки немецкий скульптор и член-корреспондент Венского Сецессиона [5, с. 44] Макс Клингер (1857-1920) создал скульптурный портрет композитора (1902 г., Музей изящных искусств, Лейпциг), ставший смысловым и композиционным центром экспозиции. Примечательно, что Бетховен в трактовке Клингера приобретает черты Зевса-Юпитера – властителя богов в античной мифологии. Скульптор наделяет своего героя атрибутами, которые были присущи статуе Зевса в Олимпии: массивный трон, драпированное одеяние, оставляющее торс обнаженным, и орёл, покорно сидящий у ног великого музыканта. Смысл такой визуальной параллели понятен: как Юпитер является верховным божеством, так и Бетховен предстаёт величайшим из композиторов, а искусство, таким образом, уподобляется религиозному служению.

Однако скульптор не ограничивается только античной аллегорией: трон, на котором в задумчивости восседает композитор, украшен четырьмя крылатыми головами херувимов, что позволяет сравнивать Бетховена не просто с языческим божеством, но с христианским Богом-Творцом, часто изображаемым окружённым сонмом ангелов. Здесь уже манифестируется если не равенство, то хотя бы подобие Художника (в широком смысле слова) Богу, создавшему вселенную из ничего. Художественное творчество предстаёт малым Творением, а искусству придаётся роль не менее важная, чем религии.

М. Клингер не впервые прибегает к смешению христианских и античных сюжетов в своём творчестве. На его монументальном полотне «Христос на Олимпе» (1897 г., Музей

изящных искусств, Лейпциг) Спаситель предстаёт перед Олимпийскими богами. На этой картине явно видно противопоставление христианского и языческого мира: нагота «ложных» богов и длинные одежды Христа и пришедших с ним праведников, несущих крест; спокойный уверенно стоящий на земле Иисус и разгневанный в бессилии Юпитер, как бы прикрывающийся очень юным обнаженным телом Ганимеда. Картина можно трактовать как аллегорию заката римской религии и начала истории христианства. Однако подобного противопоставления нет в скульптурном портрете Бетховена: младенцы-херувимы и выполненный из чёрного камня орёл сосуществуют в одном пространстве, воплощая идею о том, что искусство может примирить непримиримое.

Благодаря свободной планировке выставочного зала Сецессиона для выставки был выстроен своеобразный лабиринт, в центре которого статуя Бетховена располагалась, как в тайном святилище. Об обрядовой роли лабиринта писал исследователь Г. Керн: «.. лабиринт представляется прежде всего воплощением (при этом совершенным) обряда инициации. Давайте повнимательнее посмотрим на форму лабиринта — это внутреннее пространство, отделенное от остального мира. <...> Достигнув центра, человек остается в полном одиночестве, наедине с самим собой, с божественным принципом, с Минотавром или же с чем-то другим, чем может быть наполнено содержание понятия "центр". В любом случае центр — это такое место, где человеку дается возможность обнаружить нечто настолько важное и значительное, что это открытие требует кардинальной смены направления движения»[\[20, с. 15\]](#). Таким образом преклонению перед композитором «венской классической школы» придавался вид религиозного действия (стоит также вспомнить, что лабиринты встречаются и в христианских церквях Западной Европы, например в Реймском соборе). Впечатление от мистерии, которую представляла собой выставка, усиливал созданный Г. Климтом специально для выставки Бетховенский фриз (1902 г., Дом Сецессиона, Вена).

Монументальное произведение Климта, длиной 34 метра и высотой 2 метра, располагалось в северо-западной части павильона. В этой символистской работе нашли отражение образы из античных мифов, средневековых легенд и христианской иконографии. Сложный и синтетический характер работы, который встречается также в Университетском цикле Климта отметил посетивший выставку музыкальный критик Роберт Хиршфельд (1857-1914) заключив: «И снова Климт создал произведение искусства, которое смогут оценить только три человека: врач и два санитара»[\[21, с. 36\]](#).

На первой фигурной группе, именуемой «Тоска по счастью», изображён собирающийся в паломничество рыцарь в золотых доспехах, будто вышедший из куртуазного рыцарского романа. Над ним парят две фигуры: Победа, держащая венок, то есть крылатая богиня Ника, или, на римский манер, Виктория, и Милосердие в образе Ангела, взирающее на рыцаря.

На центральной, самой короткой и самой «заполненной» части фриза, которая называется «Враждебные силы», изображён хтонический гигант Тифон, супруг Ехидны, воплощающий собой все беды человеческого рода. Всю правую часть фриза занимают его могучие крылья и переплетение множества хвостов отца чудовищ, которого сами боги победили с большим трудом. Слева от обезьяноподобной головы Тифона расположились три сестры Горгоны<sup>v</sup>, за которыми стоят олицетворения болезней, безумия и Смерти. Последняя изображена как истощённая фигура женщины, чье лицо больше напоминает череп. Справа от чудовища расположилась другая группа из трёх фигур: персонификации Похоти, Порока (изображенные в виде соблазнительных красавиц) и Неумеренности (предстающая перед зрителем в облике толстой старухи). В

отдалении от всех одиноко виднеется фигура Тоски, укрытая полупрозрачной чёрной вуалью. Таким образом, в центральной композиции фриза снова идёт смешение чудовищ из античной мифологии и аллегорий на порицаемые в христианстве пороки.

Последняя группа Бетховенского фриза – «Хор Ангелов Рая», получившая также название заключительной части 9-й симфонии Бетховена «Ода к радости». На ней двое влюблённых застыли в объятьях в золотом алькове, пока на заднем плане Ангелы исполняют божественные гимны. Таким образом, в заключительной части этого визуального повествования доминируют христианские мотивы, в противоположность «Враждебным силам», которые персонифицированы языческими чудовищами. Однако Климт, в отличии от Клингера, не демонизирует богов античности, а берёт уже заранее пугающих чудовищ, как бы воспользовавшись двойной оптикой, и наблюдает мир и как христианин, и как современник Гомера. Разумеется, можно привести ещё множество примеров межкультурной трансгрессии, как в описанных выше примерах, характерных для австро-венгерского искусства того времени; однако в рамках настоящей статьи кажется разумным остановиться на самых ярких воплощениях исследуемой тенденции.

Следует заметить, что выставка 1902 явилась кульминацией творчества объединения Венского Сецессиона. Она воплотила в себе как синтез различных произведений искусства, так и позволила художникам освободить свой образный язык от каких-либо пространственно-временных ограничений, что помогло им соединить в своём творчестве как античные, так и христианские мотивы на пути к их заветной цели – превращению разрозненных наций Австро-Венгрии в объединенный *Kunstfolk* – единый народ, связанный не политикой, но искусством. К сожалению, этой прекрасной мечте, как и большинству утопических проектов модерна не суждено было сбыться, но созданные в этот период произведения стали жемчужинами центральноевропейского модерна.

Ни в коем случае не следует утверждать, что декаданс является ядром эстетической парадигмы Венского Сецессиона, хотя перекликается с ней в некоторых моментах. Тем не менее, мало кто, за исключением «проклятых поэтов» из круга Ш. Бодлера (1821-1867), провозглашал упадок частью своей художественной программы. Напротив, сецессионисты грезили об обновлении искусства, и даже назвали свой официальный печатный орган *«Ver Sacrum»* – «Весна Священная», пытаясь подчеркнуть позитивную витальность собственных устремлений. Декаданс, и частный случай его проявления – разрушение существовавших в культуре границ и иерархий, проявляется в работах художников Сецессиона как часть *Zeitgeist* – духа времени, к которому Климт, Мозер и их братья по цеху были восприимчивы в силу новаторской, в некоторой степени экспериментальной природы их объединения.

Таким образом, декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийский художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым.

[i] В галерее Бельведер в Вене в 2013 году прошла выставка «Декаданс: аспекты австрийского символизма» [\[14\]](#). Автор настоящей статьи, в отличии от кураторов выставки, не считает декаданс и символизм разными именами одного явления.

[ii] «Старый мир умер с Эрцгерцогом и его женой». [\[17, с. 327\]](#)

[iii] Также о связи искусства и эзотерики см. [19]

[iv]«На другой день вошел Моисей [и Аарон] в скинию откровения, и вот, жезл Ааронов, от дома Левинина, расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали.» Чис. 17:8

[v] Их стилистическое решение напоминает Эриний, которых Климт спустя 5 лет изобразит в «Юриспруденции» (1907 г., уничтожена в пожаре 1945 год

## Библиография

1. Kögel E. Austro-Hungarian Architect Networks in Tianjin and Shanghai (1918–1952) // Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century. Leuven: Leuven University Press, 2020. – P. 91–108.
2. Фостер Х. и др.. Искусство с 1900 года. Москва: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства "Гараж," 2019. – 896 с.
3. Шорске К.Э. Вена на рубеже веков: Политика и культура. Санкт-Петербург: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. – 512 с.
4. Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе Росси и Запада. Москва: Аграф, 2007. – 224 с.
5. Vargo P. Art in Vienna 1898–1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries. London: Phaidon Press Limited, 1979. – 258 p.
6. Klimt G., Natter T.G. Gustav Klimt: drawings & paintings. Cologne, Germany: Taschen, 2018. – 663 p.
7. Gustav Klimt 150 Jahre: anlässlich der Jubiläumsausstellung 150 Jahre Gustav Klimt, Belvedere, Wien 13. Juli 2012 bis 6. Jänner 2013 / ed. Husslein-Arco A. Wien: Belvedere, 2012. – 359 p.
8. Klimt and the women of Vienna's golden age 1900–1918 / ed. Natter T.G. et al. Munich: Prestel, 2016. – 320 p.
9. Chan M. Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna // MoMA. Museum of Modern Art, 1997. № 26. P. 2–7.
10. Natter T.G. Egon Schiele. The Paintings. Köln: Taschen, 2020. – 512 p.
11. Rollig S., Natter T.G. Klimt und die Antike: Erotische Begegnungen. Munich: Vienna: Prestel Verlag, 2017. – 256 p.
12. Klimt and Schiele: drawings: from the Albertina Museum, Vienna. First edition / ed. Hanson K. et al. Boston, Massachusetts: MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2018. – 150 p.
13. Koloman Moser: Universalkünstler Zwischen Gustav Klimt Und Josef Hoffmann / Universal Artist Between Gustav Klimt and Josef Hoffmann. 1st edition / ed. Thun-Hohenstein C., Schmutzlermeier E., Witt-Dörring C. Basel Wien: Birkhäuser, 2019. – 288 p.
14. Husslein-Arco A., Weidinger A. Decadence: aspects of Austrian Symbolism. Vienna: Belvedere, 2013. – 312 p.
15. Bernheimer C. Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe. JHU Press, 2002. – 260 p.
16. Ницше Ф. Казус Вагнер. [Электронный ресурс] URL: <https://www.nietzsche.ru/works/main-works/vagner/> (дата обращения: 12.01.2024)
17. Шарый А., Шимов Я. Австро-Венгрия: судьба империи. Москва: Колибри, Азбука-Аттикус. – 464 с.
18. Фаликов Б. Величина Качества. Оккультизм, религии Востока искусство XX века. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 256 с.
19. Корндорф А.С., Бобринская Е.А. История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей. Москва: Государственный институт искусствознания, 2018. – 416 с.

20. Керн Г. Лабиринты мира. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. – 256 с.
21. Salfellner H. Kimt. An Illustrated Life. Vienna: Vitalis, 2018. – 80 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 в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство», как указал автор в сложносоставном заголовке («Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ»), является синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона, рассмотренный как один из признаков эстетического декаданса. Объектом своего внимания, соответственно, автор выбрал образное содержание работ отдельных австрийских художников рубежа XIX-XX вв.

Для фундированности атрибуции отдельных работ с эстетикой декаданса автор прибегает к характеристике этого течения в искусстве Ф. Ницше. По мысли автора, именно синтез религиозных и мифологических мотивов в описанной выборке работ позволяет отнести их к декадансу, лишенному в своем образном содержании четких границ между реальным и фантастическим, мифологическими античными образами и христианской символикой, что размывает в том числе и ценностные иерархии христианской этики.

Автор анализирует отдельные работы Коломана Мозера (1868-1918) («Автопортрет с русалкой», ок. 1914 г., Музей Леопольда, Вена, «Свет», ок. 1914 г., Частное собрание), «Венера в гроте», ок. 1914. Музей Леопольда, Вена), скульптурный портрет Л. Бетховена Макса Клингера (1857-1920) (1902 г., Музей изящных искусств, Лейпциг), его же полотно «Христос на Олимпе» (1897 г., Музей изящных искусств, Лейпциг) и Бетховенский фриз (1902 г., Дом Сецессиона, Вена). Приведенные автором примеры свидетельствуют о смешении и синтезе религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве художников Венского Сецессиона. Этот синтез, по мысли автора, и ведет к распаду отличающегося устойчивой иерархией образно-выразительны элементов целого, что и является признаком декаданса. Вывод автора о том, что «декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийский художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым», выглядит вполне убедительным. Хотя, как отмечает рецензент, для подобного обобщения автору необходимо обосновать или, по меньшей мере, заявить, что проанализированные им примеры не являются исключением, а представляют собой репрезентирующую в целом творчество художников Венского Сецессиона выборку. В остальном предмет исследования автором раскрыт на достаточном для публикации в научном журнале теоретическом уровне.

Методологии исследования в тесте статьи автор не уделяет особого внимания, ограничившись установлением критерия декаданса Ф. Ницше. В авторский методический комплекс входят приемы компаративного иконического анализа, усиленные культурологической атрибуцией и типологизацией. Несмотря на то, что программа исследования в вводной части статьи автором не formalизована, она ясно представлена в логике повествования. По существу, с опорой на критерий Ф. Ницше

автор аргументировано высказывает тезис о вкладе отдельных художников Венского Сецессиона в эстетику декаданса.

Актуальность темы автор поясняет остротой искусствоведческой дискуссии по вопросу иконографической эклектики в творчестве художников Венского Сецессиона, свойственной декадентской эстетической парадигме. Рецензент в целом разделяет наблюдение автора, однако рекомендует все же в итоговом выводе четко обозначить авторскую позицию: считает ли автор в целом объединение художников Венского Сецессиона сторонниками декадансной эстетики или её мотивы присущи только отдельным художникам?

Научная новизна, отраженная в авторском анализе отдельных примеров, сомнений не вызывает.

Стиль текста в целом выдержан научный, лишь в отдельном фрагменте рецензент обнаружил несогласованность слов («Здесь уже манифестируется если не равенства, то хотя бы подобие Художника (в широком смысле слова) Богу...»), что свидетельствует о необходимости дополнительной литературной вычитки текста. Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов исследования, хотя содержание итогового вывода, как указано выше, рецензент рекомендует усилить, конкретнее обозначив авторскую позицию.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена в соответствии с требованиями редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, автор аргументировано участвует в теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки 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 «Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ», в которой проведено исследование процесса взаимопроникновения христианских и мифологических мотивов в творчестве художников Венского Сецессиона.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что социокультурная ситуация рубежа XIX-XX веков способствовала размыванию существовавших внутри культуры невидимых границ, отделявших в том числе религиозные сюжеты от мифологических, а фантастические сюжеты – от реалистических, и породила характерное для искусства модерна стремление к синтезу разнородных элементов. Автор прослеживает стремление к преодолению границ и к синтезу в программе Венского Сецессиона, так как одной из главных своих задач художники Сецессиона считали создание, нового языка искусства, который, по мнению сецессионистов, который должен был способствовать преодолению этнических, языков и религиозных барьеров, существовавших в доживающей свои последние десятилетия Австро-Венгерской Империи. В отличие от исследователей, рассматривающих художественное наследие этого творческого союза как предтечу модернизма, автор предлагает проанализировать творчество художников Сецессиона с позиции иконографической эклектики, свойственной декадентской эстетической парадигме.

Цель исследования – на примерах произведений искусства художников Венского

Сецессиона проследить процесс интеграции языческих и христианских мотивов.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и культурологический анализ и художественный анализ произведений. Теоретическим обоснованием послужили труды Ф. Ницше, К. Бернхаймера и др. Эмпирической базой выступили произведения Коломана Мозера, Жана Дельвиля, Макса Клингера, Густава Климта.

К сожалению, в статье отсутствует анализ научной проработанности изучаемой проблематики, вследствие чего представляется затруднительным делать заключение о научной новизне исследования. Автором не проведен библиографический и контент-анализ научной литературы, посвященной теме исследования. В статье отсутствует и информация, позволяющая делать вывод об актуальности исследования.

Философское обоснование деятельности Венского Сецессиона автор видит в концепции декаданса философа Фридриха Ницше. Однако автор считает, что декаданс, который Ф. Ницше ассоциирует с распадом единого целого и утратой иерархических взаимоотношений в угоду отдельных индивидов, высвободил творческую энергию целого поколения австрийский художников, создававшего свои произведения, презрев существовавшие до этого границы между светским и религиозным и, как следствие, между христианским и языческим, реальным и воображаемым.

На основе художественного и композиционного анализа произведений венских художников и скульпторов начала XX века автор просматривает смешение античных и христианских сюжетов и мотивов. Так, например, картина К. Мозера «Свет» (1914) воплотила в себе образы Прометея, несущего свет людям, и Христа, взявшего на себя бремя людских грехов. Бетховен в трактовке Клингера приобретает черты Зевса-Юпитера, властителя богов в античной мифологии, а искусство, таким образом, уподобляется религиозному служению.

Выставка 1902 позиционируется автором как кульминация творчества объединения Венского Сецессиона. Она воплотила в себе как синтез различных произведений искусства, так и позволила художникам освободить свой образный язык от каких-либо пространственно-временных ограничений, что помогло им соединить в своём творчестве как античные, так и христианские мотивы на пути к их заветной цели – превращению разрозненных наций Австро-Венгрии в единый народ, связанный не политикой, но искусством.

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

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение факторов, повлиявших на становление уникального художественного направления, 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. Однако библиографический список исследования состоит всего лишь из 10 источников и содержит недостаточное количество научных трудов по изучаемой проблематике, что представляется явно недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные

результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

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

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

Предметом исследования статьи «Синтез религиозных и мифологических мотивов в изобразительном искусстве Венского Сецессиона. Декаданс как размытие внутрикультурных границ» выступает творчество художников Венского Сецессиона. Автор статьи предлагает читателю новую интерпретацию художественного наследия Сецессиона, рассматривая это направление в контексте европейского декаданса рубежа XIX-XX вв. Признавая декаданс отдельным вектором эволюции Западного искусства, автор устанавливает параллели между ним и символизмом, модерном и модернизмом. Особый акцент делается на взаимопроникновении христианских и мифологических мотивов в картинах представителей Венского Сецессиона.

Методология исследования в теоретической части ориентирована на гипотетико-дедуктивный метод, выведения из определения декаданса и его специфических признаков следствий, позволяющих причислять к направлению те или иные конкретные картины. В тоже время, автор статьи использует методы визуальных исследований, и визуальный семиотический анализ в выявлении символики анализируемых полотен Коломана Мозера, Макса Клингера, Густава Климта, их сравнении и типизации.

Актуальность исследования связана с несколько предвзятым отношением к творческому союзу Венского Сецессиона, сыгравшему значительную роль в искусстве рубежа XIX-XX веков и выступившему предтечей многих значимых для XX века художественных течений. Автор не согласен с трактовкой художественного наследия представителей этого движения как предтечей модернизма и стремится показать значимость в картинах иконографической эклектики, свойственной декадентской эстетической парадигме.

Научная новизна статьи связана с трактовкой творчества художников Сецессиона как проявления декаданса в аспекте разрушение существовавших в культуре границ и иерархий, рассмотрения его с позиции запечатления духа времени, к которому Климт, Мозер и их братья по цеху были восприимчивы в силу новаторской, в некоторой степени экспериментальной природы их объединения.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация. Значительная роль в выстраивании логики исследования принадлежит определению основного свойства декаданса в утрате целостности за счёт большей автономии частей, отсутствия иерархии. Основываясь на этой посылке, автор показывает, как эта черта присутствует в творчестве Мозера, Клингера, Климта.

Структура и содержание полностью соответствуют заявленной проблеме. В первой части работы, апеллируя к исследованиям П. Варго, Чарльза Бернхаймера и Фридриха Ницше, автор дает трактовку декаданса в искусстве. Затем последовательно анализирует работы Мозера, Клингера, Климта, представленные на XIV выставке Объединения художников Венского Сецессиона, посвящённой Людвигу ван Бетховену. Эта выставка 1902 года явилась кульминацией творчества объединения Венского Сецессиона. На примере работ

названных художников, автор статьи показывает, как в их творчестве переплетены античные и христианские мотивы.

Библиография статьи включает 21 наименование работ как отечественных, так и зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Статья будет интересна исследователям искусства и культуры Европы.

**Культура и искусство***Правильная ссылка на статью:*

Маслов М.М. Типологические признаки и классификация территориальной айдентики с позиции содержания и формы. Подходы к формированию и алгоритм проектирования бренд-дизайна территорий // Культура и искусство. 2024. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.4.70493 EDN: VCEDWK URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70493](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70493)

## **Типологические признаки и классификация территориальной айдентики с позиции содержания и формы. Подходы к формированию и алгоритм проектирования бренд-дизайна территорий**

**Маслов Михаил Михайлович**

ORCID: 0000-0001-6912-5707

соискатель, кафедра истории и теории дизайна и медиакоммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18, лит. А

✉ mihail\_123@list.ru[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.4.70493

**EDN:**

VCEDWK

**Дата направления статьи в редакцию:**

18-04-2024

**Аннотация:** В данной статье проводится исследование типологических признаков визуальной территориальной айдентики с позиции содержания и с позиции формы, а также подходов к созданию территориальной айдентики, сравнение с материалами с уже существующими теоретическими моделями. Отмечается, что исследуемая область отличается слабой проработкой в области науки, фундаментальные труды русскоязычных авторов в этой сфере практически отсутствуют. По результатам выделения авторских типологий современных эмблем территорий (с позиции формы и смысла) сформирован алгоритм проектирования территориальной айдентики. Отмечается, что разделение формы и содержания в анализе и проектировании такой символики чрезвычайно важно с точки зрения корректного прочтения и отражения смысла, а обоснованное рассмотрение этих аспектов является корректным для искусствоведческого анализа

подходом. В работе применяется комплексный подход к объекту исследования – искусствоведческий анализ, аналитический метод, метод сравнения, теория систем по (С. Л. Опнеру). Кроме этого, в работе применяется метод синтеза, принцип наглядности, метод типологии. В статье представлена авторская классификация типологических признаков территориальной айдентики с позиции формы и содержания, впервые в технической эстетике эти два важных фактора формообразования разделены. Материал представлен в форме таблиц с развернутым содержанием, а также рисунков; проведён сравнительный анализ с уже существующими классификациями территориальной айдентики, представленной другими авторами, в которых выявлены неточности. Сформулированы наиболее актуальные подходы к созданию современной визуальной айдентики мест – синтезирующий, официально-символический, национально-культурный и природно-климатический, получившие такие названия с точки зрения заложенного смысла. На основе выделенных в статье подходов к формированию современной территориальной айдентики также разработан практический алгоритм разработки современных эмблем территорий и их графической идентичности.

**Ключевые слова:**

территориальная айдентика, эмблема, содержание, форма, смысл, идея, дизайн, типологический признак, композиция, символ

**Введение**

В данной статье проводится исследование типологических признаков визуальной территориальной айдентики с позиции содержания и с позиции формы, а также подходов к созданию территориальной айдентики, сравнение материала с уже существующими теоретическими моделями. Отмечается, что исследуемая область отличается слабой проработкой в области науки, фундаментальные труды русскоязычных авторов в этой сфере практически отсутствуют. По результатам выделения авторских типологий современных эмблем территорий (с позиции формы и смысла) сформирован алгоритм проектирования территориальной айдентики. Отмечается, что разделение формы и содержания в анализе и проектировании такой символики чрезвычайно важно с точки зрения корректного прочтения и отражения смысла, а обоснованное рассмотрение этих аспектов является корректным для искусствоведческого анализа подходом.

В статье представлена авторская классификация типологических признаков территориальной айдентики с позиции формы и содержания, впервые в технической эстетике эти два важных фактора формообразования разделены. Материал представлен в форме таблиц с развернутым содержанием, а также рисунков; проведён сравнительный анализ с уже существующими классификациями территориальной айдентики, представленной другими авторами, в которых выявлены неточности. Сформулированы наиболее актуальные подходы к созданию современной визуальной айдентики мест – синтезирующий, официально-символический, национально-культурный и природно-климатический, получившие такие названия с точки зрения заложенного смысла. На основе выделенных в статье подходов к формированию современной территориальной айдентики также разработан практический алгоритм разработки современных эмблем территорий и их графической идентичности.

**Обзор литературы и авторов**

Первым о маркетинге мест как об отдельном виде маркетинга заговорил Ф. Котлер,

выпустивший в 1993 году с соавторами книгу «Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы», перевод которой на русский язык вышел в 2005 году [2]. Стоит отметить, что постсоветское общество созрело для подобных тем лишь в 2000-х годах, в следствие чего переводить ее раньше было бы неуместно, а тема – не нашла бы отклика. Исследователи пишут о маркетинге мест в Европе, нюансах территориального маркетинга и его задачах, продвижении бренда и прочих аспектах.

С. Анхольт, впервые упомянувший понятие «брендинг территории» выпускает монографию «Бренд Америка: мать всех брендов» в начале 2000-х годов совместно с Д. Хильдредтом, которую в 2010 году переводят на русский язык [3]. Профиль автора и его трудов – управление имиджем стран, для которого в качестве инструмента рассматривается бренд и территориальная айдентика, в частности.

В 2013 году на русском языке выходит перевод монографии К. Динни – «Маркетинг территории. Лучшие мировые практики» (2011) [4]. В ней автор пишет о предмете брендинга территории и его нюансах, приводит в качестве примеров реализованные проекты и анализирует их. В частности, К. Динни упоминает такие нюансы, как «бренд-партнерство» [4, с. 55] и силу выразительных средств графического дизайна [4, с. 259], которые также затрагиваются в настоящей статье.

Первая монография российского автора о территориальной айдентике – «Визуальная политика. Фирменный стиль России» [5] П. Родькина. Относится к начальному периоду развития территориальной айдентики в России (1991-2010 годы), когда само понятие «айдентика» еще практически не использовалось. П. Родькин в данной монографии вводит собственный термин «бренд-идентификация» для обозначения современной визуальной символики территории, а также формирует структуру её анализа через политику и постмодернизм в числе прочего – темы, которым посвящены другие монографии автора.

В 2009 году выходит монография А. Стася – «Новая геральдика» [6], в которой выстраивается прямая наследственная параллель между официальной государственной символикой (геральдикой) и современной территориальной айдентикой. Автор разбирает понятие бренда, затем примеры брендинга государств, регионов и городов посредством современных эмблем. Далее анализируется направленность брендов различных территорий, нюансы создания территориального бренда, и в заключении – территориальный брендинг в России. А. Стась рассматривает объект исследования настоящей статьи через маркетинг, как и его иностранные коллеги, упомянутые выше.

Монография «Брендинг города» [1] Д. Визгалова вышла в 2011 году и отличается большим количеством иллюстративного материала, ярким дизайнерским оформлением, в конце издания представлен глоссарий. Структура изложения построена через маркетинг и экономику. Данная книга также, как и приведенные до нее, раскрывает понятие бренда, технологий и инструментов развития геобрендов. Важным является тот факт, что монография издана с зарубежной поддержкой, а на задней обложке напечатан отзыв Д. Хильдредта о ней – соавтора С. Анхольта по книге «Бренд Америка» [3].

«Системный анализ для решения деловых и промышленных проблем» С. Оптнера [7] – труд американского учёного, изданный в СССР в 1969 году, методология которого используется в настоящем исследовании для оформления теории в систему –

классификаций формы и содержания, подходов к созданию, а также алгоритма разработки территориальной айдентики. Системность материала во многом определяет его достоверность, универсальность и взаимосвязанность, позволяет применять на практике, а также для дальнейших научных исследований по теме.

М. М. Маслов формулирует определение «территориальная айдентика», обосновывает его необходимость и фундаментальную разницу с «фирменным стилем» [8]. В процессе анализа мировых эмблем для городов и стран, а также сопутствующих им наборов визуальных атрибутов, выводит основные подходы к формированию айдентики мест с позиции технической эстетики, сопоставляя с более ранними образцами символики территорий, — официальными гербами и флагами.

### **Методы исследования**

В работе применяется комплексный подход к объекту исследования — искусствоведческий анализ, аналитический метод, метод сравнения, теория систем по (С. Л. Оптнеру) [7]. Кроме этого, в работе применяется метод синтеза, принцип наглядности, метод типологии.

### **Результаты и дискуссия**

Каждый из воплощённых примеров брендирования территорий – уникален, и обладает собственной методикой, так как алгоритмы проектирования и внедрения айдентики мест, а также порядок предпроектных исследований не определены технической эстетикой, и практически не исследовались. В связи с чем каждая страна или город, обладающая известным брендом с визуальной символикой, находит свои способы создания и внедрения айдентики, а также продвижения бренда территории, исходя из местных особенностей. В процессе разработки символики мест дизайнеру приходится работать со смыслами данной территории, которые требуется визуализировать в эмблеме и сопутствующей графике, вне зависимости от технического задания — регламентирует ли оно конкретный набор символов, или оставляет свободу выбора. Одновременно творчество дизайнера сопряжено с принятием рисков при использовании каких-либо спорных либо неоднозначных символов и знаков, характерных для территории, которой проектируют новый символ.

Потребность в принципах разработки визуальной айдентики территорий вызвана, в числе прочего, малой численностью теоретико-эмпирических исследований по данной теме в технической эстетике, что дает представление о невысокой степени разработанности темы. Также во внимание стоит принимать и такой факт, что сам феномен брендирования мест с течением времени все больше охватывает как Россию, так и другие страны. Отечественные исследователи выдвигают собственные классификации и типологии эмблем территорий, с точки зрения происхождения, подходов к созданию, и прочих факторов. Так, П. Родькин выводит собственную «типовизацию бренд-идентификации» мест, но смешивает в ней подходы к созданию графической айдентики с точки зрения смысла (идеи), и с точки зрения формы (дизайна).

Приведенная им классификация содержит такие пункты, как «сложносочиненная айдентика», «типографика и буквенная айдентика», «грамматические конструкции» [9, с. 61], которые являются визуальным решением — формой, но не заложенным смыслом (содержанием). Приведенные в том же списке пункты «архитектура и достопримечательности», «климат и биосфера» являются содержанием, которое закладывается в эмблему, то есть идеей, но не формой ее исполнения. В теории,

некоторые из приведенных П. Родькиным смыслов для символики территорий даже могут быть решены графически при помощи предложенных в том же списке дизайнерских решений, что вводит в заблуждение. Например, содержание «климат и биосфера» из списка, предложенного исследователем, может быть воплощено графически посредством «сложносочиненной айдентики», которая представлена в этом же списке на равных основаниях.

Стоит заметить, что П. Родькин всё же обозначил наиболее часто встречающиеся на практике подходы к созданию территориальной айдентики, которые несложно выделить, анализируя эмблемы городов и стран в совокупности, собрав определенное их количество вместе. Однако, при более глубоком анализе эмблем территорий с позиции технической эстетики становится очевидным, что необходимо рассматривать форму и содержание по отдельности, не смешивая и не отождествляя эти аспекты, так как на практике конкретным смыслам следует искать адекватную им дизайн-форму. В некоторых случаях проектирование символа ведется также и через форму, а не только через содержание – с помощью экспериментов непосредственно с графикой, придавая смыслу второстепенное значение. Однако, такой метод требует осознанного применения, а не в связи с тем, что такой путь наиболее простой и где-либо уже есть удачное решение символа территории, созданное таким путём.

На определенных этапах развития явления брендирования территорий и создания для них айдентики применялись определенные дизайн-решения. Так, например, к концу среднего этапа развития территориальной айдентики в России (2010-2015) появляется такой тренд в графическом дизайне, как «модульность» – необходимость в котором на более ранних этапах отсутствовала, и более того – была невозможна, так как коммуникационные ресурсы и возможности техники, а, следовательно, и визуальные коммуникации в принципе были менее развиты.

Рисунок 1 представляет три источника происхождения современной территориальной айдентики – официальную символику (геральдику), брендинг коммерческих товаров (маркетинг) и фирменный стиль (графический дизайн) – I, II и III соответственно, благодаря которым возникло такое явление в дизайне. Также на рисунке показаны основные владельцы и амбассадоры айдентики и брендов мест, под цифрами IV, V и VI – они участвуют в синтезе такой айдентики, а также в их интересах она функционирует. Сама территориальная айдентика – ядро данной схемы, обозначена цифрой VII.

Рисунок 1. Источники происхождения современной визуальной территориальной айдентики



Рисунок 1 объединён в систему, продолжающуюся в других рисунках и таблицах, которые раскрывают смежные аспекты предмета исследования, также влияющие на результат – непосредственно сами эмблемы территорий. В таблице 1 приведены наиболее распространенные группы смыслов (содержания), отражаемых в визуальной айдентике мест, и использующихся для наполнения символов информацией. Зарубежные исследователи не отделяют айдентику и дизайн от бренда, а сам бренд – от маркетинга, в связи с чем такая модель проникает и в отечественную науку, так как переносится их подражателями в собственные дисциплины по причине отсутствия иных фундаментальных трудов по данной теме (брэндингование территорий).

Таблица 1. Смыслоное наполнение современной визуальной территориальной айдентики, содержание

№	Типологический признак	Характеристика
1	Трансформация официальной символики	Переработка и реплика официальной символики (герб и флаг), их элементов, а также ранее существовавшей (упраздненной) символики.
2	Уникальные архитектурные строения	Обращение к узнаваемым архитектурным объектам, руинам, монументальным скульптурам, памятникам, обладающим уникальными чертами. Например, кремль и красная звезда для Москвы, Эйфелева башня для Парижа, Биг Бен для Лондона.
3	Национальные, культурные, конфессиональные особенности	Национальные, конфессиональные и другие специфические культурные черты, события, личности (знаменитые уроженцы), необычным предметы быта, орнаменты, легенды и прочее.
4	Географические и климатические особенности	Использование наиболее узнаваемых природных и климатических особенностей территории. Например, горы для кавказских регионов, либо пальмы и солнце для морских/океанских пляжных

		курортов.
<b>5</b>	Уникальная флора и фауна	Использование образов уникальных представителей флоры и фауны, представленных на территории. Например, кенгуру для Австралии, панда для Китая, тюльпан для Нидерландов. Если используется такой объект (животное, птица, растение), который ранее уже был представлен на гербе и/или флаге, то данное действие можно отнести к пункту №1 – «трансформацию официальной символики».
<b>6</b>	Знаменитые уроженцы/гости	Обращение к личности знаменитого уроженца или «гения места» в символике этой территории. Например, И. Кант для Калининграда (Кенигсберга). Если речь идет о более крупном городе, типа Москвы или Санкт-Петербурга, то такой смысл будет единственным, так как в этих городах много знаменитых уроженцев
<b>7</b>	Ассоциации стереотипы	Выражение в символике наиболее явных ассоциаций и стереотипов о представляющей территории, известные за ее пределами
<b>8</b>	Новый смысл для нового символа	Формирование принципиально нового символа, без отсылок на уже существовавшие до этого и наделение его значением.

В таблице 2 представлены основные способы дизайн-оформления смыслов территории (табл. 1) — то есть реализации содержания в дизайн-форме. Среди прочих, присутствует такой способ создания формы, как «шрифтовая композиция» (под номером III в табл. 1), которую П. Родькин, выделяя также и в своей классификации [9, с. 61] размещает в один ряд со смыслами для наполнения, не учитывая фундаментальные различия этих аспектов. Следует отметить, что решение таких смыслов, как географические и климатические особенности, уникальная флора и фауна, знаменитые уроженцы/гости территории (группы IV, V, VI в табл. 1) посредством чисто шрифтовой формы является затруднительным, так как она визуализирует в основном вербальное сообщение, а не образ чего-либо.

Форма «шрифтовая композиция» (III группа в табл. 2) наиболее релевантна для такого содержания, как «новый смысл для нового символа» (VIII группа в табл. 1). В подобных случаях принимается решение о создании нового визуального идентификатора, без переработки существующих гербов и флагов, без использования силуэтов узнаваемых архитектурных объектов, культурных особенностей, и прочих смыслов. Формируется новый символ территории, исключительно в шрифтовом исполнении, основным выразительным средством которого является типографика или леттеринг — то есть композиция шрифта, которая должна отвечать требованиям уникальности, чтобы ее можно было запомнить и выделить среди подобных.

Шрифтовые решения логичнее всего применять в крупных городах — мегаполисах, с

большим смысловым капиталом, который можно отразить в символике, но в то же время отдавать предпочтение одним смыслам, игнорируя другие — затруднительно, а отразить сразу все — невозможно. Например, если город обладает определённым количеством уникальных архитектурных сооружений и памятников, известных локально, а также в нем параллельно развиваются несколько культур и религий, которые взаимодействуют и влияют друг на друга, есть смысл создать принципиально новый символ, который будет нести смысл многозначности данного места, и его мультикультурности. Строить символ исключительно через образ архитектурных памятников не требуется.

Именно шрифтовое решение эмблемы мегаполиса не является обязательным, или единственно возможным — итог зависит от многих факторов, и других обстоятельств, свойственных конкретным территориям. В качестве примеров шрифтового решения эмблемы для крупнейших городов можно привести айдентику Москвы (от ALS Studio, и от Minale Tattersfield — оба проекта не реализованы), а также Нью Йорка, Мельбурна, Амстердама, Берлина, и других городов. С точки зрения содержания такой подход к формированию символики называется «синтезирующим» — создается новая форма, которая наделяется значением.

С точки зрения воплощения в дизайне (то есть в визуальной форме) данный подход корректно именовать абстрактно-графическим — новая эмблема первоначально абстрактна, так как не использует уже существовавших визуальных мотивов, а основным ее выразительным средством, как правило, является типографика, как было отмечено выше. Синтезирующий (абстрактно-графический) подход к созданию территориальной айдентики унаследован, так как позволяет создать принципиально новый символ, не используя какие-либо мотивы уже существовавших идентификаторов.

Таблица 2. Способы дизайн-оформления смыслов территории, реализация идеи (содержания) посредством формы

<b>№</b>	<b>Способ исполнения</b>	<b>Характеристика</b>
<b>1</b>	Стилизация	Перенос основных стилеобразующих признаков какого-либо объекта (текстура, цвет, фактура и др.) на проектируемый символ.
<b>2</b>	Упрощение	Упрощение образа до основных отличительных черт и предельной лаконичности, когда используется какой-либо прототип для символики.
<b>3</b>	Шрифтовая композиция	Шрифтовая композиция (либо шрифтовая композиция в совокупности с новым графическим знаком), не имеющие прототипов в прошлом. Исключаются или минимизируются до второстепенного значения отсылки на уже существовавшие формы.
<b>4</b>	Орнаментальная композиция	В качестве основного изобразительного средства используется орнамент, либо тиражируется его главный узнаваемый элемент.
<b>5</b>	Модульность	Создание системы модульных графических

		элементов — пиктограмм или иных форм, объединенных общими признаками для возможности комбинирования различных вариаций композиции.
<b>6</b>	Национальные школы дизайна, локальные художественные традиции	Проектирование символа с опорой на национальные традиции визуализации символов, а также локальные художественные традиции.

Таблица 3. Сопоставление содержания и формы – наиболее распространенные способы воплощения

<b>№</b>	<b>Содержание (идея)</b>	<b>Форма (дизайн)</b>
<b>1</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Трансформация официальной символики</li> <li>· Новый смысл для нового символа</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Упрощение</li> <li>· Стилизация</li> <li>· Шрифтовая композиция</li> <li>· Модульность</li> </ul>
<b>2</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Национальные, культурные, религиозные особенности</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Орнаментальная композиция</li> <li>· Национальные школы дизайна, локальные художественные традиции</li> </ul>
<b>3</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Ассоциации и стереотипы</li> <li>· Уникальные архитектурные строения</li> <li>· Знаменитые уроженцы/гости</li> <li>· Географические и климатические особенности</li> <li>· Уникальная флора и фауна</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Упрощение</li> <li>· Стилизация</li> </ul>

В таблице 3 произведено сопоставление смыслового наполнения – содержания современных эмблем территорий (табл. 1) со способами их реализации посредством графического дизайна (табл. 2) – двух главных аспектов создания символа. Выделены наиболее характерные решения в дизайне для определенных групп смыслов, то есть, наиболее актуальные формы для конкретных идей и групп идей.

Другими аспектами создания территориальной айдентики являются внутренняя и внешняя целевые аудитории, а также юридическая принадлежность кому-либо такой айдентики, которая напрямую влияет как на целевую аудиторию, так и на конкретную смысловую направленность. В таблице 4 представлены дольщики бренда территории, которые оказывают на него влияние и которых необходимо вовлекать в его создание и продвижение, чтобы концепция была хорошо воспринята в целом на стадии реализации.

Таблица 4. Дольщики бренда территории (стейкхолдеры)

<b>№</b>	<b>Типологический признак</b>	<b>Характеристика</b>

<b>1</b>	Государство	· местная власть
<b>2</b>	Бизнес	<ul style="list-style-type: none"> <li>· отели, рестораны, кафе (HoReCa)</li> <li>· производители товаров</li> <li>· точки продаж товаров и услуг</li> <li>· развлекательные комплексы</li> </ul>
<b>3</b>	Население (местное)	<ul style="list-style-type: none"> <li>· творческая элита, историки, краеведы</li> <li>· рядовые жители</li> <li>· лидеры групп и союзов (профсоюзы, этнические диаспоры, религиозные объединения)</li> <li>· журналисты, медийные личности (местные блогеры)</li> </ul>

Как пишет К. Динни, «ключевой элемент брэндинга города — необходимость вовлечь в процесс стейкхолдеров, которые могут помочь в определении будущего этого города. Их инвестиции в развитие этой территории, действия, которые они предпринимают, и сообщения, которые транслируют, — важнейшие элементы того, как будет рассказываться история о городе» [4, с. 56]. В качестве дольщиков (или «стейкхолдеров») Динни выделяет такие группы, как туризм, частный сектор, политика правительства, инвестиции и иммиграция, культура и образование, люди [4, с. 56-57].

Таким образом, исследователь выделяет те же группы, что приведены в таблице 4, но раскрывает их содержание более детально, дробя на подгруппы. Также он упоминает о необходимости коммуникации между партнерами по бренду: «брэндинг города требует партнерских отношений между ключевыми стейкхолдерами, которые могут эффективно сформировать и, главное, внедрить бренд стратегию» [4, с. 58], что безусловно, влияет на конечный результат, и его визуальное выражение — айдентику города или страны, т.к. при отсутствии вовлечённости и поддержки одной из этих групп результат внедрения бренда может не оправдать возложенных на него надежд, а заложенный смысл — не транслировать характера места.

Таблица 5. Целевая аудитория бренда места, и территориальной айдентики в частности

<b>№</b>	<b>Типологический признак</b>	<b>Характеристика</b>
<b>1</b>	Въездной туризм	Визитеры из других стран, а также дальних точек.
<b>2</b>	Инвесторы, бизнес из других городов, регионов и стран	Вложения капитала в развитие промышленности, сферы обслуживания, развлекательных объектов, и др.
<b>3</b>	Медийные личности	Реклама территории посредством известных медийных людей, посетивших ее, и рассказавших об этом посредством собственных информационных ресурсов.
<b>4</b>	Квалифицированные трудовые мигранты	Привлечение специалистов и создание для них выгодных условий для работы и проживания.
—	—	—

<b>5</b>	Приезжие студенты	Будущие специалисты с образованием, потенциальные жители и работники территории.
----------	-------------------	--

Для наиболее адекватного графического решения эмблемы территории существует необходимость проведения предпроектных исследований с целью определения идентичности территории, ее смыслов, уникальных материальных и нематериальных объектов и черт, которые характеризуют ее, и могут быть интерпретированы графическим языком в символике данного места. Комплексный метод создания бренда территории и ее визуальной айдентики, в частности, включает предпроектные исследования смыслового капитала территории перед разработкой внешнего вида её нового символа, и позволяет разработать айдентику города или страны именно в его (ее) характере, имея больший шанс на позитивную оценку населением, а также становится инструментом стимулирования интереса к территории как среди внутренней, так и среди внешней целевых аудиторий.

Как отмечает И. А. Василенко в коллективной монографии «Имидж регионов России»: «социокультурная идентичность жителей региона – это процесс их самоотождествления с определенной культурой и территориальной общностью» [10]. Именно такая идентичность должна выражаться в визуальной символике этого региона, и отражать единство жителей и этой территории, – то есть их общность, как пишет исследователь. Показательный пример погружения дизайнера в атмосферу города для поиска такой идентичности и создания его графической символики является эмблема города Сузdalь, и разработанная для него книга бренда «Сузdalь сокровенный» компанией «Point. Точка развития».

В статье «Древнему Суздалю вырастили современный бренд» о предпроектных исследованиях смыслов города пишется следующим образом: «вынашивание бренда города – длительный процесс, который, как правило, растягивается на срок от девяти месяцев до года. Есть опасность, что бренд, не выстраданный сообществом, не приживется. И сама идея будет похоронена на долгие годы». Учитывая небольшой размер города Суздаль, можно отметить большую однородность смыслов, чем в случае с мегаполисом. Для создания графической айдентики малых городов логично использовать их исторические и культурные смыслы (при наличии таких), так как эти населенные пункты, как правило, не обладают группами явно противоположных смыслов, как в случае с мегаполисами – их имидж легко отражается в дизайне. В частности, Алмейда Д. и Алмейда П. отмечают особую важность такого аспекта, как исследование взаимосвязи между имиджем территории и концепцией её бренда в региональном развитии [11].

Можно выделить базовые подходы к созданию территориальной айдентики с позиции как смысла, так и формы, которые оформлены в виде таблицы под номером 6. Все четыре подхода к созданию территориальной айдентики созданы на основании материала искусствоведческого анализа образцов мировой территориальной айдентики. Данные подходы не всегда встречаются в чистом виде, и не всегда являются универсальными, так как визуальные коммуникации и графический дизайн находятся в непрерывном процессе развития, исследования в области технической эстетики также продолжаются.

Таблица 6. Подходы к созданию территориальной айдентики

с позиции смысла и формы

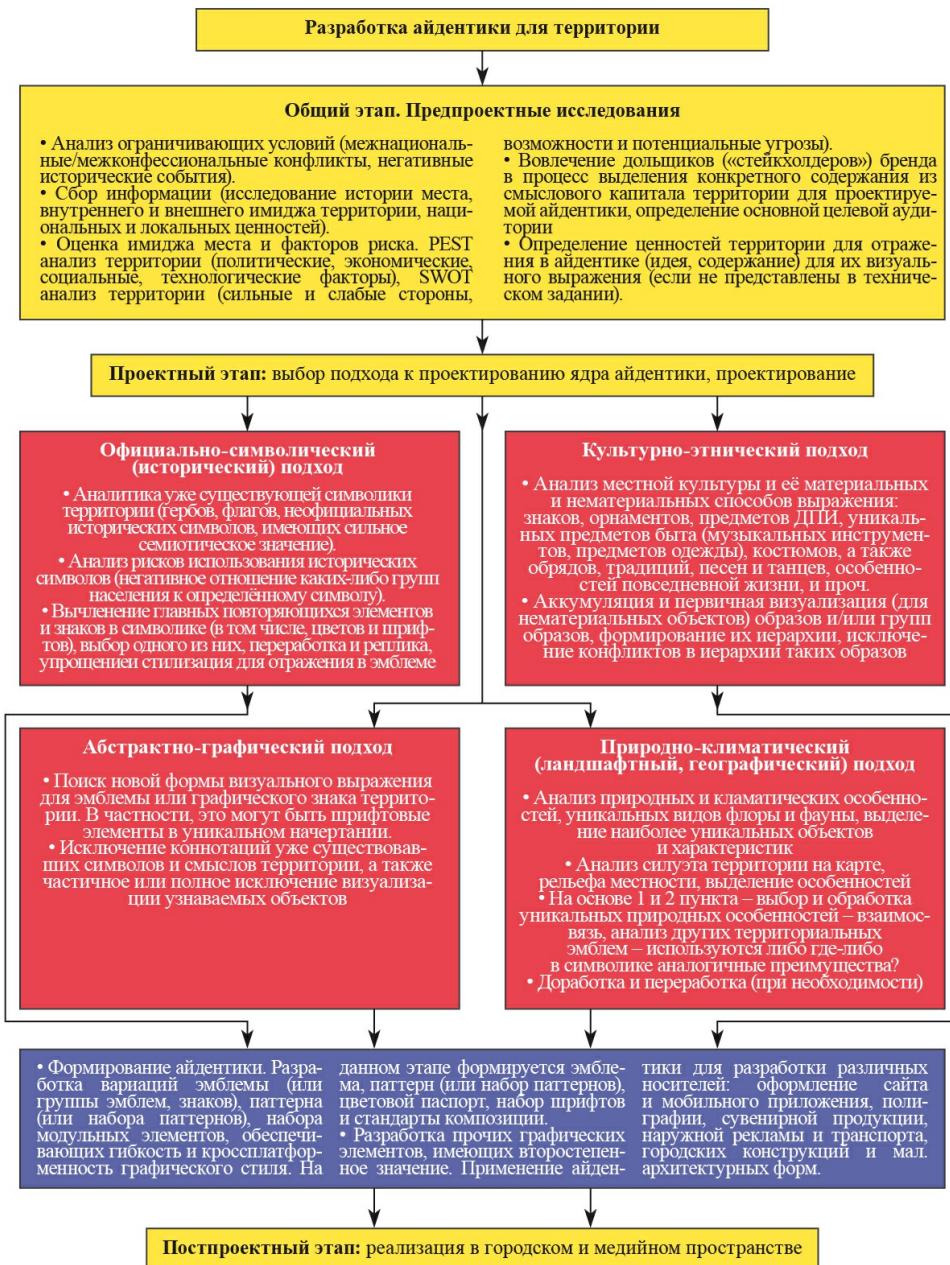
<b>№</b>	Типологический	Характеристика
----------	----------------	----------------

признак	характеристика
<b>1</b> Синтезирующий (абстрактно-графический) подход	Синтезирующий (абстрактно-графический) подход – формирование нового смысла и символа, наделение его значением.
<b>2</b> Официально-символический (исторический) подход	Официально-символический (исторический) подход – обращение к официальной символике в качестве источника.
<b>3</b> Национально-культурный (конфессиональный) подход	Национально-культурный подход – выражение национальных, конфессиональных и локальных культурных особенностей в символике.
<b>4</b> Природно-климатический (ландшафтный, географический) подход	Природно-климатический (ландшафтный, географический) подход – презентация уникальных природных, климатических, ландшафтных и географических особенностей в графической айдентике территории.

Так, например, абстрактно-графическая символика (№1 в табл. 6) может иметь легкие черты архитектурных объектов, или национальных символов, имеющие второстепенное значение по отношению к шрифту. Поэтому атрибуция такого символа теоретически возможна не только к I пункту (табл. 6), но и к национально-культурному (№3 в табл. 6), если буквы оформлены в виде силуэта узнаваемых архитектурных объектов. Ключевое решение по атрибуции такого символа принимается исходя из основного выразительного средства — шрифта, если именно он является основным выразительным средством.

С учётом анализа теоретического материала, а также эмпирического опыта, полученного при анализе образцов современных эмблем территорий, выделенных типологических признаков содержания и формы, а также подходов к созданию эмблем для городов и стран, сформулирован алгоритм проектирования территориальной айдентики (рис. 2), объединенный в систему вместе со всем ранее представленным теоретическим материалом, позволяющий развивать вариативные сценарии на практике.

Рисунок 2. Алгоритм дизайн-проектирования территориальной айдентики



## Выводы

1. Форма и содержание в дизайне современной территориальной айдентики — отдельные аспекты и этапы проектирования визуальной символики, которые недопустимо смешивать.
2. Предпроектные исследования крайне важны для выделения смыслового капитала территории, и напрямую влияют на конечный результат — восприятие эмблемы территории, её актуальности для данного места.
3. Выделенные подходы к формированию территориальной айдентики (синтезирующий, официально-символический, национально-культурный, природно-климатический) дают представление о смыслах и методах, применяемых для построения графической символики мест, а также могут использоваться на практике для создания новых символов.
4. Синтезирующий (абстрактно-графический) подход к созданию территориальной айдентики — наиболее актуален для мегаполисов, смысловой капитал которых разнообразен, противоречив, когда выбрать только один смысл для представления в их

эмблеме невозможно. Создаётся новый символ территории без отсылок к уже существующим, как правило, в уникальном шрифтовом решении, и надеяется значением.

5. Разработанный алгоритм проектирования территориальной айдентики делает возможным соблюдение на практике всех этапов предпроектных исследований, и наиболее корректно выбрать подход к её созданию. Данный порядок действий актуален для создания дизайнерами современной графической символики, так как до этих пор он не был чётко определён, некоторые его этапы игнорировались, что сказывалось на конечном результате.

## Библиография

1. Визгалов Д. В. Брендинг города / предисл. Л. В. Смирнягина. М.: Фонд Институт экономики города; 2011. – 160 с.
2. Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д. Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы / СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге; 2005. – 382 с.
3. Анхольт С., Хильдредт Д. Бренд Америка: мать всех брендов / М.: Издательство Добрая книга; 2010. – 232 с.
4. Динни К. Брендинг территорий. Лучшие мировые практики / Под ред. К. Динни; пер. с англ. Веры Сечной. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. – 336 с.
5. Родькин. П. Е. Визуальная политика. Фирменный стиль России. М.: Совпадение; 2007. – 159 с.
6. Стась А. Новая геральдика. Как страны, регионы и города создают и развиваются свои бренды. М.: Группа ИДТ, 2009. – 206 с.
7. Оптнер С. Системный анализ для решения деловых и промышленных проблем. М.: Советское радио, 1969. – 69 с.
8. Маслов М. М. Дизайн территориальной айдентики и брендинг территорий в научном поле искусствоведения // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство-стратегия проектной культуры XXI века», 2022. Том Часть 4, С. 4-7.
9. Родькин П. Бренд-идентификация территорий. ТERRITORIALНЫЙ брендинг: новая прагматичная идентичность. М.: Совпадение, 2016. – 248 с.
10. Имидж регионов России: инновационные технологии и стратегии ребрендинга / Под ред. И. А. Василенко. М.: Международные отношения, 2016 – 287 с.
11. Алмейда Г., Алмейда П. Влияние имиджа дестинации в рамках территориального бренда на развитие региона. Cogent Social Sciences, 2023, 9: 2233260.  
doi.org/10.1080/23311886.2023.2233260

## 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 несколько многословно, но исчерпывающе обозначил автор в заголовке («Типологические признаки и классификация территориальной айдентики с позиции содержания и формы. Подходы к формированию и алгоритм проектирования бренд-дизайна территорий»), является совокупность типологических признаков территориальной айдентики (в объекте) в бренд-дизайне территорий. Статья, таким

образом, носит методический характер в плане совершенствования практики брендинга / ребрендинга территорий.

Как справедливо отмечает автор, выбранная им тема не отличается достаточной теоретической проработанностью в российском дискурсе. Рецензент отмечает также, что и практика дизайна и брендинга / ребрендинга российских территорий не отличается последовательностью и связью с передовыми теоретико-методическими разработками. В связи с чем, как отмечает автор, «каждая страна или город, обладающая известным брендом с визуальной символикой, находит свои способы создания и внедрения айдентики, а также продвижения бренда территории, исходя из местных особенностей», включая, по мнению рецензента, в силу существенного разрыва практики с теорией негативные примеры управленческого волюнтаризма на некоторых территориях, приводящие не к рациональному (спланированному) экономическому и социальному эффекту, а к противоположному результату — неэффективному расходованию средств и торможению социально-экономического развития.

Таким образом, статья посвящена весьма актуальной теме, а обозначенный предмет исследования рассмотрен на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне, что восполняет существующий в российской практике дизайна территорий методический пробел.

Методология исследования основывается на комплексном подходе. Авторизованный методологический комплекс исследования опирается на принципы системного анализа по решению хозяйственных проблем крупной исследовательской лаборатории США «S. L. Optner & Associates», усиленного элементами искусствоведческого анализа и общетеоретических методов (типология, сравнение, анализ и синтез) с учетом принципа наглядности. В целом авторский подход релевантен комплексу решаемых научно-познавательных задач. Аналитическая часть хорошо фундирована, итоговые выводы аргументированы и заслуживают доверия.

Актуальность выбранной автором темы, как отмечено выше, не вызывает сомнений. Автор её хорошо разъяснил читателю, хотя рецензент подчеркивает, что именно наблюдаемый разрыв теории и практики дизайна российских территорий представляет наиболее острый аспект проблематики.

Научная новизна исследования, выраженная в типологии, сравнении и анализе передовых практик бренд-дизайна территорий, не вызывает сомнений.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя рецензент отмечает, что оформление ссылок в тексте не отвечает редакционным требованиям (автор применил «[4, стр. 56]», в то время как редакция требует [4, с. 56]). Кроме того, текст необходимо дополнительно вычитать: в некоторых местах описки усложняют прочтение авторской мысли (например, «... сравнение с материала с уже существующими теоретическими моделями» и др.).

Структура статьи соответствует логике изложение результатов научного исследования.

Библиография в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования, хотя рецензент отмечает, что необходимо, как того требует редакция и ГОСТ, указывать объем (кол-во страниц источников). Кроме того, автор упускает возможность позиционировать результаты своего исследования в более широком (международном) научном дискурсе (нет работ зарубежных акторов за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам в целом корректна и достаточна.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки 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 «Типологические признаки и классификация территориальной айдентики с позиции содержания и формы. Подходы к формированию и алгоритм проектирования бренд-дизайна территорий», в которой проведено исследование и дальнейшая разработка теоретического обоснования брендирования территорий.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что процесс брендирования территорий носит индивидуальный характер и обладает собственной методикой, так как алгоритмы проектирования и внедрения айдентики мест, а также порядок предпроектных исследований не определены технической эстетикой, и практически не исследовались. В связи с чем каждая страна или город, обладающая известным брендом с визуальной символикой, находит свои способы создания и внедрения айдентики, а также продвижения бренда территории, исходя из местных особенностей. Как отмечает автор, при разработке символики мест дизайнеру приходится работать со смыслами данной территории, которые требуется визуализировать в эмблеме и сопутствующей графике, вне зависимости от технического задания — регламентирует ли оно конкретный набор символов, или оставляет свободу выбора.

Актуальность исследования обусловлена, с одной стороны, малой численностью теоретико-эмпирических исследований по данной теме в технической эстетике. С другой - фактом растущей необходимости брендирования и популяризации уникальных мест как в России, так и за рубежом.

Цель исследования заключается в создании теоретического обоснования процесса формирования территориальной айдентики и разработке на его основе алгоритма проектирования территориального бренд-дизайна.

В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез, дедукция и индукция, обобщение, описание, классификация), так и искусствоведческий и компаративный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Котлер Ф., Динни К., Маслов М.М., Родькин П., Алмейда Г. и др. Эмпирическим материалом выступили проекты современных российских и зарубежных территориальных брендов.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения результатов при разработке проектов по продвижению имиджа исторических и современных территорий.

На основе анализа степени научной проработанности проблематики автор приходит к заключению о том, что публикации в исследуемой области имеют скорее прикладной характер и отличаются слабой проработкой в области науки, фундаментальные труды русскоязычных авторов в этой сфере практически отсутствуют. Детальная проработка данной тематики и составила научную новизну исследования.

Автором выделены три источника происхождения современной территориальной айдентики – официальная символика (геральдика), брэндинг коммерческих товаров (маркетинг) и фирменный стиль (графический дизайн).

В статье автором на основе классификации П. Родькина составлена авторская классификация типологических признаков территориальной айдентики с позиции формы и содержания, в которой ключевой позицией является четкое разделение указанных факторов формообразования.

Автор сформулировал наиболее актуальные подходы к созданию современной визуальной айдентики мест — синтезирующий, официально-символический,

национально-культурный и природно-климатический, получившие такие названия с точки зрения заложенного смысла.

На основе выделенных в статье подходов к формированию современной территориальной идентики автором разработан практический алгоритм разработки современных эмблем территорий и их графической идентичности. Разработанный алгоритм проектирования территориальной идентики делает возможным соблюдение на практике всех этапов предпроектных исследований и определение релевантного подхода к её созданию. Данный порядок действий представляется актуальным для создания дизайнерами современной графической символики.

Положения и теоретический материал представлен автором в форме рисунков, схем и таблиц с развернутым содержанием.

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

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение возможностей создания единого алгоритма формирования и продвижения имиджа территорий 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 11 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

## Англоязычные метаданные

### **"Mercury and Argus" by P. I. Sokolov: aesthetics of the painting, search for an artistic image, perception by contemporaries**

Zhelnova Elena Gennadyevna

Postgraduate student, The Herzen State Pedagogical University of Russia; Head of the exhibition department, Ilya Glazunov Moscow State Art Gallery

13 Volkhonka str., Moscow, 119019, Russia

✉ alena\_zhelnova@mail.ru



**Abstract.** Purpose of this article is analysis of painting by P. I. Sokolov (1753-1791) «Mercury and Argus» (1776) in context preferences of era. Objectives of study: analyze preparatory drawings and picture; study archival sources, artist reports; reveal process of painting; represent aesthetic ideals of epoch and perception of personality. Our focus will be on artistic process of creation historical picture in second half of XVIII century on example of work by P. I. Sokolov «Mercury and Argus». Research subject is role of sketches from nature, sketch composition in work of P. I. Sokolov on picture «Mercury and Argus». Author considers of visual technique, graphic-plastic composition, preparatory graphic, identifying process of working on picture based on academic education system. Citing quotes from letters, reports and writings of second half of XVIII century author analyses what was typical for art of period under study, what tasks artist set for himself, what conditions were necessary for expressiveness of visual image and idea of picture as well as her positive evaluation by her contemporaries. During study were applied: formal, formal-stylistic, art criticism analysis. Author comes to conclusion that work on historical painting in second half of XVIII century included a large systematic creative process dictated by academic education system at Imperial Academy of Arts. Analysis showed that execution of sketches and drawings from nature became basis for subsequent search for better image. Historical painting of second half of XVIII century reflected aesthetic views and ideals of era, being an artistic embodiment of ideas of theoretical treatises aimed at improving visual image. Novelty of research lies in considering painting not only as part of artistic heritage, but also as a reflection of academic education system at Imperial Academy of Arts in second half of XVIII century and aesthetics of educational classicism.

**Keywords:** painting, life drawing, classicism, preparatory drawing, The Imperial Academy of arts, academician of historical painting, Petr Ivanovich Sokolov, art of XVIII century, historical painting, graphics

### **References (transliterated)**

1. Babiyak V. V. Russkii akademicheskii uchebnyi risunok (XVIII – nachalo XX veka): Dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.04. – SPb., 2005. – 739 s.
2. Baiburova R.M. «Bez dobrykh del blazhenstva net...». Prosvetitel'skaya deyatel'nost' Akademii khudozhestv v XVIII veke. – M.: BuksMArt, 2021. – 208 s.
3. Karev A.A. K voprosu ob istokakh istoricheskoi kartiny v Rossii// Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8: Iстория. – M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2019. № 1. – S. 146–159.

4. Karev A. A. Klassitsizm v russkoi zhivopisi. – M.: Belyi gorod, 2003. – 319 s.
5. Karev A.A. O vospitanii istoricheskogo zhivopistsa v Rossii XVIII veka // Imperatorskaya Akademiya Khudozhestv. Dokumenty i issledovaniya k 250-letiyu so dnya osnovaniya. – M.: Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2010. – S. 125–133.
6. Kovalenskaya N. N. Russkii klassitsizm. – M.: Iskusstvo, 1964. – 703 s.
7. Kondakov S. N. Yubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv. 1764–1914. Chast' II. Biograficheskaya. – SPb.: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1915. – 454 s.
8. Moiseeva S. V. K luchshim uspekham i slave Akademii. Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Imperatorskoi Akademii. – SPb.: DMITRII BULANIN, 2014. – 216 s.
9. Petrov P. N. Khudozhestvennye i istoricheskie zameki P. N. Petrova.– SPb.: politekhn. zavedenie A. Baumana, 1862. Ch. II. – 97 s.
10. Pozharova M. A. Rechi Dzhoshua Reinol'dsa v kontekste russkoi khudozhestvennoi mysli XVIII veka // Pozharova M.A. Evropeiskie kontseptsii iskusstva v russkoi kul'ture XVIII veka. Ocherki. – M.: BuksMArt, 2022. – S. 121–131.
11. Risunok i akvarel' v Rossii. XVIII vek: Al'manakh. – SPb.: Palace Editions, 2005. Vyp. 80. – 176 s.
12. Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv. F. 789. Op. 1 ch.1. D. 635. L. 1-38.
13. Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv. F. 789. Op. 1 ch.1. D. 705. L. 11-28.
14. Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv. F.789. Op. 1 ch.1. D. 820. L. 1

## **Between Kochel and Kalmunz. Early plein airs by Gabriele Munter at the school "Phalanx" by Vasily Kandinsky.**

**Matyunina Daria Stanislavovna**

PhD in Art History

Associate Professor; Department of Fine, Decorative Arts and Design; Institute of Culture and Arts of Moscow City Pedagogical University

125363, Russia, g. Moscow, ul. Fabritsiusa, 21, of. 101

✉ matdarya@ya.ru



**Semyonova Maria Aleksandrovna**

Doctor of Pedagogy

Professor; Department of Fine, Decorative Arts and Design; Institute of Culture and Arts of Moscow City Pedagogical University

125363, Russia, Moscow, Fabricius str., 21, office 115

✉ semenovamat@mgpu.ru



**Habibova Alevtina Sakmarovna**

PhD in Pedagogy

Associate Professor; Department of Fine, Decorative Arts and Design; Institute of Culture and Arts of Moscow City Pedagogical University

125363, Russia, Moscow, Fabricius str., 21, office 205

✉ khabibovaas@mgpu.ru



**Abstract.** The subject of the study of the proposed article is the early plein-air works of the German expressionist artist Gabriele Munter, later a member of the Blue Horseman art

association, a student and friend of Vasily Kandinsky. The authors of the article aim to review and introduce into scientific circulation a number of Munter's sketches created by her during summer trips to the plein air in 1902-1903 to the Alpine towns of Kochel and Kalmunz with the Munich art school "Phalanx", headed by Kandinsky. The article also examines the picturesque plein-air works by Kandinsky, created by him in the same years there, in Bavaria - mainly landscapes and sketches of figures in the landscape. The authors of the study see as their task to trace the influence of Kandinsky's artistic manner and his role as a teacher on the formation of a Munter painter. The research methodology includes formal stylistic, comparative methods of art criticism analysis, as well as a comprehensive historical and biographical approach. The relevance of the study is due to its scientific novelty: the authors of the article for the first time in Russian-language art history literature describe the pre-expressionist works of Munter during the period of joint plein-airs with Kandinsky, trace the formation of her artistic vision and picturesque manner, the influence of Kandinsky on her formation. The development of the impressionistic technique common to Munter and Kandinsky in the early 1900s, according to the authors of the article, is combined with individual searches for expressiveness of form and color. The first experiments of plein-air oil painting in a special "spatula technique" under the guidance of Kandinsky were accompanied by the successful search for Munter in the field of graphics, mastering the technique of printing color woodcuts. The authors of the article come to the conclusion that the formation of the original manner of Munter was equally influenced by both pictorial emancipation through sketching practice in oil, as well as their own experiences in drawing and engraving.

**Keywords:** study, impressionism, expressionism, landscape, The Blue Rider, woodblock print, graphics, painting, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter

## References (transliterated)

1. Baranova M. A. Istorya odnoi lyubvi: (Vasilii Kandinskii i Gabiele Myunter). K 100-letiyu «Sinego vsadnika» // Inye berega, №3 (23). Moskva, 2011. S. 116-140.
2. Dost K. – I. Gabriele Myunter i khudozhestvennykh avangard iskusstva KhKh veka // Tret'yakovskaya galereya. №1 2022 (74). S. 70-85.
3. Silina M. M. Galereya Lenbachhaus. M.: Direkt-Media, Komsomol'skaya pravda, 2013. 96 s.
4. Silina M. M. Gabriele Myunter. M.: Direkt-Media, Komsomol'skaya pravda, 2017. 70 s.
5. Der Blaue Reiter. Aus dem Lenbachhaus München: Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky. Hrsg. von Stiftung Frieder Burda, Helmut Friedel und Annegret Hoberg. Texte von Frieder Burda, Helmut Friedel, Annegret Hoberg, Matthias Mühling. Baden-Baden: Museum Frieder Burda, Ostfildern, 2009. 232 s.
6. Eichner J. Kandinsky und Gabriele Muenter – Von Urschprüngen moderner Kunst. Muenchen: Verlag F. Bruckmann, 1957. 221 s.
7. Filip O. Das Russenhaus: Roman um Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. Munchen: Langen Müller, 2007. 240 s.
8. Gabriele Münter. Katalog der Ausstellung. Kunstverein in Hamburg, Apr. – 29. Mai 1988 etc. Hrsg. von Karl-Egon Vester. Bremen: Manholt, 1988. – 133 s.
9. Gabriele Münter: Werke im Museum Gunzenhauser. Dieser Bestandskatalog des Museum Gunzenhauser erscheint anlässlich der Ausstellung Gabriele Münter. Gemälde, Hinterglasmalerei, Arbeiten auf Papier, 2. November 2008-19. April 2009. 2009. 179 s.
10. Gabriele Münter: 1877-1962. Gemälde, Zeichnungen, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz. Städt. Galerie im Lenbachhaus München, 22. April-3. Juli 1977.

München, 1977. 142 s.

11. Gabriele Münter. 1877-1962. Retrospektive. Herausgegeben von Annegret Hober und Helmut Friedel. Mit Beiträgen von Shulamith Behr, Reinhold Heller, Annegret Hoberg, Annika Öhrer. Prestel-Verlag, Muenchen, 1992. 300 s.
12. Heller R. Gabriele Münter: the years of Expressionism. 1903-1920. Ausstellung Milwaukee. Wisbaden, 1997. 184 s.
13. Henn S.L., Mühling M. Unter freiem Himmel: unterwegs mit Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2020. 252 s.
14. Hoberg A. Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences 1902-1914. Prestel, 2005. 159 s.
15. Hoberg A. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen. Prestel, 1994. 159 s.
16. Kandinsky V.V. Briefwechsel: Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc. Munchen: Piper, Zurich, cop. 1983. 327 s.
17. Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau, 1908-2008. Eine Sonderausstellung im Schlossmuseum Murnau 11. Juli bis 9. November 2008. Bearbeitet von Brigitte Salmen. Murnau, 2008. 168 s.
18. Kleine G. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky: Biographie eines Paars. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1994. 813 s.
19. Münter G., Hartlaub G.F. Menschenbilder in Zeichnungen. Berlin, 1952. 20 s.
20. Gabriele Münter- und Johannes Eichner- Stiftung // [sait fonda Gabriele Myunter i Iokhannesa Aikhnera]. URL: <https://www.muenter-stiftung.de/> (data obrashcheniya: 06.04.2024)
21. Lenbachhaus. Gabriele Münter-und Jochannes Eichner Stiftung // [stranitsa sobraniya Gabriele Myunter i Iokhannesa Aikhnera na saite gorodskoi galerei Lenbachhaus v Myunkhene]. Münshen, 2020. URL: <https://www.lenbachhaus.de/museum/stiftungen/gabriele-muenter-und-johannes-eichner-stiftung> (data obrashcheniya: 06.04.2024)
22. Maler in Kallmünz. Malerkolonie Bergverein Kallmünz. // [sait khudozhestvennoi kolonii g. Kal'myunts]. Kallmünz. URL: <https://www.bergverein-kallmuenz.de/Maler-in-kallmuenz/13-Gabriele-Muenter.html> (data obrashcheniya: 06.04.2024)
23. Unter freiem Himmel. Unterwegs mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter 13. Oktober 2020 – 30. Januar 2022. Lenbachhaus // [stranitsa vystavki «Pod otkrytym nebom. V puteshestvii s Vasiliem Kandinskym i Gabriele Myunter» saita gorodskoi galerei Lenbachhaus v Myunkhene]. Münshen, 2020. URL: <https://www.lenbachhaus.de/programm/ausstellungen/detail/unter-freiem-himmel> (data obrashcheniya: 06.04.2024)

## **Jianzhi art in the works of Chinese artist Ku Shulan (analysis of the creative method on the example of the work "The Goddess of Paper Cutting")**

Postgraduate student at the School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (Russia); Senior Lecturer at the Department of Art and Design, Heihe University (China)

690922, Russia, Primorsky Krai, Vladivostok, Russian Island str., FEFU campus, building 6.2, sq. 449

✉ tczin.fen1@dvfu.ru



Fedorovskaya Natal'ya Aleksandrovna

Doctor of Art History

Professor, Director of the Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University

690922, Russia, Primorsky Krai, Vladivostok, Russian Island str., Building F, office 406

✉ fedorovskaya.na@dvfu.ru



**Abstract.** The subject of this article is the study of the work of the famous Chinese master of folk crafts Ku Shulan (1920-2004), which demonstrates the trends in the modern development of the Chinese folk art of paper cutting (jianzhi). Particular attention is paid to the analysis of the collage technique of Ku Shulan, the identification of its creative method, the features of the technological process, the formal-stylistic and figurative-symbolic content of the carved paintings. The paper analyzes one of the most famous works of Qu Shulan "The Goddess of Paper Cutting", which demonstrates the characteristic features of her author's style. The key methods used in this study are historical-cultural, historical-comparative, and historical-biographical, which made it possible to show the work of Ku Shulan in the context of traditional jianzhi art. Also, to study the creative method of Ku Shulan and identify the figurative and symbolic specificity of the work under consideration, formal-stylistic and semiotic analysis was used.

The novelty of the research lies in the fact that a detailed analysis of the technological process of creating works according to the method of Ku Shulan is carried out, revealing the specifics of her work with the jianzhi technique and the creative method itself. On the basis of the traditional technique of paper cutting, Ku Shulan created her own technology - she added collage, cutting, gluing and lining, thereby opening up new opportunities for the development of the art of jianzhi. The main conclusion of the study is that in the context of modern globalization, the art of paper cutting by Ku Shulan acts as a rich source of ideas for the preservation, development and popularization of Jianzhi folk art both in China and in the world.

**Keywords:** color in jianzhi, Goddess Jianzhi, Chinese Buddhist Symbolism, collage, traditional art, paper cutting, jianzhi, ornament in jianzhi, creative method of Ku Shulan, Ku Shulan

## References (transliterated)

1. Martynova N.V, Slipetskaya D.R. Fenomen traditsionnogo kitaiskogo ornamental'nogo iskusstva Tszyan'chzhi: traditsii i sovremennost' // American Scientific Journal. 2020. № (37). S. 12-17.
2. Van Kein. Razvitie i izuchenie kitaiskogo narodnogo iskusstva vrezaniya iz bumagi // Filosofiya i kul'tura. 2023. №4.
3. Van' Tszyan'e. Simvolizm v proizvedeniakh iskusstva tszyan'chzhi 剪纸 raiona tszin'chzhou // Filosofiya i kul'tura. 2022. №4.
4. 周路.天国的使者—剪花娘子库淑兰//民艺.2018.01.第120-125页. Chzhou Lu. Poslannik

- Tsarstva Nebesnogo-Boginya vyrezaniya iz bumagi Ku Shulan' // Minyi. 2018.01. C. 120-125.
5. 张洁,田龙过.库淑兰剪纸作品中对“人物”形象的转译//名作欣赏.2015.06.第161-162页. Chzhan Tsze, Tyan' Lungo. Perevod obraza «personazha» v vyrezannykh iz bumagi rabotakh Ku Shulanya//Otsenka shedevrov. 2015.06. S. 161-162.
  6. 咸阳市人民政府.民间工艺大师库淑兰剪纸//百度百科.[电子资源] Munitsipal'noe narodnoe pravitel'stvo Syan'yana. Master narodnogo remesla Ku Shulan' vyrezaet bumagu // Entsiklopediya Baidu [Elektronnye resursy]. URL: [https://baike.baidu.com/reference/8092413/533aYdO6cr3\\_z3kATPOJn6\\_3My\\_AYo-v7eLbB7pzzqIP0XOpX5nyFJA74dkm\\_\\_lgWgzEptZhbpkPnPczFQMMp78Pc-0xQ70ngy67Dg](https://baike.baidu.com/reference/8092413/533aYdO6cr3_z3kATPOJn6_3My_AYo-v7eLbB7pzzqIP0XOpX5nyFJA74dkm__lgWgzEptZhbpkPnPczFQMMp78Pc-0xQ70ngy67Dg) (data obrashcheniya: 21.12.2023).
  7. 陈莉.库淑兰剪纸艺术作品分析//美术广角.2017.07.第119-120页. Chen' Li. Analiz vyrezannykh iz bumagi proizvedenii iskusstva Ku Shulan' // Izobrazitel'noe iskusstvo shirokii vzglyad. 2017.07. S. 119-120.
  8. 李喆.浅析库淑兰的剪花娘子作品//品牌.-2014. 08(下).第83-84页. Li Chzhe. Analiz rabot Ku Shulan' Boginya vyrezaniya iz bumagi // Brend. 2014.08. S. 83-84.
  9. 王雅勤.库淑兰彩贴剪纸里的艺术元素与内涵浅析//非遗大视野.2023.(10).第80-83页. Van Yatsin'. Ku Shulan': analiz khudozhestvennykh elementov i konnotatsii v vyrezannoi bumage s tsvetnoi pastoi // Videnie nematerial'nogo kul'turnogo naslediya. 2023.(10). S. 80-83.
  10. 凤冠霞帔“fèngguān xiápèi” //百度百科. URL: [https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma_search-box) (data obrashcheniya 2023.12.06). Fenguan'syapei “fèngguān xiápèi” [Elektronnye resursy]. // Entsiklopediya Baidu URL: [https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E5%86%A0%E9%9C%9E%E5%B8%94?fromModule=lemma_search-box) (data obrashcheniya: 06.12.2023).
  11. 吕芳艳.浅议库淑兰剪纸中的生命力//现代交际. 2011.05.第95页. Lyui Fan"yan". Kratkaya diskussiya o zhiznennoi sile v vyrezanii iz bumagi Ku Shulanya // Sovremennaya kommunikatsiya. 2011.05. S. 95.
  12. 张洁,田龙过.库淑兰剪纸作品中对“人物”形象的转译//名作欣赏. 2015.06.第161-162+173. Chzhan Tsze, Tyan' Lungo. Perevod obraza «personazha» v vyrezannykh iz bumagi rabotakh Ku Shulan' // Otsenka shedevrov. 2015.06. S. 161-162+173.
  13. 郝秀丽.库淑兰“剪花娘子”色彩的图像学研究//流行色.2022.(11).第8-10页. Khao Syuli. Tsvetnoe ikonograficheskoe issledovanie Ku Shulan' «Boginya vyrezaniya iz bumagi» // Popular Color. 2022. (11). S. 8-10.
  14. 张西昌,李腾子,刘君涛,郭知凡.“花间世界:库淑兰作品研究展”四人谈//围炉夜话.2022.06. 第131-135页. Chzhan Sichan, Li Tentszy, Lyu Tszyun'tao, Go Chzhifan'. Mir tsvetov: issledovatel'skaya vystavka rabot Ku Shulan' «Chetyre cheloveka razgovarivayut // Beseda u kamina. 2022.06. C. 131-135.
  15. 张蒙蒙.关中旬邑库淑兰剪纸艺术与视觉符号研究//西安建筑科技大学.2015 Chzhan Menmen, Guan' Chzhun'i, Ku Shulan', Iskusstvo vyrezaniya iz bumagi i vizual'nye simvoly//Sian'skii universitet arkhitektury i tekhnologii, 2015. 67 p.

## Reflection of Aesthetic Concepts of Russian Realism in Chinese Visual Art

Su Weisai

PhD in Art History

Postgraduate student, Department of History and theory of art, Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

191186, Russia, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

✉ 516899997@qq.com



**Abstract.** This paper examines the impact of Russian realism on Chinese visual art, focusing on how Chinese artists have adapted and reinterpreted Russian aesthetic concepts. The study highlights the role of cross-cultural exchanges in enriching both traditional Chinese art and the broader understanding of realism. Through a detailed analysis, the author explores the reflection of Russian realism's social criticism and humanistic ideals in Chinese artistic practices, and how these influences have fostered new artistic forms and themes within China. The research employs comparative analysis of artworks and artistic traditions alongside historical and cultural contexts of both Russia and China. This approach underscores the importance of international artistic exchanges in creating a more diverse and multicultural art world. The study's novelty lies in uncovering the mechanisms of cultural integration and innovation through artistic exchanges between the two countries, detailing how Russian realism has not only shaped Chinese art but also spurred the creation of unique forms that reflect contemporary societal and cultural demands. Significantly, the fusion of Russian realism and traditional Chinese aesthetics has led to a new artistic direction in China that melds global artistic trends with local cultural values. This synthesis has facilitated deeper cultural dialogues and mutual understanding, enriching the artistic traditions of both Russia and China. Artists have been provided with new opportunities to explore innovative ideas and forms, thus strengthening cross-cultural ties and expanding the boundaries of artistic interaction. The paper emphasizes the transformative power of this artistic merger in enriching the global art space and fostering a more inclusive and varied artistic milieu.

**Keywords:** Artistic traditions, Intercultural interaction, Innovation, Adaptation, Humanistic ideals, Social criticism, Cultural exchange, Chinese visual art, Russian realism, Cultural integration

## References (transliterated)

1. Valentin, Angelov. Sovremennyi realizm (A Kommentarii k materialam iz izobrazitel'nogo iskusstva) // Vizualni izsledvaniya. 2022. № 6(3). S. 233-240. DOI: 10.54664/mman7692
2. Stepanov, A. D. Perekhodnaya epokha v literature i termin realizm (1840–1850-e gg.) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura. 2022. № 19(3). S. 497-514. DOI: 10.21638/spbu09.2022.306
3. Van Sh. Sovremennaya kitaiskaya zhivopis' na voennyyu tematiku: «novyi realizm» i vernost' traditsiyam // Chelovek i kul'tura. 2022. №4. S. 46-56. DOI: 10.25136/2409-8744.2022.4.38497
4. Dikun T. A. Metamorfozy psikhologizma v realisticheskoi traditsii (na primere romana A. I. Slapovskogo «ya ne ya») // Vestnik IGLU. 2012. №1 (17). S. 128-124.
5. Pozdnyakov K.S. «Zapisnye knizhki» I. Il'fa 1930-kh godov kak svидетельство оформления сotsrealisticheskogo diskursa // Semioticheskie issledovaniya. 2022. T. №4. C. 59-65. DOI: 10.18287/2782-2966-2022-2-4-59-65
6. Pein, Dzh. Retsenziya na knigu "Rossiiskii kapitalisticheskii realizm: Tolstoi, Dostoevskii i Chekhov, Vadim Shneider // Sovremennyi yazykovoi obzor, 2022. №117(2).

- C. 319-321. DOI: 10.1353/mlr.2022.0052.
7. Yan Ts. Interpretatsiya istorii i byta kitaiskogo naroda v proizvedeniyakh russkikh khudozhnikov-emigrantov 1920-kh-1930-kh godov // Filosofiya i kul'tura. 2022. № 10. S. 158-167. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.10.38978
  8. Tzin', L. Rol' Instituta im. I.E. Repina v istorii khudozhestvennogo obmena mezhdunarodnymi Kitaem i Sovetskym Soyuzom (1920-1966 gg.) // Voprosy istorii. 2023. № 6-1. S. 188-199. DOI: 10.31166/VoprosyIstorii202306Statyi13.
  9. Tsyomin M. Osnovnye peresecheniya v podkhodakh russkikh i kitaiskikh khudozhnikov k voploscheniyu landshaftov Kitaya v zhivopisi // Kul'tura i iskusstvo. 2022. № 4. S. 33-46. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.4.37855
  10. Pinpin, I. Vliyanie i osobennosti kitaiskogo realizma v zhivopisi s aktsentom na traditsii i sovremennosti // Zhurnal dlya pedagogov, prepodavatelei i trenerov. 2021. № 12(1). S. 165-172. URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7894895.pdf>.

## **The image of Pyotr Verkhovensky from F. M. Dostoevsky's novel «Demons»: from the real S. G. Nechaev to new images in the cinema**

Ostapenko Anton Sergeevich

Postgraduate student, Department of the Theory and History of Screen Culture, Institute of Film and Television (GITR)

32a Khoroshevskoe Sh., Moscow, 123007, Russia

✉ suinantoof@mail.ru



**Abstract.** The author of the article offers the analysis and dissection of the image of Peter Verkhovensky, one of the main characters of F. M. Dostoevsky's novel «Demons» (1872). The prototypes of the hero from the history of Russia of the XIX<sup>th</sup> century are considered in detail, on the example of S. G. Nechaev and M. V. Petrashevsky. The image of a character from F. M. Dostoevsky's novel is analyzed. The author pays special attention to the review of the hero's representation in three post-Soviet film adaptations from 1992 to 2024. The author analyzes the characteristic features, behavior and motivation of the character of Pyotr Verkhovensky from the novel in the screen adaptations, their independent evolution within the cinematography, how and to what extent the image changes depending on the actual socio-cultural context of the time and its positioning.

This study used hermeneutic and dialectical method to analyze the form of representation of the image of the character in post-Soviet cinematography, as well as the theory of cultural hegemony of A. Gramsci is used to study the reasons for the changes and representation of the hero by the authors of film adaptations.

The novelty of the study lies in the complex consideration and analysis of prototype images from real history. The key character from F.M. Dostoevsky's novel is studied, delving into the writer's worldview and perception of the revolutionary movement and individual personalities. The author examines the representations of the character in the domestic cinematography on the example of screen adaptations of «Demons (Nikolai Stavrogin)» 1992, «Demons» of 2014 and Sergey Arlanov's new mini-series 2024 «Qlipot». Attention is paid to the context of actual events for their time, which influenced the formation of the image of the movie hero.

**Keywords:** Hermeneutics, Dialectics, Cultural hegemony, Representation, Film adaptation, Gramsci, Cinematograph, Demons, Peter Verkhovensky, Dostoevsky

## References (transliterated)

1. Makienko M. G. Khudozhestvennyi obraz i simvol kak osnova prostranstvenno-vremennoi real'nosti kinofil'ma (na primere khudozhestvennogo fil'ma «Karnaval») // Molodoi uchenyi. 2009. № 8 (8). S. 190-191.
2. Mil'don V. I. Chto zhe takoe ekranizatsiya? // Mir russkogo slova. 2011. № 3. S. 10.
3. Lysova N. A. Repräsentatsiya obraza proshlogo v sovremennykh otechestvennykh igrovых istoricheskikh fil'makh // Filosofiya i kul'tura. 2020. № 2. S. 12-26.
4. Gramshi A. Izbrannye proizvedeniya / Pod obshch. red. I. V. Grigor'evoi. M.: Politizdat. 1980. S. 331.
5. Leviafan: Kontrgegemoniya i evrotsentrism (vyp. 5) / Pod. red. A. G. Dugina. M.: Evraziiskoe Dvizhenie. 2013.
6. Puyu Yu. V. Problema manipulyatsii i vlasti v teoreticheskem nasledii A. Gramshi // Filosofiya prava. 2008. № 6. S. 13.
7. Kichigina V. V. Prorochestvo kak cherta poetiki pozdnego Dostoevskogo // Voprosy zhurnalistiki, pedagogiki, yazykoznaniya. 2015. № 24 (221). S. 27.
8. Palibrk V. Paradigma postmoderna v romane «Besy» F. M. Dostoevskogo // Khristianskoe chtenie. 2016. № 6. S. 184.
9. Dostoevskii F. M. Sobr. soch. v 15 tt. Leningrad: Nauka. 1996.
10. Nechaev S. G. Katekhizis revolyutsionera, Revolyutsionnyi radikalizm v Rossii: vek devyatnadtsatyi. Moskva: Arkheograficheskii tsentr. 1997. S. 363.
11. Napiro R. G. Petr Verkhovenskii kak estet // Voprosy literatury. 1979. № 10. S. 236.
12. Belov S. V. Roman F. M. Dostoevskogo «Besy»: nekotorye aspekty vospriyatiya // Vestnik SPbGIK. 2013. № 4 (17). S. 132.
13. Kazakova N. Yu. K osmysleniyu publitsisticheskogo plasta romana F. M. Dostoevskogo «Besy»: Petr Verkhovenskii kak arkhetip // Vestnik RGGU. 2016. № 8 (17). S. 98.
14. Stepchenkova V. N. Manipulyativnye strategii Petra Verkhovenskogo v romane F. M. Dostoevskogo «Besy» // Problemy istoricheskoi poetiki. 2023. № 1. S. 94.
15. Volkova E. A. Otrazhenie temy nigelizma v sotsial'noistoricheskikh vzglyadakh F. M. Dostoevskogo (na primere romana «Besy») // Uchenye zapiski OGU. 2016. № 3 (72). S. 35.
16. Surovtsev S. S. Razvitie i stanovlenie filosofskikh vzglyadov F. M. Dostoevskogo // Vestnik MGTU. 2008. № 1. S. 50.
17. Fedorova E. A. Printsip dominanty v obrazakh geroev romana «Besy» F. M. Dostoevskogo (v svete eticheskogo ucheniya A. A. Ukhtomskogo) // Problemy istoricheskoi poetiki. 2023. № 1. S. 124.

## Female archetypes in the mythological model of television news culture

Lavrova Elena Nikolaevna □

Postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture at the GITR Film and Television School

125284, Russia, Moscow, Khoroshevskoe highway, 32a

✉ elena\_478@mail.ru

**Abstract.** This study is aimed at identifying patterns of the embodiment of the female image

in the information stories of domestic and foreign TV channels. The subject of this article is a mythological model of constructing reality in modern mass media. The object is television news stories in 2017-2023, in which female archetypes are most clearly revealed. Special attention is paid to the information coverage of the foreign topic of the feminist action MeToo and the domestic criminal case of the Khachaturian sisters. The research is aimed at comparing the mythological structure of the plot with the techniques of television broadcasting and understanding the broadcast of the female image on television screens. Thus, the article puts forward a hypothesis: when covering information topics, the media uses a model of a mythological structure, and as a result, a system of archetypes that forms the viewer's opinion. This work is based on the theory of archetypes developed by the scientist K. Jung, which is visualized in the information topics of the last decade. The analysis is of scientific interest in connection with the growing feminist discourse in society, of which television is becoming one of the key broadcasters. Of particular importance is the study of the symbolization of the female image on the television screen through the concepts of C. Jung and E. Neumann, using the example of the main themes of feminist discourse in recent years. The novelty of the research lies in a new theoretical understanding of the ways in which television content affects the viewer. The main conclusions of the study are the confirmation of a scientific hypothesis: about the use of the media of a mythological structure through which a system of archetypes is broadcast, which in turn leads to a stable formation of public opinion. In addition, the author examines the mythological archetypes of communication, which represent the main ways of transmitting information in the modern world.

**Keywords:** Female image, News, MEDIA, Media Culture, Feminism, Television, Information programs, Mythology, Archetypes, Communication

## References (transliterated)

1. Bart R. Mifologii [Tekst] / Rolan Bart; [per. s fr., vstup. st. i komment. S. Zenkina]. – 3-e izd. – Moskva: Akademicheskii proekt, 2014. – 351 s
2. Bodriyar, Zh. (2020). Obshchestvo potrebleniya. – Moskva: AST.
3. Vogler, K. (2019). Puteshestvie pisatelya: mifologicheskie struktury v literature i kino. Moskva: Al'pina non-fikshn.
4. Gellouei A. i drugie. Ekskommunikatsiya: tri esse o media i meditatsii / Aleksandr R. Gellouei, Yudzhin Taker, Makkenzi Uork; perevod s angliiskogo A. Grishina. – Moskva: Ad Marginem, 2022. – 253 s.
5. Kaverina E., Dekich E. Razvitie feministicheskogo diskursa v tsifrovyykh media (opyt Rossii i SShA) // Vypusk 4 2020 Media al'manakh.
6. Lazarsfel'd P.F. Vybor naroda: kak izbiratel' prinimaet reshenie v prezidentskoi kompanii [Tekst] / Pol Feliks Lazarsfel'd, [B. Berel'son, Kh. God]; avtory russkogo perevoda: M. Yu. Zavgorodnyaya [i dr.]. – Ul'yanovsk: UIGU, sor. 2018. – 151 s.
7. Lebon G. Psikhologiya narodov i mass//[Soch.] Gustava Lebona; Per. s fr. A. Fridmana i E. Pimenovoi. – Sankt-Peterburg: F. Pavlenkov, 1896., II, 329 s.
8. Maklyuen, M. (2014). Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka. Moskva: Kuchkovo pole.
9. Novikova, A. A. (2009). Arkhetipicheskie geroi na TV: massovaya kul'tura Moskva: Observatoriya kul'tury. S. 53-59.
10. Noiman E. Velikaya Mat' [Tekst] / Erikh Noimann; [per. I. Erzina]. – Moskva: Dobrosvet: KDU, 2012. – 406 s.
11. Stroeva O.V. Arkhetip geroya v kontekste neomifologizma sovremennoi ekrannoi

- kul'tury // Vestnik VGIK. T. 11, No 2.40, 2019. S. 116-126.
12. Stroeva O.V. Germenevtika neomifologicheskogo obraza «Meduzy s golovoi» Perseya» // Nauka televideniya. 2023. 19 (4). 13-59. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.4-13-59>, <https://elibrary.ru/ZUHWVA>
  13. Filippova S.V., i Makarova E.V. «Vainshteingeit»: kommentarii kak sredstvo reprezentatsii obshchestvennogo mneniya».
  14. Freid A. Psikhologiya "Ya" i zashchitnye mekhanizmy: [Per. s angl.] / Anna Freid. – Moskva: Pedagogika-press, 1993. – 140,[2] s.
  15. Tsilinski Z. Arkheologiya media [Tekst] / Zigmund Tsilinski, Per B. Skuratov. Moskva: Ad marginem 2019 g. – 384 s.
  16. Yung K. Dusha i mif: Shest' arkhetipov: Per. s angl. / Karl Gustav Yung. – Moskva: ZAO "Sovershenstvo"; Kiev: Port-Royal', 1997. – 382 s.
  17. Barnes, N. (2020). Trace publics as a qualitative critical network tool: Exploring the dark matter in the #MeToo movement. *New Media & Society*, 22(7), 1305-1319. <https://doi.org/10.1177/1461444820912532>
  18. Blumell, L. E., & Huemmer, J. (2021). Reassessing balance: News coverage of Donald Trump's Access Hollywood scandal before and during #metoo. *Journalism*, 22(4), 937-955. <https://doi.org/10.1177/1464884918821522>
  19. Boyd, A., & McEwan, B. (2022). Viral paradox: The intersection of "me too" and #MeToo. *New Media & Society*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/14614448221099187>
  20. Gerbaudo, P. (2022). From individual affectedness to collective identity: personal testimony campaigns on social media and the logic of collection. *New Media & Society*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/1461444822112852>

## **Ornament in the architecture of mosques in Jordan: traditions and innovations**

**Al-Tamimi Sakher Mukhammed** □

Postgraduate student, Department of Art History and Museology, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin

620002, Russia, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, Lenin str., 51, office 426

✉ sakher.tameme@yahoo.com

**Pankina Marina Vladimirovna** □

Doctor of Cultural Studies

Professor, Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin

620002, Russia, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, Mra str., 19, of. I-314

✉ m.v.pankina@urfu.ru

**Abstract.** The object of the study is ornaments in the architecture of ancient and modern mosques. Using the example of mosques in Amman (Jordan), traditional ornaments are considered from the point of view of their purpose, content and symbolism, location and plastic organization. The compositional techniques, stylization methods, images used in ornaments are analyzed. In the modern architecture of mosques, continuity in approaches to decoration is combined with the active use of modern technologies in the construction and interpretation of ornaments, their embodiment in the material. Since there are strong changes in the space-planning solutions of mosques in connection with modern functional tasks, it is

ornaments that are the most important means of identifying religious buildings. New interpretations of the visual language and the purpose of the decoration of mosques are due to the processes of globalization and the use of computer technologies for the design of structures. The authors conclude that it is necessary to follow the canons of Islamic ornamental motifs when using them in modern architecture, especially in religious buildings. By offering engineering and artistic innovations, architects must preserve the structure, plasticity and symbolism of ornaments in which the philosophy of Islam accumulates.

**Keywords:** symbolism, islami, girih, geometric ornament, Islamic ornament, mosques of Amman, architecture of mosques, Islamic architecture, symbolism of ornament, traditions

## References (transliterated)

1. Abdel'-Gavad, Taufik Akhmed (2010). Istorya islamskoi arkitektury. Anglo-Egyptian Library, Cairo, Yarmouk University, Irbid. – URL: <http://hip.jopuls.org.jo> (data obrashcheniya: 18.08.2023).
2. Abu Ganima, Ali (2002), «Gorod Amman». Pokolenie pervoprokhdtsev v arkitekture. Jordanskii universitet. – URL: <https://artsdesign.ju.edu.jo> (data obrashcheniya: 23.08.2023).
3. Al'-Tamimi S. M. M., Pankina M. V. Otrazhenie protsessov globalizatsii v kul'tovoi arkitekture Iordanii // Kul'tura i tsivilizatsiya. 2022. Tom 12. № 2A. S. 22-36.
4. Butkevich L.M. Istorya ornamenta. URL: [http://royallib.ru/read/butkevich\\_lyubov/istoriya\\_ornamenta\\_uchebnoe\\_posobie.html#0](http://royallib.ru/read/butkevich_lyubov/istoriya_ornamenta_uchebnoe_posobie.html#0) (data obrashcheniya: 15.10.2023).
5. Vlasov V.G. K opredeleniyu ponyatiya «dekorativnost'» v razlichnykh vidakh izobrazitel'nogo iskusstva //Arkhitekton: izvestiya vuzov. – 2009. – №2(26). – URL: [http://archvuz.ru/2009\\_2/16](http://archvuz.ru/2009_2/16) (data obrashcheniya: 05.10.2023).
6. Vlasov V. G. Ornament // Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. – SPb.: Azbuka-Klassika. – T. VI, 2007. – S. 517-524.
7. Ornament v vizual'noi kul'ture Islama. – URL: <https://islam.ru/content/kultura/31083> (data obrashcheniya: 09.10.2023).
8. Sakral'nye smysly islamskogo ornamenta. – URL: <https://islam-today.ru/obsestvo/obrazovanie/sakralnye-smysly-islamskogo-ornamenta/> (data obrashcheniya: 12.08.2023).
9. Grube Ernst (1984). Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning. Publisher Thames & Hudson. London.
10. Ibrahim, Abdelbaki Mohamed (ed). 1999. Genuine and Contemporary, A private Experience, Jaafar Tukan. In Alam al-Bina. Cairo: Center for Planning and Architectural Studies, 16-17/207. <https://www.archnet.org/publications/4712> (data obrashcheniya: 15.10.2023).
11. Jones, Owen. The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts-The Complete and Unabridged Full-Color Edition. Princeton University Press, 2016. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctvc77mhw>. P. 154-173 (data obrashcheniya: 07.09.2023).
12. الغول، علي (2006) فلسفة الشكل الهندسي للدائرة في العمارة والفنون الإسلامية. Ali Al'-Gul', Ali (2006) Filosofiya geometricheskoi formy kruga v arkitekture i islamskom iskusstve.
13. المالكي، قبيلة (2002)، الهندسة والرياضيات في العمارة دار الصفا للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن. Al'-Maliki, Kibla (2002), Inzheneriya i matematika v arkitekture, Dar Al'-Safa dlya

pechatyi, publikatsii i rasprostraneniya, Amman, Iordaniya.

14. الوزير يحيى (2000)، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، أربعة مجلدات، مكتبة مدبولى (2000 g.), Entsiklopediya elementov islamskoi arkhitektury, chetyre toma, Biblioteka Madboli. Iordaniya.
15. المفتى أحمد (1999)، الزخارف الهندسية الإسلامية، دار دمشق، دمشق، Islamskie geometricheskie ukrasheniya, Damaskii dom, Damas.

## "Earthly paradise" in Alexander Dovzhenko films

Popova Liana Vladimirovna 

PhD in Cultural Studies

Senior lecturer, State University of Management

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

 pliana@mail.ru

**Abstract.** The object of the study is the work of film director Alexander Petrovich Dovzhenko. The subject of research is the concept of "land" in the director's work, considered as a "garden," as an "earthly paradise". One of the main ideas of A. Dovzhenko's work is the glorification of the earth, "soil," which has already been indicated by many researchers. This tradition can be traced not only in "Earth," but also in other films by A. Dovzhenko ("Aerograd," "Shchors," "Michurin"), as well as in films created according to his scripts by director Yu. Solntseva ("Charmed Desna," "A Tale of Fiery Years"). The purpose of this study is to comprehend the worldview of A. Dovzhenko. The tasks of the study include: an analysis of the spatial organization of the director's works, a study of the significance of the concept of the earth, its connection with mythopoetics, with the folklore and religious origins of the figurative system. This study uses a comprehensive cultural approach, including comparative, dialectical, phenomenological and psychological methods. The novelty of this study is that the "garden" is considered as "a creative space," as "an earthly paradise." The main conclusion of this study is that "earth" as "garden," as "earthly paradise" is one of such spaces. The Bible garden is God's creation, "earthly paradise," is human creation. In Zvenigor, the land acts as a natural given. In the film "Earth," the garden as an "earthly paradise" appears as a creation of natural and human efforts. In "Ivan" and "Aerograd" "earthly paradise" appears as the city of the future. "Garden" in the work of A. Dovzhenko there is a "creative space" symbolizing an earthly paradise.

**Keywords:** editing, Victor Shklovsky, Semyon Freilich, Gilles Deleuze, Nikolay Khrenov, Vsevolod Pudovkin, Sergey Eisenstein, Alexander Dovzhenko, cinema, symbol

## References (transliterated)

1. Yurenev R.N. Aleksandr Dovzhenko. M.: «Iskusstvo», 1959. 193 s.
2. Mar'yamov A.M. Dovzhenko. M.: Molodaya gvardiya, 1968. 383 s.
3. Sobolev R.P. Aleksandr Dovzhenko. M.: Iskusstvo, 1980. 304 s.
4. Andreeva I.I. Svoeobrazie khudozhestvennogo metoda A. Dovzhenko-pisatelya // Romanticheskii metod i romanticheskie tendentsii v russkoi i zarubezhnoi literature. Kazan': Iz-vo Kazan. un-ta, 1975. S. 102-124.
5. Barabash Yu.Ya. Dovzhenko. Nekotorye voprosy estetiki i poetiki. M.: «Khudozh. lit.», 1964. 271 s.

6. Pertsov V.O. Aleksandr Dovzhenko – pisatel' (K 70-letiyu so dnya rozhdeniya) // Znamya. 1964. Kn. 10. S. 241-247.
7. Rachuk I.A. Aleksandr Dovzhenko – pisatel' // Novyi mir. 1960. № 10. S. 211-217.
8. Shklovskii V.B. Schast'e / O S. Eizenshteine i A. Dovzhenko // Iskusstvo kino. 1957. № 10. S. 70-74.
9. Barabash Yu.Ya. Chistoe zoloto pravdy. O nekotorykh osobennostyakh estetiki i poetiki A. Dovzhenko. M.: «Sovetskii pisatel'», 1963. 240 s.
10. Vartanov A.S. «Kak boets v boyu...». (A. Dovzhenko o problemakh tvorcheskogo metoda v iskusstve) // Esteticheskie vzglyady khudozhitnikov sotsialisticheskoi kul'tury. M.: Nauka, 1985. S. 311-347.
11. Khanyutin Yu.M. Geroi krupnym planom (O geroyakh sovetskikh kinofil'mov) // Kul'tura i zhizn'. 1959. № 3. S. 37-44.
12. Pertsov V.O. Chelovek – priroda – tekhnika v khudozhestvennom myshlenii Mayakovskogo, Esenina, Dovzhenko. M.: Soyuz pisatelei SSSR, In-t mirovoi literatury im. A.M. Gor'kogo, 1972. 24 s.
13. Rachuk I.A. «Ya slavlyu zhizn'...». Zametki ob esteticheskikh printsipakh A. Dovzhenko. M.: «Znamya», 1963. 32 s.
14. Krasovskii Yu.A. Eizenshtein — Dovzhenko — Pudovkin (Kak my sobirali materialy po istorii kino) // Vstrechi s proshlym. Vyp. 4. M.: Sovetskaya Rossiya, 1987. S. 429-440.
15. Khrenov N.A. Obrazy «Velikogo razryva». Kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov. M.: Progress-Traditsiya, 2008. 536 s.
16. Freilikh S.I. Teoriya kino: Ot Eizenshtaina do Tarkovskogo. M.: Akademicheskii proekt; Gaudeamus, 2013. 512 s.
17. Moiseev I.K. Filosofiya Aleksandra Dovzhenko // Filosofskaya i sotsiologicheskaya mysl'. 1994. № 5-6. S. 111-129; № 7-8. S. 44-61; № 9-10. S. 177-191.
18. Delez Zh. Kino. M.: Ad Marginem, 2004. 624 s.
19. Amengual B. Alexandre Dovjenko. Paris, Seghers. 1970. 189 p.
20. Molnarova L. Olexandr Dovzenko v ukrajinskem nemom filme // Slovanske studies. 1967. 9: Historia. Bratislava. pp. 122-137.
21. Kepley V. In the Service of the state: The cinema of Alexander Dovzhenko. Madison (Wis.): Univ. of Wisconsin press, 1986. 190 p.
22. Chernyi A.A. Filosofskaya kartina mira A. Dovzhenka, kak khudozhestvennoe otrazhenie chelovecheskogo bytiya // Filologiya: nauchnye issledovaniya. 2013. № 3. C. 242-247. DOI: 10.7256/2305-6177.2013.3.9209
23. Dobrenko E. Politekonomiya sotsrealizma. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 592 s.
24. Popova L.V. Khudozhestvennyi obraz v ponimanii S. Eizenshtaina i P. Florenskogo // Vestnik slavyanskikh kul'tur. 2017. T. 43. S. 242-250.
25. Eizenshtein S.M. Montazh. M.: Muzei kino, 2000. 592 s.
26. Eizenshtein S.M. Izbrannye proizvedeniya v 6 t. T. 5. M.: Iskusstvo, 1967. 600 s.
27. Dovzhenko A.P. Dnevnikovye zapisi 1939-1956. Khar'kov: Folio, 2013. 879 s.
28. Likhachev D.S. Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst. M.: «Soglasie», OAO «Tipografiya "Novosti"», 1998. 356 s.
29. Sokolov M.N. Printsip raya: Glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida. M.: Progress-Traditsiya, 2011. 704 s.
30. Eliade M. Kosmos i istoriya. M.: Progress, 1987. 312 s.

31. Dovzhenko A.P. Sobranie sochinenii: V 4 t. / Institut istorii iskusstv, Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Tsentr. arkhiv literatury i iskusstva SSSR. T. 1. M.: Iskusstvo, 1966. 356 s.
32. Popova L.V. Evraziiskaya ideya i kino russkogo avangarda // Vestnik slavyanskikh kul'tur. 2021. T. 59. S. 21–32. DOI: 10.37816/2073-9567-2021-59-21-32
33. Mayakovskii V.V. Rasskaz Khrenova o Kuznetskstroe i lyudyakh Kuznetska // Mayakovskii V.V. Sochineniya v 3 t. T. 2. M.: «Khudozh. lit.», 1978. S. 426–428.

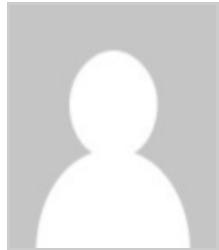
## Afro-surrealism in screen arts as an experience of the Otherworldly

Prokudin Gleb Andreevich

Postgraduate student, GITR Film and Television School

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

 ya.law-pro@yandex.ru



**Abstract.** This article is a study of such an original trend in art as "Afro-surrealism". The study contains an excursion into the history of this phenomenon, but special attention is paid to the special connection of the genre of Afro-surrealism with the realm of the otherworldly. The genre, being an offshoot of the general group of surrealist trends, tends to create images that cross the line of rational reality, in other words, Afro-surrealist works by their nature strive for knowledge of the otherworldly. Nevertheless, Afro-surrealism contains unique structural elements and techniques that make it possible to separate it from classical surrealism and make it a rich material for research. The purpose of the article is to examine the history of the genre, as well as some works in the genre of Afro-surrealism and, using their example, based on the "Manifesto of Afro-Surrealism" to identify special elements of language and demonstrate how they help to reveal the otherworldly reality of the work. The main research method in this article is a systematic film analysis. The special structural elements of the film language and their role in the isolation of the genre are the focus of the research. The results of the study can be considered the very fact of highlighting a cultural phenomenon, since this genre is quite young and unique for a group of authors belonging to the same cultural group. In this regard, the phenomenon is practically unknown and extremely poorly studied in the Russian-language scientific literature. In addition to analyzing the historical and theoretical foundations of the genre, this article identifies special elements of the language of works, thanks to which the view of the problem of the otherworldly acquires a special philosophical depth, turning into a question about the limits of knowledge and mystical experience. The article analyzes in detail some of the images created by the authors of the series "Atlanta", and also draws a parallel between this series and David Lynch's older surrealist work "Twin Peaks", which allows us to more specifically draw a line separating "classic" surrealism from Afro-surrealism.

**Keywords:** The manifesto, otherworldly, theory of art, popular culture, film analysis, movie-text, Afro-surrealism, surrealism, series, screen culture

## References (transliterated)

1. Perez R., Chevalier A. The Palgrave Handbook of Magical Realism in the Twenty-First Century. Palgrave Macmillan Cham, 2021.

2. Cesaire S. The Great Camouflage. Wesleyan University Press, 2012.
3. Rosemont, Franklin; Kelley, Robin D.G.; eds. Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora. Austin: University of Texas Press, 2009.
4. Baraka A. Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist // Black American Literature Forum, Vol. 22, no. 2. 1972.
5. Miller S. Afrosurreal: The Marvelous And The Invisible // OPENSPACE.SFMOMA.ORG  
mezhdistsiplinarnaya platforma dlya onlain publikatsii. URL:  
<https://openspace.sfmoma.org/2016/10/afrosurreal-the-marvelous-and-the-invisible/> (data obrashcheniya: 30.03.2024)
6. Miller S. The Afrosurreal Manifesto // SURREALISM TODAY internet gallereya sovremennoogo iskusstva. URL: <https://surrealismtoday.com/manifestoes-of-surrealism/the-afrosurreal-manifesto/> (data obrashcheniya: 31.03.2024)
7. Vitgenshtein L. Logiko-filosofskii traktat. M.: AST, 2022.
8. Weinstock J. Return to Twin Peaks. Texas A&M University Interlibrary, 2016.
9. Lyons S. Twin Peaks and Philosophy // The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series. 2016. No 73. Pp. 33-38.
10. Derrida J. Plato's Pharmacy // Tel Quel (nos 32-33), 1968.

## **Works of reflexive and synthetic creativity (prolegomines to a new kind of intellectual practice – "creativistics")**

Rozin Vadim Markovich □

Doctor of Philosophy

Chief Scientific Associate, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences  
109240, Russia, Moskovskaya oblast', g. Moscow, ul. Goncharnaya, 12 str.1, kab. 310

✉ rozinvm@gmail.com

**Abstract.** The article separates the concept of art synthesis and a new intellectual practice, which the author called "creativistics". The motive for this distinction was the research of works of art and dance by Aida Aylamazian and the author. Based on the work of Guzel Yakhina and Meir Shalev, the turn from art to life and creativity is analyzed. It is within the framework of such a turn that the phenomenological discourse is realized, among other things. The article considers Shalev's 1985 work "The Bible Today", which is read with enthusiasm, but it is almost impossible to understand what kind of creativity you are dealing with. A number of parts of this work are written as fiction novels, others refer to commentaries on the Bible and scientific research; to the author's reflections on life; to the history of Israel; to modern life; refer to different types of creativity and knowledge. Nevertheless, this work is perceived holistically and organically. All this is typical for creativistics. The question is posed: how does creativistics manage to create a complete work, a real new world, from completely different discourses and constructions (artistic, scientific, psychological, historical, etc.)? At the end of the article, the features of creativistics are discussed. First, the creative artist does not hide the different discourses and grounds he uses, moreover, he often points them out to the user either in the form of preliminary explanations or by characterizing the concept of the work. A necessary condition for such an approach is a more or less deep reflection of one's own creativity. The second feature is due to the difficulty for the user to understand the reality of the work of creativistics: he easily recognizes individual discourses, but since they are different, and often outwardly opposite, the user cannot grasp and assemble the whole, understand what events he encounters, how they are interconnected.

**Keywords:** reality, approach, creativity, discourse, understanding, reconstruction, creativistics, composition, art, content

## References (transliterated)

1. Ailamaz'yan A.M. Muzykal'noe dvizhenie kak sredstvo postizheniya vnutrennei formy muzykal'nogo proizvedeniya // Natsional'nyi psikhologicheskii zhurnal. 2023. T. 18, No 3 (51) 56-71.
2. Ailamaz'yan A.M. Kul'turnye praktiki: ot svobodnogo tantsa k svobodnomu deistviyu // v sbornike Mobilis in mobili: lichnost' v epokhu peremen, mesto izdaniya Izdatel'skii dom YaSK, Moskva, 2021. S. 485-500.
3. Ailamaz'yan A.M., Tashkeeva E.I. Muzykal'noe dvizhenie: pedagogika, psikhologiya, khudozhestvennaya praktika // Kul'tura i iskusstvo. 2014. N. 2. C. 206-244.
4. Rozin V.M. Muzykal'noe dvizhenie: obraz zhizni, real'nost' netraditsionnogo iskusstva, prostranstvo obucheniya i samoobrazovaniya (tri kommentariya k kontseptsii Aidy Ailamaz'yan) // Kul'tura i iskusstvo. – 2023. – № 4. – S. 35-45.
5. Rozin V.M. Priroda svobodnogo tantsa (na materiale analiza tantseval'nogo deistva «Poema ekstaza» A. Skryabina) / Rozin. Priroda i genezis evropeiskogo iskusstva (filosofskii i kul'turno-istoricheskii analiz). IFRAN, M.: Golos, 2011. S. 322-339.
6. Rozin V.M. Postizhenie vnutrennei formy muzykal'nogo proizvedeniya ili konstituirovaniye novogo melosa sredstvami muzykal'nogo dvizheniya? // Kul'tura i iskusstvo. 2023. № 11. S. 87-99.
7. Rozin V.M. Ot analiza khudozhestvennykh proizvedenii k uyasneniyu sushchnosti iskusstva. M.: Golos, 2022. 282 s.
8. Rozin V.M. Fenomenologiya glazami metodologa. // Voprosy filosofii, 2008, № 5. S. 116-126.
9. Skorondaeva A. Guzel' Yakhina: po pravilam «Diktatora». URL: <https://godliteratury.ru/public-post/po-pravilam-diktatora> – Data obrashcheniya: 03.09.2021.
10. Shalev M. Bibliya segodnya. URL: <https://homeread.net/book/bibliya-segodnya-meir-shalev>. – Data obrashcheniya: 20.03.2024.
11. Shalev M. Golub' i mal'chik. URL: <https://homeread.net/book/golub-i-malchik-meir-shalev#tx>. – Data obrashcheniya: 03.03.2024.
12. Yakhina G. O vtorom romane «Deti moi»: pisat' nachala s glav o Staline. URL: [www.evening-kazan.ru/articles/guzel-yahina-o-vtorom-romane-detи-moi-pisat-nachala-s-glav-o-staline.html](http://www.evening-kazan.ru/articles/guzel-yahina-o-vtorom-romane-detи-moi-pisat-nachala-s-glav-o-staline.html) – Data obrashcheniya: 03.09.2023.

## Synthesis of religious and mythological motifs in the visual arts of the Vienna Secession. Decadence as a blurring of intra-cultural boundaries

Cherkasov Danila Sergeevich □

Postgraduate student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

191028, Russia, Saint Petersburg, Solyanoi, 13

✉ cherk-danila@yandex.ru

**Abstract.** The subject of the study is one of the features of the iconography of the artists of

the Viennese Secession, namely the mixing in one work of elements belonging to different cultural traditions, and the use of the Nietzschean concept of decadence (primarily presented by the philosopher in his work "Casus Wagner") to understand the reasons for such a misplacement of boundaries. The author pays special attention to the combination of elements of Christian cult and ancient Greek and Roman mythology in one work (as in the cases of the "Beethoven Frieze" by G. Klimt or such works by M. Klinger as the sculpture of Beethoven for the 1902 Secession exhibition and the monumental canvas "Christ on Olympus"). Another aspect of the above-mentioned cultural mixing was the blurring of the boundary between the fantastic and the real, which is especially evident in such a work as "Self-Portrait with a Mermaid" by K. Moser. The main method of this work is the iconographic analysis of works of art in the collections of museums in Vienna. The conclusion of the article is that the artists of the Vienna Secession, who worked in the last years of the existence of the Austro-Hungarian Empire, which was disintegrating due to many factors, despite their desire to create a new artistic language capable of uniting the peoples of the collapsing country, reflected the destruction of the social order surrounding them in their works. Decadence, which F. Nietzsche associates with the disintegration of a single whole and the loss of hierarchical relationships in favor of individual individuals, released the creative energy of an entire generation of Austrian artists who created their works, ignoring the boundaries that existed before between secular and religious and, as a result, between Christian and pagan, real and imaginary.

The novelty of this study lies in the use of special optics, the core of which is the phenomenon of decadence. Through this prism, it is possible to consider the legacy of the Vienna Secession not as a regional version of European art nouveau or the forerunner of twentieth-century modernism, but as part of a different stream of cultural phenomena permeating the culture of Europe of the XIX-XX centuries, not bound by strict stylistic (art nouveau) or iconographic (symbolism) restrictions.

**Keywords:** mythological imageries, religious art, painting, Koloman Moser, Gustav Klimt, Austro-Hungary, symbolism, art nouveau, decadence, Vienna

## References (transliterated)

1. Kögel E. Austro-Hungarian Architect Networks in Tianjin and Shanghai (1918–1952) // Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century. Leuven: Leuven University Press, 2020. – P. 91–108.
2. Foster Kh. i dr.. Iskusstvo s 1900 goda. Moskva: Ad Marginem Press: Muzei sovremennoogo iskusstva "Garazh," 2019. – 896 s.
3. Shorske K.E. Vena na rubezhe vekov: Politika i kul'tura. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova, 2001. – 512 s.
4. Persi U. Modern i slovo: stil' modern v literature Rossi i Zapada. Moskva: Agraf, 2007. – 224 s.
5. Vargo P. Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries. London: Phaidon Press Limited, 1979. – 258 p.
6. Klimt G., Natter T.G. Gustav Klimt: drawings & paintings. Cologne, Germany: Taschen, 2018. – 663 p.
7. Gustav Klimt 150 Jahre: anlässlich der Jubiläumsausstellung 150 Jahre Gustav Klimt, Belvedere, Wien 13. Juli 2012 bis 6. Jänner 2013 / ed. Husslein-Arco A. Wien: Belvedere, 2012. – 359 p.
8. Klimt and the women of Vienna's golden age 1900-1918 / ed. Natter T.G. et al.

- Munich: Prestel, 2016. – 320 p.
9. Chan M. Egon Schiele: The Leopold Collection Vienna // MoMA. Museum of Modern Art, 1997. № 26. P. 2–7.
  10. Natter T.G. Egon Schiele. The Paintings. Köln: Taschen, 2020. – 512 p.
  11. Rollig S., Natter T.G. Klimt und die Antike: Erotische Begegnungen. Munich: Vienna: Prestel Verlag, 2017. – 256 p.
  12. Klimt and Schiele: drawings: from the Albertina Museum, Vienna. First edition / ed. Hanson K. et al. Boston, Massachusetts: MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2018. – 150 p.
  13. Koloman Moser: Universalkünstler Zwischen Gustav Klimt Und Josef Hoffmann / Universal Artist Between Gustav Klimt and Josef Hoffmann. 1st edition / ed. Thun-Hohenstein C., Schmuttermeier E., Witt-Döring C. Basel Wien: Birkhäuser, 2019. – 288 p.
  14. Husslein-Arco A., Weidinger A. Decadence: aspects of Austrian Symbolism. Vienna: Belvedere, 2013. – 312 p.
  15. Bernheimer C. Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe. JHU Press, 2002. – 260 p.
  16. Nitsshe F. Kazus Vagner. [Elektronnyi resurs] URL: <https://www.nietzsche.ru/works/main-works/vagner/> (data obrashcheniya: 12.01.2024)
  17. Sharyi A., Shimov Ya. Avstro-Vengriya: sud'ba imperii. Moskva: KoLibri, Azbuka-Attikus. – 464 s.
  18. Falikov B. Velichina Kachestva. Okkul'tizm, religii Vostoka iskusstvo XX veka. Moskva: Novove literaturnoe obozrenie, 2017. – 256 s.
  19. Korndorf A.S., Bobrinskaya E.A. Iстория искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей. Moskva: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznanija, 2018. – 416 s.
  20. Kern G. Labirinty mira. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2007. – 256 s.
  21. Salfellner H. Kimt. An Illustrated Life. Vienna: Vitalis, 2018. – 80 s.

## **Typological features and classification of territorial identity from the perspective of content and form. Approaches to the formation and algorithm for designing brand design of territories**

Maslov Mikhail Mikhailovich □

Postgraduate student, Department of History and Theory of Design and Media Communications, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186, Russia, Saint Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18, lit. A

✉ mihail\_123@list.ru

**Abstract.** This article conducts a study of the typological features of visual territorial identity from the perspective of content and from the perspective of form, as well as approaches to its creation, on the basis of which a design algorithm is further formulated. It is noted that the separation of form and content in the analysis and design of such symbolism is extremely important from the point of view of correct reading and reflection of meaning, and a separate consideration of these aspects is a correct approach for art historical analysis.

The article presents the author's classification of the typological features of territorial identity

from the perspective of form and content; for the first time in technical aesthetics, these two important factors of formation are separated. The material is presented in the form of tables with detailed content, as well as figures; a comparative analysis was carried out with existing classifications of territorial identity, in which inaccuracies were identified.

The most relevant approaches to creating modern visual identities of places are formulated – synthesizing, official-symbolic, national-cultural and natural-climatic, which received such names from the point of view of the underlying meaning. Based on the approaches to the formation of modern territorial identity highlighted in the article, a practical algorithm for the development of modern emblems of territories and their graphic identity has also been developed.

This article conducts a study of the typological features of visual territorial identity from the position of content and from the position of form, as well as approaches to creating territorial identity, comparing the material with existing theoretical models. It is noted that the area under study is characterized by weak research in the field of science; fundamental works of Russian-speaking authors in this area are practically absent.

**Keywords:** typological feature, design, idea, meaning, form, content, emblem, territorial identity, composition, symbol

## References (transliterated)

1. Vizgalov D. V. Brending goroda / predisl. L. V. Smirnyagina. M.: Fond Institut ekonomiki goroda; 2011. – 160 s.
2. Kotler F., Asplund K., Rein I., Khaider D. Marketing mest. Privlechenie investitsii, predpriyatii, zhitelei i turistov v goroda, kommuny, regiony i strany Evropy / SPb.: Stokhol'mskaya shkola ekonomiki v Sankt-Peterburge; 2005. – 382 s.
3. Ankholt S., Khil'dret D. Brend Amerika: mat' vsekh brendov / M.: Izdatel'stvo Dobraya kniga; 2010. – 232 s.
4. Dinni K. Brending territorii. Luchshie mirovye praktiki / Pod red. K. Dinni; per. s angl. Very Sechnoi. M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2013. – 336 s.
5. Rod'kin. P. E. Vizual'naya politika. Firmennyi stil' Rossii. M.: Sovpadenie; 2007. – 159 s.
6. Stas' A. Novaya geral'dika. Kak strany, regiony i goroda sozdayut i razvivayut svoi brendy. M.: Gruppa IDT, 2009. – 206 s.
7. Optner S. Sistemnyi analiz dlya resheniya delovykh i promyshlennykh problem. M.: Sovetskoe radio, 1969. – 69 s.
8. Maslov M. M. Dizain territorial'noi identiki i brending territorii v nauchnom pole iskusstvovedeniya // Sbornik materialov Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii v ramkakh Vserossiiskogo foruma molodykh issledovatelei «Dizain i iskusstvo-strategiya proektnoi kul'tury XXI veka», 2022. Tom Chast' 4, S. 4-7.
9. Rod'kin P. Brend-identifikatsiya territorii. Territorial'nyi brending: novaya pragmatichnaya identichnost'. M.: Sovpadenie, 2016. – 248 s.
10. Imidzh regionov Rossii: innovatsionnye tekhnologii i strategii rebrendinga / Pod red. I. A. Vasilenko. M.: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2016 – 287 s.
11. Almeida G., Almeida P. Vliyanie imidzha destinatsii v ramkakh territorial'nogo brenda na razvitiye regiona. Cogent Social Sciences, 2023, 9: 2233260.  
[doi.org/10.1080/23311886.2023.2233260](https://doi.org/10.1080/23311886.2023.2233260)